



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Faculdade de Educação

**TATIANE MARIA PINHEIRO DA SILVA**

**ANTROPOVAGINAR O INOMINÁVEL MONSTRO DANÇANTE:  
PENSANDO COM DELEUZE-GUATTARI**

CAMPINAS

2023

**TATIANE MARIA PINHEIRO DA SILVA**

**ANTROPOVAGINAR O INOMINÁVEL MONSTRO DANÇANTE:  
PENSANDO COM DELEUZE-GUATTARI**

*Tese apresentada à Faculdade de Educação da  
Universidade Estadual de Campinas como parte dos  
requisitos exigidos para obtenção do título de Doutora  
em Educação na área de Educação.*

Supervisora/Orientadora: Alexandrina Monteiro

Co-supervisor/Coorientador: Sílvio Donizetti de Oliveira Gallo

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DE TESE DEFENDIDA PELA ALUNA  
TATIANE MARIA PINHEIRO DA SILVA E  
ORIENTADO PELA PROF(A). DR(A).  
ALEXANDRINA MONTEIRO

CAMPINAS

2023

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca da Faculdade de Educação  
Rosemary Passos - CRB 8/5751

Si38a Silva, Tatiane Maria Pinheiro da, 1978-  
Antropovaginar o inominável monstro dançante : pensando com Deleuze-  
Guattari / Tatiane Maria Pinheiro da Silva. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Alexandrina Monteiro.

Coorientador: Sílvio Donizetti de Oliveira Gallo.

Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de  
Educação.

1. Deleuze, Gilles, 1925-1995. 2. Guattari, Felix, 1930-1992. 3. Consciência  
corporal. 4. Educação somática. I. Monteiro, Alexandrina, 1965-. II. Gallo, Sílvio  
Donizetti de Oliveira. III. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de  
Educação. IV. Título.

Informações Complementares

**Título em outro idioma:** Anthrovaginate the nameless dancing monster : thinking with  
Deleuze-Guattari

**Palavras-chave em inglês:**

Deleuze, Gilles, 1925-1995

Guattari, Felix, 1930-1992

Corporal conscience

Somatic education

**Área de concentração:** Educação

**Titulação:** Doutora em Educação

**Banca examinadora:**

Alexandrina Monteiro [Orientador]

Marcelo Vicentin

Alex Fabiano Correia Jardim

Holly Elizabeth Cavrell

Marcos Ribeiro de Santana

**Data de defesa:** 16-05-2023

**Programa de Pós-Graduação:** Educação

**Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)**

- ORCID do autor: <http://orcid.org/0009-0002-8344-5517>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7971134722057078>

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
Faculdade de Educação

**TESE DE DOUTORADO**

**ANTROPOVAGINAR O INOMINÁVEL MONSTRO DANÇANTE:  
PENSANDO COM DELEUZE-GUATTARI**

**Autora: Tatiane Maria Pinheiro da Silva**

**COMISSÃO JULGADORA**

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>a</sup>. Alexandrina Monteiro  
Prof<sup>º</sup>. Dr<sup>º</sup>. Marcelo Vicentin  
Prof<sup>º</sup>. Dr<sup>º</sup>. Alex Fabiano Correia Jardim  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>a</sup>. Holly Elizabeth Cavrell  
Prof<sup>º</sup>. Dr<sup>º</sup>. Marcos Ribeiro de Santana

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do programa da Unidade

## **AGRADECIMENTOS**

À máquina de guerra Alexandrina/Sílvio que agenciaram a produção desta Tese com afectos e desejos deleuze-guattarianos.

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

Aos professores membros de minha banca Alex Jardim, Holly Cavrell, Marcelo Vicentin e Marcos Ribeiro pela leitura atenta, sensível e perspicaz de meu texto.

Ao meu irmão Allan, anarquista de nascença, por tornar essa caminhada menos solitária.

À minha grande amiga Mila Cassiano, parceira de gataria e facilitadora de minha andança em Campinas.

Aos meus pais Eliana e José e ao meu irmão Andrey pelo incansável incentivo.

Aos amigos de Belém e Campinas pelas conversações e diversões.

Aos meus felinos, pura afecção e amor.

## RESUMO

. A partir da década de 1960, vemos emergir no Brasil muitas técnicas de preparação corporal do bailarino, chamadas de técnicas de consciência corporal. O aparecimento desses trabalhos marca uma mudança profunda nas metodologias de ensino e, também, registra outros modos de existência dos artistas do corpo na contemporaneidade. Tais trabalhos se diferenciam das técnicas tradicionais de dança por realizarem uma abordagem mais sensível do corpo, buscando a percepção e sensação dos estados corporais de maneira mais consciente. Assim, surge a expressão técnicas de consciência corporal. Mas tarde, uma outra nomenclatura será adotada para descrever e denominar esses trabalhos. Em 1983, Thomas Hanna vai definir esse novo campo de saber, chamando-o de Educação Somática. Esta tese tem por objetivo problematizar esse novo olhar destinado às práticas corporais do bailarino, procurando entender o conceito de consciência corporal na dança, a fim de enfrentá-lo de forma combativa por meio da filosofia apresentada por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

**Palavras-chave:** *Consciência corporal, Educação Somática, Gilles Deleuze, Félix Guattari.*

## ABSTRACT

From the 1960s onwards, we see the emergence in Brazil of many techniques for the dancer's body preparation, called body awareness techniques. The appearance of these works marks a profound change in teaching methodologies and also registers other modes of existence of contemporary body artists. Such works differ from traditional dance techniques by taking a more sensitive approach to the body, seeking the perception and sensation of body states in a more conscious way. Hence comes the expression techniques of body awareness. Later, another nomenclature will be adopted to describe and name these works. In 1983, Thomas Hanna defined this new field of knowledge, calling it Somatic Education. This thesis aims to problematize this new look aimed at the dancer's bodily practices, trying to understand the concept of body awareness in dance, in order to face it in a combative way through the philosophy presented by Gilles Deleuze e Félix Guattari.

**Keywords:** *Corporal Conscience, Somatic Education, Gilles Deleuze, Félix Guattari*

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>PARTE I: CONSCIÊNCIA CORPORAL OU COMO FAZER DANÇAR O SUJEITO</b>	16
1.1. Fragmentos epistolares de uma consciência desperta.....	19
1.2. Pressupostos básicos de um corpo em crise: reconhecendo os adversários.....	39
1.2.1. Consciência corporal na dança: as engrenagens conceituais. ....	39
1.2.2. As Forças Adversárias: um campo chamado Filosofia de sujeito.....	46
1.2.3. Táticas de funcionamento: modos sutis das instruções-sujeito.....	52
1.2.3.a. Consciência Intencional da Fenomenologia: consciência do corpo .....	58
1.2.3.b. A Má Consciência de Nietzsche.....	62
<b>INTERLÚDIO</b> .....	69
<b>PARTE II: DO ESGOTAMENTO AO COMBATE – PISTAS DELEUZE/GUATTARIANAS PARA A DISSOLUÇÃO DA CONSCIÊNCIA DO SUJEITO.</b> .....	73
2.1) Restituir o conceito de diferença pura: liberar a selvageria da diferença nos corpos dançantes.....	84
2.2) Destituir as instruções do organismo – introduzir o corpo sem órgãos.....	104
2.3) Um caminho sem volta: do corpo dançante sujeito à dança das singularidades, hecceidades. ....	108
<b>PARTE III: MÁQUINA DE GUERRA BLACKMAMBA/A BAILARINA: UMA NOMADOLOGIA DANÇANTE</b> .....	120
3.1. Por uma <i>nomadologia dançante</i> .....	125
3.1.1. Antropovaginar.....	125
3.1.2. Blackmamba/A bailarina: máquina de guerra do inominável monstro dançante..	134
<b>A QUEM POSSA CONCLUIR</b> .....	143
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	145

## INTRODUÇÃO

A primeira vez que entrei em contato com a expressão “consciência corporal” foi durante a minha graduação no curso de dança da Unicamp em 2003. Antes disso, minha experiência como artista da dança tinha sido sem consciência. Há nessa breve afirmação, um tanto quanto irônica, alguns processos de tentativas de ruptura com as técnicas de dança tradicionais que se produzem sob uma visão dualista e mecanicista de corpo. Existe também pistas para identificar os saberes exteriores à dança que foram atravessando e sendo absorvidos no sentido de produzir conhecimentos estéticos e sensíveis sobre e no corpo em movimento. Há todo um interesse e questionamento sobre o lugar do sujeito na experiência que dialoga com as necessidades do ser da contemporaneidade. Essa forma de expressão tem sido mais usada pelos artistas-docentes a fim de justificar suas abordagens técnicas, tanto no campo da arte e quanto no campo da educação. Seja em técnicas tradicionais, aquelas em que a metodologia de ensino perpassa um corpo demonstrativo do movimento e do seu desenho visual, seja por meio das mais variadas técnicas, métodos, procedimentos em que a sensibilização do corpo, as percepções dos estados corporais são a tônica para entender a relação entre a mecânica do movimento e a expressão, em todas o discurso da consciência corporal se encontra engendrada.

O fato é que o discurso da consciência corporal produziu uma ruptura profunda na tradicional forma de pensar o bailarino, inclusive pressionando a palavra bailarino, surgindo assim variadas expressões para o artista da dança, como dançarino, bailarino-intérprete, intérprete-criador e outros. Laurence Louppe ao se referir ao artista da dança como o corpo dançante, afirma que “ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão” (LOUPPE, 2012, p. 33). À priori, adotarei a expressão – corpo dançante -, pois a dança pode ser abordada não apenas para os profissionais das artes do corpo, mas também abrange outros campos, como a educação e a saúde. Entretanto, tal expressão será chacoalhada a tal ponto que não suportará um outro olhar criado para o corpo ao longo dessa tese, sendo necessário, assim, revê-la.

A questão é que não é mais possível pensar o corpo dançante apenas como um mero instrumento à serviço de uma estética artística. Dotado agora de uma consciência corporal, o corpo dançante navega por uma verdadeira dança: a dança de cada um. Assim, podemos afirmar que o discurso da consciência se faz por meio da individualização dos corpos e dos gestos de cada singularidade que experimenta a dança.

Trabalhos com foco na consciência corporal passaram a circular nos grandes centros brasileiros, como Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia a partir da década de 1950, período em que aqui desembarcaram vários artistas estrangeiros, vindo principalmente da Alemanha, e, depois, dos Estados Unidos. Além de artistas, “(...) muitas dessas técnicas chegaram ao Brasil por meio de psicólogos e educadores físicos” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 18) que também traziam do exterior essa bagagem teórica. Assim, durante um mesmo momento histórico, alguns artistas estrangeiros e brasileiros, principalmente aqueles com mais acesso aos grandes centros e atravessados pelas grandes mudanças trazidas pelos movimentos Modernista do início do século XX, pesquisaram e experimentaram trabalhos pautados no discurso da consciência pelo movimento. No Brasil, podemos destacar Klauss e Angel Vianna.

Os trabalhos desses estudiosos se encontram hoje agrupados e bem definidos pelo campo de saber denominado por Educação Somática. Esse termo foi primeiramente definido pelo estadunidense Thomas Hanna em 1983, quando afirmou que a educação somática é a “arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio-ambiente” (HANNA, 1983 apud STRAZZACAPA, 2009, p. 48). Mais tarde, Silvie Fortin (1999) vai afirmar que a Educação Somática é um conjunto de práticas corporais alternativas que visam à consciência corporal. Já Jussara Miller (2012, p. 13) descreve que

A educação somática consiste em técnicas corporais nas quais o praticante tem uma relação ativa e consciente com o próprio corpo no processo de investigação somática e faz um trabalho perceptivo que o direciona para a autorregulação em seus aspectos físicos psíquicos e emocional.

Em 2015, Priscila Costa e Márcia Strazzacappa conduziram uma pesquisa que utilizou diferentes bases de dados acadêmicas como artigos de periódicos, Trabalhos de Conclusão de Curso de Graduação, Teses e Dissertações, para fazer um levantamento dos diversos campos do conhecimento nos quais havia maior produção científica sobre Educação Somática no Brasil. A partir desse trabalho é possível perceber que a Educação Somática e suas técnicas circulam pelo campo das Artes, da Educação e da Saúde. A propagação da Educação Somática na dança foi impulsionada com a criação de vários cursos superiores em dança no país, especificamente a partir do ano 2000. Hoje a graduação em dança é encontrada em vinte e duas Universidades públicas, todas com licenciatura. Assim sendo, a Educação Somática participa não só na formação do corpo dançante, mas também de metodologias de ensino da

dança. É notório concluir que o discurso da consciência corporal vai se disseminando nos meios da educação formal e não formal. Por essa crescente disseminação, vemos uma necessidade em pontuar que o conceito de consciência, utilizado nesse campo das Artes, emerge dessas práticas corporais que vão marcar profundamente a formação do corpo dançante na contemporaneidade.

Ao longo da história da filosofia a questão da consciência vem sendo discutida, ora de forma mais generalizada, ora como um conceito filosófico a ser problematizado. Desse modo, esse conceito possui uma trajetória de variadas apreciações estabelecendo um forte poder à palavra “consciência” que de sua emergência produziu, também, um território de entendimento voltado principalmente ao senso comum. Por exemplo, em inglês, encontramos duas palavras para diferenciar conceitualmente consciência, *awareness e consciousness*, evidenciando, dessa maneira, uma necessidade de se discutir essa diferença no campo filosófico. Porém em português temos uma única palavra, o que abre espaço para muitas confusões em torno desse termo. Essa é uma problemática que também se encontra no campo da Educação Somática, atravessando as artes da cena, mais especificamente a dança<sup>1</sup>.

Gilles Deleuze e Felix Guattari<sup>2</sup> (1992) vão desenvolver um conceito chamado de geofilosofia para pensar o seguinte problema: Por que há filosofia na Grécia em tal momento? É Nietzsche que primeiramente organiza os componentes para se falar numa geofilosofia. Para Nietzsche, o que a filosofia encontra entre os gregos “[...] não é uma origem, mas um meio, um ambiente, uma atmosfera ambiente [...]” (DELEUZE, GUATTARI, 1992, p. 115). Há, para este filósofo, elementos que não podem ser explicados apenas pela historicidade. Estes elementos não históricos fornecem condições para a vida engendrar-se. Trata-se daquilo que arranca a vida do culto das origens, afirmando assim a potência de um meio. Para Deleuze-Guattari, são os devires, as contingências que arrancam a história de si mesma. Ao descobrir os devires e as contingências, as linhas de fugas que passam pelo mundo grego podem ser traçadas. Assim,

Se a filosofia aparece na Grécia, é em função de uma contingência mais do que de uma necessidade, de um ambiente ou de um meio mais do que de uma origem, de um devir mais do que de uma história, de uma geografia mais do que de uma historiografia, de uma graça mais do que de uma natureza (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 116).

<sup>1</sup> Essa temática da consciência será abordada na Parte I a partir da p. 35.

<sup>2</sup> Explicamos que, a partir desse momento, não vamos mais nos referir a Deleuze e Guattari de forma separada. Acreditamos que a relação dessas duas existências é, para esta Tese, um agenciamento do tipo máquina de guerra, produzido pela composição potente e afectiva entre seus pensamentos. São uma só voz, univocidade “[...] ao mesmo tempo, distribuição nômade e anarquia coroada.” (DELEUZE, 2018, p. 64). Por seu caráter único, essa expressão seguirá as normas gramaticais da primeira pessoa do singular.

Acreditamos que a partir desses filósofos, que também podemos pensar e falar numa geodança<sup>3</sup>, quando reconhecemos que a dança, porque vida, só pode ser pensada por meio de uma atmosfera ambiente sem a qual estas não poderia ser produzida. As discussões que serão apresentadas ao longo dessa tese tiveram como atmosfera, ou seja, tiveram suas condições de existência dadas por meio do encontro do corpo dançante com os filósofos Deleuze-Guattari.

Posto isso, do encontro entre o corpo dançante e Deleuze-Guattari, que só pode ser explicado pelos seus devires e contingências, engendrou-se uma dança feita de improvisação a partir da experiência do pensamento, um exercício de “improvisofar”, verdadeiro plano de imanência. E para povoar esse plano, fazer as conexões presentes no interior da dança e da filosofia, criamos um germe conceitual “antropovaginar”<sup>4</sup>. Reorganizando os componentes do conceito de antropofagia, deixando entrar camadas de complexidade, sem perder a potência devorativa e criativa do ato, arriscamos aqui criar um próprio conceito-germe que compreende muito bem esse desejo intensivo de aproximar a dança dos filósofos da diferença. Estou, então, a antropovaginar que se trata, sobretudo, de uma experiência de pensamento gestada por um corpo feminino. Antropovaginar, em suma, é um exercício devorativo da dança do pensamento a partir das filosofias da diferença, que tem a intenção de parir germes conceituais capazes de fazer dançar novos mundos e novas possibilidades de existências no campo da dança.

Fazer do conceito de consciência um problema partiu de uma experiência vivida dia a dia com as práticas voltadas a preparação corporal. Acredito que os problemas são assim, sentidos antes de serem construídos racionalmente. Trata-se de uma experiência da sensibilidade e não do entendimento. Esse trabalho contínuo e intensivo não deixou de exaurir,

---

<sup>3</sup> Falar de geodança é propor uma aproximação ao conceito de geofilosofia de Deleuze-Guattari. Entretanto, se pudéssemos dialogar com Michel Foucault neste trabalho, poderíamos apontar algumas problematizações possíveis de serem experimentadas se levantarmos a hipótese de que a emergência de um bailarino consciente e da próprio conceito de consciência adentrando o campo da dança está relacionada ao nascimento da biopolítica e da sociedade de segurança ou controle, mostrando uma mudança no tipo de tecnologia do poder e que reverbera diretamente na produção de uma outra forma de sujeito da dança. Assim é possível indagar: Por meio de quais transformações históricas e quais modificações institucionais pode se constituir uma experiência de consciência corporal? Como é governar corpos dançantes conscientes e como esse problema é colocado na dança? Mais ainda: o que se tem feito para governar esse corpo? O lugar que lhe é dado, onde são colocados, quais técnicas abordam seus corpos, como se organiza um campo econômico de trabalho voltados a corpos dançantes conscientes. Michel Foucault afirmava que determinados saberes só são possíveis em um determinado momento histórico porque nesse momento estarão presentes os elementos que tornam possível pensar de uma determinada maneira e não de outra. A partir dessas perguntas, podemos localizar uma importante característica dessa dança que nos ajudará a pensar as condições em que foi possível emergir um tipo de sujeito dessa dança. Esse sujeito que vai acabar se tornando fundamento às técnicas de educação somáticas que participam da formação dos corpos dançantes contemporâneos.

<sup>4</sup> O aprofundamento deste conceito será melhor desenvolvido na Parte III do trabalho a partir da p. 121.

de certa forma, as potências criativas do movimento do corpo, lançando-o intempestivamente ao limite e à experiência de esgotamento<sup>5</sup>. Frente a essa situação, que passou a tomá-lo violentamente, fui forçada a pensar sobre essa questão da consciência corporal, ponto nevrálgico da dança que experimentei. O fato é, como diz David Lapoujade (2002), o corpo não aguenta mais. Foi nesse ambiente criado pelo esgotamento que o corpo fez dançar um pensamento afirmativo da potência da vida.

Dito isso, esta tese será dividida em três partes. Na primeira parte, procura-se abordar uma experiência ligada a consciência corporal encontrada na dança e essa pesquisa pretende expor como essa experiência vai se compondo nos corpos dançantes. Assim, ***como a consciência corporal pode ser constituída como um objeto de saber de um certo tipo de dança?*** A ideia é apresentar aqui um conceito de consciência que Deleuze-Guattari descarta. Sobretudo porque ao tomar o discurso da consciência corporal, a dança corre o risco de reativar uma certa consciência presente no sujeito moderno, esse criado por Descartes, inaugurando a modernidade no Ocidente. Nesse sentido, vemos toda a tradição dos modelos e das identidades e suas funções de universalizar e individualizar sendo ainda produzida nas maquinarias das técnicas de dança. Assim sendo, procuro tornar visível o funcionamento desse conceito, pois este encontra-se disseminado nas instruções de preparação corporal dos corpos dançantes. É aí, no cotidiano, nas pequenas instruções que o professor, educador, facilitador, artista-docente, vai deixar passar ainda essa consciência ligada ao sujeito moderno.

Para que o desenrolar dessa primeira parte seja devidamente realizado, o início do texto apresenta fragmentos epistolares retirados de uma série de cartas trocadas com *A bailarina*<sup>6</sup>, expondo algumas vivências dessa personagem conceitual criada para evidenciar os elementos que operam para fazer funcionar a consciência do eu e que participaram de todo um processo de esgotamento, levando o corpo a declarar guerra contra a consciência corporal. O objetivo é mostrar ao leitor a trajetória de constituição dessa relação problemática com essa dança que aos poucos vai deixando de funcionar. Assim, esses fragmentos serão uma passagem pelas experiências da personagem conceitual, *A bailarina*, adentrando suas mutações e suas variedades segundo o conceito de consciência. Essa personagem nos ajuda a percorrer as tensões entre um

---

<sup>5</sup> O esgotamento será desenvolvido na p. 67 desta tese.

<sup>6</sup> Esclarecemos ao leitor que *A bailarina* se destaca ao longo do texto recebendo uma fonte diferente da utilizada pela autora.

Eu que enuncia, diz, vive e experimenta, um Eu cartesiano, da consciência e as pistas que vão dissolver esse Eu, adentrando, assim, a proposta deleuze-guattariana. E mesmo ao se encontrar por vezes fora do texto, ela estará lá. Como nos esclarece Deleuze-Guattari (1992, p. 77), “[...] mesmo não nomeado, subterrâneo, deve sempre ser reconstituído pelo leitor”. Ainda, a personagem aqui escolhida não deve ser entendida como uma representante das experiências vividas pela autora, pois “Eu não sou mais eu, mas uma aptidão do pensamento para se ver e se desenvolver através de um plano que me atravessa em vários lugares” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 78). *A bailarina*, assim, faz dançar personagens conceituais, mas também faz passar figuras estéticas e tipos psicossociais, remetendo e conjugando uns aos outros sem jamais se confundirem<sup>7</sup>. Ao longo do texto, ela vai possuir vários traços, que vão dar lugar a uma verdadeira proliferação de personagens conceituais para que seu objetivo seja alcançado: “[...] manifestar os territórios, desterritorializações e reterritorializações absolutas do pensamento” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 84).

Em seguida, na segunda parte, apresento as pistas conceituais deleuze-guattarianas que apontam um caminho para a dissolução da consciência, assumindo a ruptura em todos os sentidos com esse conceito. Deleuze-Guattari vai na contramão de um movimento filosófico, que será exposto na primeira parte desta tese, chamado de filosofia do sujeito. Ele se opõe diretamente a ideia de consciência, mostrando assim o declínio dessa noção na filosofia contemporânea, principalmente na chamada filosofia da diferença. Buscaremos, dessa forma, produzir, a partir da filosofia proposta por Deleuze-Guattari, formas outras de pensar as técnicas de Educação Somática, suas instruções aos corpos dançantes, sem que o conceito de consciência se faça necessário no sentido de indicar conexões outras que nos permita traçar novos percursos, injetando camadas de complexidade por meio do diálogo entre o campo das artes do corpo e os operadores conceituais desses filósofos. É nesse momento que ocorrerá, também, a dissolução da expressão corpo dançante para, enfim, encontrar uma expressão capaz de suportar as mudanças aqui propostas.

Dessa forma, seguindo as linhas de pensamento agenciadas na primeira e segunda parte, apresentamos a parte três dessa tese. Seguindo os fluxos de criação desta empreitada do pensamento e da dança, discutiremos a passagem do corpo dançante ao inominável monstro dançante. Esta transmutação é construída por meio da criação de um germe conceitual,

---

<sup>7</sup> Para maiores esclarecimentos sobre esse assunto Cf. Personagens conceituais. In. DELEUZE; GUATTARI. **O que é filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992, p. 75-101.

denominado Antropovaginar, bem como a fabricação de uma máquina de guerra Blackmamba/A bailarina acoplada à máquina de guerra Deleuze-Guattari. Tais máquinas, ajudam-nos a constituir uma dança nômade capaz de combater os dispositivos produzidos pela dança da consciência corporal instituída pelas técnicas de Educação Somática.

Procuramos, com isso, oferecer pistas para que esse outro corpo entre no processo de dissolução do eu e da consciência, alterando, de fato, seus agenciamentos com a dança e com o corpo. Esperamos assim, possibilitar caminhos outros para a criação de formas outras de problematização e de enfrentamento das questões que se apresentam a partir do conceito de consciência corporal experimentado no campo da dança, que se trata de um campo de saberes bem recente. A dança em conjunção com a filosofia da diferença, pode transverter e criar condições às novas possibilidades de conceber as práticas corporais dos corpos dançantes.

## PARTE I: CONSCIÊNCIA CORPORAL OU COMO FAZER DANÇAR O SUJEITO



Certo dia, colorindo minha caixa de correio, encontrei um envelope amarelo. O conteúdo me fazia lembrar que o outono estava aí. Esta era a primeira dentre muitas cartas que eu receberia. As correspondências sempre giravam em torno de temas que nos tornaram próximas, a dança. Mais especificamente, estávamos compartilhando nossas crises artísticas.

Embaralhado ali no meio de seus relatos, *A bailarina* deixava escapar seu esgotamento e as pistas para tal. Como poderíamos estar partilhando um mesmo tempo de esgotamento? Muitos outonos se passaram e hoje suas cartas tornam visíveis aos meus olhos uma problemática que nos atravessou ao longo desse tempo de correspondências. A história de *A bailarina* não se difere das muitas histórias de artistas da dança. Iniciou seus estudos ainda criança, logo que a família viu suas habilidades em reproduzir e criar coreografias e passos de dança. Começou a frequentar uma escola de ballet e logo se envolveu em diversas atividades corporais, desde ginástica rítmica até aulas de teatro. Gostava mesmo era de experimentar as possibilidades corporais e, por isso, transitava por variadas danças, das populares às mais escolarizadas. Ao atingir a adolescências, direcionou seus estudos corporais à técnica do ballet clássico, conseguindo se formar bailarina clássica por uma escola de prestígio. Antes de adentrar a universidade, já dançava profissionalmente e ministrava aulas de ballet.

*Aos 17 de abril de 20XX.*

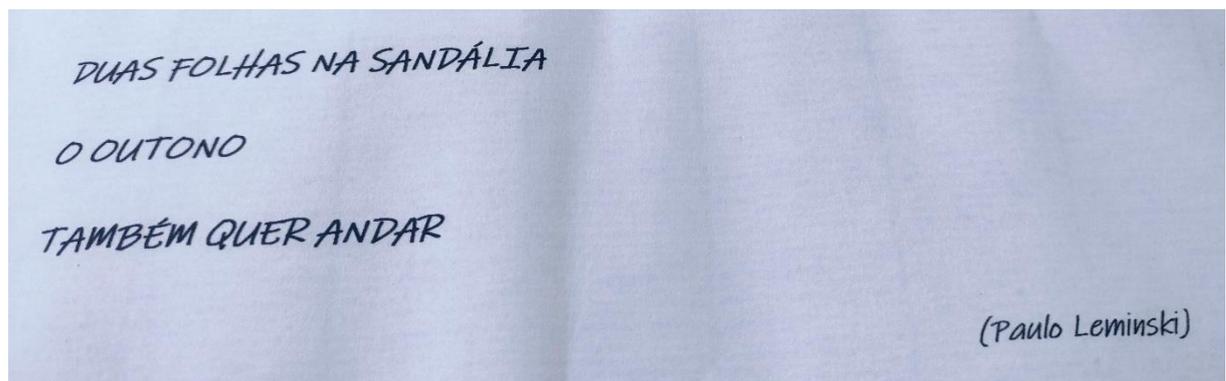
*Cara amiga, houve um longo tempo em minha vida que eu fui levada a acreditar que dança era apenas destreza técnica. Por muito tempo, trabalhei meu corpo em função de habilitá-lo, melhorá-lo, adequá-lo, moldá-lo, torna-lo tecnicista o suficiente para adentrar no mundo da dança. Com esse pensamento, dancei em muitos grupos e companhias de Belém. Sempre fui muito bem aceita, pois nunca me neguei a exaurir do meu corpo as forças necessárias para me encaixar nos mais diversos vocabulários coreográficos por que passei. Era assim que eu via meu corpo: um instrumento totalmente manipulável.*

*Mas eu me encontrava feliz! Período de maior produção corporal em dança da minha vida! Foi essa visão de corpo-instrumento que me levou a largar a minha primeira graduação na qual ingressei no ano de 1998. Não conseguia conceber meu tempo dedicado a um curso em que eu não teria tempo de aprimorar meu corpo. Tempo relógio! Corpo-máquina-relógio! Se se demorar, fica velho, duro e toda bailarina tem um tempo de vida na dança. Como já disse, eu era feliz na rotina de treinamento técnico, dos ensaios e das grandes apresentações que me renderam muitas premiações juntos aos grupos que dancei. Claro, a decisão de largar um curso de status não agradou minha família que via a dança como um passatempo.*

*Essa decisão me trouxe a responsabilidade de provar o quanto eu era boa naquilo que escolhi. Mergulhei de corpo nas mais diversas técnicas corporais sempre buscando ultrapassar os meus limites. Pernas mais altas, saltos mais acrobáticos, giros infinitos, físico de bailarina... No mesmo ano que abandonei a graduação, surgiu a oportunidade de dançar na Alemanha. No final de 2000 embarquei a convite de um*

antigo professor que lá estudava. Foi uma viagem decisiva, pois minha família chegou a achar que eu desistiria da dança depois dessa experiência. Encontrava-me lá sem apoio da família, com algum dinheiro, mas com muita esperança de conseguir uma proposta de estudo ou de alguma companhia. Só que aquela gente da dança era muito boa! Saí das terras tupiniquins para constatar algo óbvio: eu precisava treinar mais! Essa é a grande questão do corpo-instrumento na dança: nunca seremos boas, pois sempre terá algo pra ser ajustado, lapidado ou melhorado.

Em julho de 2002 deixei todos os empregos e me dediquei exclusivamente aos estudos. Passei a frequentar apenas as aulas de ballet e contemporâneo, afinal seu eu ia prestar uma prova prática no vestibular, eu deveria estar em forma. E esta forma estava impregnada de um pensamento e estética corporal da técnica do ballet clássico, que por muito tempo defendi como a única técnica necessária e universal para bailarinos. Encontrava-me por inteira dentro de uma caixinha, como essas caixinhas de música com a bailarina cristalizada num mesmo movimento de eterno retorno do mesmo...



### **1.1. Fragmentos epistolares de uma consciência desperta.**

*12 de janeiro*

Quando ingressei no curso de graduação em dança, eu já dançava profissionalmente e, assim, trazia comigo uma vasta *bagagem de experiências em diversas técnicas*. Porém o que predominava em meu corpo eram ensinamentos corporais vindos da *técnica do ballet clássico*. Na minha primeira formação, anterior à *Universidade*, eu entendia meu corpo como um instrumento a ser lapidado à *serviço da dança*. Eu apenas primava em aumentar meu *vocabulário de movimentos a fim de deixar o corpo disponível tecnicamente para qualquer trabalho coreográfico*. A preocupação primeira era executar os passos cada vez melhor, potencializando a *performance e o rendimento do corpo*, ou seja, era a *forma do movimento pela forma*. Porém, esse tipo de formação voltada apenas para o *tecnicismo* era o alvo de *diversas discussões e questionamentos dentro do curso de graduação em dança*, mostrando assim uma *crise no papel das próprias técnicas de dança na formação corporal dos bailarinos contemporâneos*.

Tal crise demonstra *várias problemáticas que desde a dança moderna vem sendo discutidas por diversas vertentes de pensamento e encontrando soluções diversas no campo epistemológico da dança*. De todas as discussões emergentes, aquelas ligadas ao *conceito de corpo* eram as que mais atravessavam meu interesse teórico e prático. Até porque, logo no primeiro ano da graduação, já entrei nesse processo de *desconstrução conceitual com as primeiras aulas de consciência corporal*. A *ideia de consciência corporal* chegou até as tradicionais formas de ensino de dança realizadas por meio de passos, como as *vistas no ballet clássico e em algumas técnicas de dança moderna e estas absorveram essa ideia*. Diferente daquilo que

experimentei na minha formação anterior ao meio acadêmico nessa nova abordagem das técnicas tradicionais os alunos eram estimulados a entender as sequências de movimentos no seu próprio corpo para, então, chegar a forma. Há uma investigação do movimento, um estudo das estruturas do corpo que são solicitadas. Há uma atenção ao corpo e ao espaço no momento do movimento para que as formas dos passos sejam compreendidas pelos corpos que os executam. Nesse caso, a consciência corporal é o estar ciente e atento aos processos de acionamento das estruturas do corpo para que este chegue a forma do passo dentro de suas possibilidades, capacidades e eficiências. Nessa dinâmica, os alunos também são estimulados a observar e tocar o corpo dos outros alunos. Essa troca também é muito importante para o despertar da consciência corporal porque o olhar e o toque do outro auxiliam na percepção e compreensão do movimento. Podemos dizer que essa troca com o outro substituiu o espelho.

Grosso modo, a primeira impressão era de que eu dançava sem consciência. Executava os movimentos de forma mecânica e automática sem perceber os processos internos e externos que faziam parte do meu corpo e da expressão dele. Logo entendi que minha aprendizagem corporal tinha sido dada pela forma, baseada em modelos de movimentos em que eu apenas imitava ou tentava fazer igual. Por exemplo, há um giro na dança em que o bailarino roda em torno do seu próprio eixo, equilibrando-se em apenas uma das pernas enquanto a outra se mantém dobrada na lateral, a chamada pirueta *en dehors*. Girar e saltar eram uma das coisas do ballet que eu mais gostava de fazer. Com as aulas de consciência corporal, fui percebendo que minhas piruetas não condiziam com o uso apropriado de um certo alinhamento postural entre cabeça, caixa torácica e bacia. Ou que eu excedia o ângulo da minha articulação

coxo-femoral tentando chegar a um *en dehors* que eu não tinha. Quando passei a perceber essas questões no meu corpo, nunca mais consegui girar mais que duas piruetas. Para isso havia uma explicação: eu estava acordando e acionando as musculaturas adequadas para este movimento. Estava me tornando consciente de meu corpo e agora precisava explorar essas novas possibilidades.

### 21 de maio

Certo dia decidi compartilhar uma dança com umas das professoras que trabalhava com uma técnica de consciência corporal. Meu objetivo era apresentar a coreografia num evento criado pelos alunos do curso para que os mesmos pudessem mostrar suas criações. No meio da coreografia, comecei a ouvir um som que parecia uma bexiga esvaziando. Aquele som ia e vinha... Aos poucos fui perdendo a concentração na minha dança para descobrir de onde vinha tal barulho. Era a professora. Aquele som era a indicação de que eu não estava respirando, não estava soltando o ar. Ao terminar a apresentação, poucos comentários sobre a coreografia foram feitos. A professora, no fim, ocupou-se em me ensinar a respirar. Eu precisava perceber a respiração e usar essa percepção para tornar o movimento mais fluido, leve e expressivo. Ao repetir a coreografia com essas informações, a preocupação em respirar o movimento era tanta que eu mal conseguia lembrar a sequência coreográfica. E o barulho de bexiga esvaziando continuou. Por fim, achei melhor não participar do evento, pois entendi que meu corpo não estava preparado para dançar naquele momento. Decidi somente assistir às criações dos colegas.

No dia das apresentações, fui acompanhada de alguns amigos e contei a experiência que tive com a tal professora. Ao chegarmos ao teatro, escolhemos sentar próximos do palco. As luzes se apagaram e as apresentações começaram. Algum tempo depois, rasgando o silêncio do lugar, eu ouço o barulho de bexiga esvaziando. Perguntei aos colegas se eles também estavam ouvindo e todos confirmaram com a cabeça. Nem o som das músicas foi capaz de abafar o barulho! Alguém ainda tentou pedir silêncio. Em vão. O barulho continuou durante todas as apresentações, até o fim. Quando as luzes se acenderam, olhei para trás e lá estava a professora. Ela passou o tempo todo respirando pelos bailarinos. Meus colegas e eu caímos na gargalhada.

Foi a partir desse episódio que nós percebemos que até durante as aulas, a professora fazia a bexiga esvaziando. Além do som “sssssssss” que ela produzia, havia toda uma gestualidade que tornava tudo mais engraçado, desde o formato da boca, passando pelos olhos revirados, chegando na mão pousada levemente sobre o peito sentindo e acompanhando o movimento de esvaziar da caixa torácica. Essa foi a forma um tanto quanto peculiar dela dizer que precisávamos perceber nossa respiração, estar conscientes dela durante a execução das sequências de movimentos realizadas nas aulas.

**14 de setembro**

O esqueleto humano é um dos sistemas abordados em diversas técnicas de educação somática. Convivi por muito tempo com vários modelos de esqueletos. Alguns representando todo o sistema

esquelético e outras apenas partes. Na principal sala de dança, tínhamos o Bartô, um esqueleto que ficava pendurado pelo topo da cabeça, com seu ligamento patelar rompido e, seu músculo do quadríceps faltando, possivelmente dilacerado pelo tempo de uso. Foi batizado de Bartô porque sua bacia, ao que tudo indicava, era masculina. Bartô era só um exemplo da diversidade de esqueletos que havia ali na dança. Ele era o ilustrador daquilo que tínhamos por dentro de cada um. Era comum também professores terem seus próprios esqueletos, bem menores que Bartô. Esses esqueletos também possuíam seus próprios nomes. Era comum, também, professores trazerem partes do sistema esquelético, principalmente aqueles representando o pé e a bacia.

Bartô era constantemente solicitado na sua imobilidade para mostrar as partes ósseas solicitadas pelos movimentos, mas acima de tudo para ilustrar a postura de pé. O coitado carregava o fardo de estar eternamente na vertical, porque pendurado pelo topo da cabeça, e todo desalinhado. Essa falta de alinhamento era denunciado por sua bacia em anteversão. Todos nós conseguíamos até imaginar o tamanho da sua lordose mostrando um centro de gravidade solto. Como dizia uma professora: Bartô tinha a famosa barriga de bebê. A bacia do nosso amigo nos dizia exatamente o que não fazer com a nossa. A não ser com o propósito de experiência daquela posição. Diferente dele, não tínhamos nossos esqueletos expostos para podermos estudá-lo, manipulá-lo e experimentá-lo. Assim, nossa estratégia de conhecimento era o toque. Por meio do nosso toque e do toque do outro, podíamos perceber e sensibilizar nossos ossos. Podíamos entender nossas diferenças anatômicas em relação ao Bartô e aos outros. E assim íamos nos

constituindo como esqueleto percebendo nossas particularidade ósseas e como isso determinava as formas dos movimentos.

Às vezes me identificava com Bartô e sentia também um peso de ser um ser da vertical. Uma das maiores dificuldades que eu tenho desde de que passei a estudar as técnicas de Educação Somáticas é que de alguma forma, todas elas, lidam com a questão da verticalidade do corpo, ou seja, lidam com a postura de pé. E a maioria elaborou algum tipo de procedimento para experimentar essa postura. O fato é que cada uma, a seu modo, dita algum tipo de estratégia corporal acerca da verticalidade, tornando essa questão uma verdade aos corpos dos bailarinos. Talvez a mais comum de se experimentar é um certo tipo de alinhamento entre cabeça, tronco, bacia e pés. Para sustentar os benefícios de saber e aprender a estar de pé, existem todos os argumentos cinesiológicos, anatômicos, mecânicos, psicológicos e até evolutivo que atravessam e se entrelaçam aos discursos de preparação corporal na dança.

O ballet clássico é o exemplo mais comum para se observar e estudar a verticalidade. Por ter sido uma técnica de preparação corporal hegemônica na dança do Ocidente até o século XIX, muitos artistas e estudiosos do movimento se valeram desse princípio do ballet, a verticalidade, para desenvolver esta temática de alguma forma em seus trabalhos, seja no sentido de compreendê-la, seja no sentido de confrontá-la. Seja como for, o que estou tentando mostrar é que há um princípio da verticalidade funcionando nas técnicas de educação somáticas. E existem vários procedimentos de experimentação para que o bailarino tenha consciência dele. Por exemplo, na técnica de Educação Somática em que eu tenho mais familiaridade, a Técnica Klauss Vianna (TKV), costuma-se abordar esse princípio no processo lúdico,

no tópico corporal chamado “eixo global”. Segundo Jussara Miller (2007), o alinhamento ósseo começa pelos pés, pois ela o considera base e raiz da grande “árvore humana”. Esse segmento do corpo vai interferir diretamente na posição dos joelhos, da bacia, do tronco e da cabeça.

O eixo global é o tópico final do processo lúdico proporcionado pela vivência e aplicação dos tópicos anteriores que são presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições. Assim, “O aluno reorganiza-se, conscientizando-se da labilidade (no sentido transitório) desse eixo, pois ele está em perpétua autoconstrução. Adquire-se a centralização do corpo com o alinhamento da estrutura óssea e o tônus muscular” (MILLER, 2007, p. 73). Acho interessante lembrar que desde o meu primeiro contato com a TKV, lá no primeiro ano de curso, o Gregório também estava presente em todo esse processo. Infelizmente, para ele, o alinhamento de suas estruturas nunca viria a ser experimentado de forma consciente para que fosse possível a ele modificá-lo à forma mais adequada. E talvez para mim também. Não importava o movimento ou o nível do espaço que se encontrava meu corpo, sempre tinha uma mão para ajeitar minha bacia. Um toque para posicionar minha caixa torácica. Um alguém direcionando minha cabeça. Um alerta para ajeitar meus pés. De muitas maneiras, acabei por criar na minha cabeça um referencial do que é certo para meu corpo e para o corpo dos outros na vertical.

Por diversas vezes valsei com o Bartô, conduzindo seu esqueleto pela sala, aproveitando as rodinhas do seu suporte. Divertia-me com sua bacia arriada, imaginando sua barriguinha de bebê. Eu ali, desperta em minha consciência corporal, ostentando minha verticalidade label, minha bacia alinhada, pés apoiados ao chão. Imaginava um gancho segurando minha cabeça tal qual a do Bartô. Partilhava com ele

minha ideia de verticalidade e nossas particularidades em relação a ela. E ficava ali, ora atenta a valsa dos esqueletos verticais, ora atenta a porta... A qualquer momento alguém poderia surgir para colocar minha bacia no lugar.

### 01 de março

Antes do enquadramento das técnicas corporais presentes na preparação do corpo dançante nesse campo chamado Educação Somática, era comum aos profissionais das artes do corpo nomearem essas técnicas de consciência corporal. A questão do uso de certas expressões para definir certos trabalhos sempre me chamou atenção. Entendo que a expansão no vocabulário do bailarino representa uma tentativa de se modificar também. Como exemplo gosto de pensar a palavra percepção. Essa é uma palavra muito comum nas instruções das técnicas de consciência corporal. “Percebe isso... Percebe aquilo.” E, muitas vezes, vemos outras palavras como o verbo sentir substituindo ou mesmo sendo sinônimo de percepção. “Sente como está seu corpo hoje.” Sente o espaço a sua volta”. Perceber e sentir, a meu ver, são verbos ativadores da consciência na dança.

Esse lugar da percepção carrega consigo algo de muito intrigante: quando me percebo, deixo de ter um corpo para ser um corpo. Nesse lugar de funcionamento, o corpo já não tem uma dança, porque ele é a própria dança. Essa formulação e lógica das palavras funcionava para tudo: para o corpo, para o espaço, para a dança, para a vida. Gosto de pensar nessa lógica da percepção como uma tentativa concreta

de fazer funcionar um pensamento não dualista entre corpo e mente. Validar a importância do corpo é uma questão de existência dos próprios saberes produzidos pela dança. Só que nesse caminho de aflorar uma percepção consciente do corpo utilizando determinadas instruções para acessá-la, há uma possibilidade de desvio para algo bem perigoso.

Quando comecei a perceber meu corpo, torná-lo desperto e consciente, conquistei algo de muito poderoso em mim: meu corpo, meu espaço, meu tempo, minha dança. Eu vinha de uma experiência de dançar em grupo. Sempre dancei na companhia de outros bailarinos e na maioria dos casos, coreografada por alguém. Mas agora eu estava preparada para as minha próprias criações. Passei a produzir muitos solos. E ficava cada vez mais difícil dançar com alguém, porque agora eu tinha meus movimentos, minhas criações, meu tempo e, meu estilo que dificilmente dialogava com o eu do outro. Das poucas criações coletivas que pude participar durante a graduação, o que ficava evidente eram solos sendo organizados e dirigidos. Era desgastante lidar com tantos eus, cada qual mais criativo, mais presente, mais potente, mais artístico...

Com o passar do tempo, o que ficava evidente é que o caminho da percepção era algo infinito. Sempre algo a perceber, sempre algo a ser consciente. Mais uma dança a ser criada, mais novos movimentos a serem experimentados... Às vezes, eu tinha a impressão de que eu levaria uma vida toda para perceber tudo que eu poderia e ainda assim ficaria sempre faltando algo. Aí as criações foram ficando cada vez mais difíceis. Aí o corpo ficou esgotado. Conhecer-me, perceber-me e, ser consciente se tornou exaustivo. Abandonei as sapatilhas para perceber meus pés. E foi um caminho sem volta. Quando percebi, abandonei

os palcos para dar conta dessa percepção do corpo que me tornara tão consciente, mas tão consciente que eu mesma me tornei insuficiente para as minhas próprias criações em dança.

### 23 de julho

Havia um pé de manga bem em frente à casa onde eu morava. Quando era tempo da fruta, eu costumava ser vista em cima da árvore colhendo as belas e doces manguinhas. Isso me trazia fortes lembranças e saudades de casa. Melbet tem o título de ser a cidade das mangueiras. Chupar as mangas colhidas direto do pé era uma prática reconfortante e um hábito de criança que segue comigo até hoje. Além de me fartar de fruta, eu também costumava usar o alto da árvore para pensar sobre a vida. E aproveitava para atazanar os vizinhos com gritos agudos que ecoavam pela vizinhança e constantemente eram respondidos com outros tantos gritos vindo de lugares diferentes. Um dia tive uma vertigem e caí da árvore. Naquele momento, tive medo de machucar meu bem mais precioso, meu corpo. Mas com a destreza de uma bailarina, aliada a ginga da capoeira, consegui amenizar os efeitos da queda, saindo com alguns arranhões e satisfeita por ter caído de pé. Olhei ao redor e pude ver os efeitos que um impacto no chão daquela altura poderia produzir no meu corpo. Lá estavam as manguinhas amassadas, estouradas, cascas rasgadas. Respirei aliviada por não ser nenhuma delas.

Essa experiência acabou por mexer comigo. Quando foi que o risco se tornou um perigo para mim? As técnicas de educação somática normalmente são atravessadas pelo discurso médico. É muito

comum entender a educação somática como um tripé produzido pela saúde, educação e arte. O trabalho de consciência corporal prima pelo autocuidado no qual o bailarino passa a ser capaz de conhecer seus limites, respeitar seu corpo e suas estruturas. Isso acaba sendo muito importante no trabalho de prevenção de lesões, proporcionando ao corpo do bailarino uma maior expectativa de atuação na dança. De certa forma, conhecer meu corpo me trazia a oportunidade de levá-lo a novas experiências. Mas alguma coisa nesse processo me fazia funcionar dentro de uma seguridade e até comodidade corporal.

Em um certo mês de novembro, desembarcou por essas bandas uma companhia de dança das bandas do Sul do país que causaria um *frisson* entre os alunos do departamento de dança onde eu cursava a graduação. O Grupo trazia consigo uma proposta estética de movimento diferente de tudo que circulava nos corredores do departamento e que dizia muito sobre aquilo que tínhamos acesso e consumíamos no campo da dança. Para a minha surpresa e deleite o trabalho coreográfico do grupo era todo repleto de quedas. Durante a apresentação eu podia ver os bailarinos como as manga se desprendendo da árvore e caindo no chão. Diferente das frutinhas nenhum deles saiu dilacerado, machucado, esmagado, amassado. Ou saíram? Aquilo era surpreendente. Os corpos eram surpreendentes. Lembro que a primeira coisa que me passou pela cabeça ao ver os bailarinos entrando em cena foi “nossa, como eles são desalinhados! Olha essa postura!” Ao final da apresentação, não fazia sentido nenhum pensar em alinhamento.

O efeito da passagem do grupo causou uma excitação geral entre os alunos e logo foi articulada uma oficina para que pudessemos experimentar a técnica do grupo. Sala lotada de expectativa e medo. Pelos cantos os professores se ajeitavam para participar da aula apenas como observadores. Com toda a

minha ansiedade eu já tentava imaginar as instruções para cair, os jeitos certos para não se machucar. Ledo engano. A experiência da queda só poderia se dar pela experiência queda. Não tinha caminho. Fecha os olhos, vai e aproveita a viagem. Os professores acompanhavam estarecidos. Notava-se que o barulho do impacto dos corpos os deixava de olhos arregalados e preocupados. Será que sobraria algum aluno inteiro para a aula de segunda? A forma de condução presente na técnica do grupo era diferente de tudo que eu já havia experimentado. Ao final, muitos hematomas coloriam os corpos e todos nós pudemos entender aquele cheiro de cânfora e menta que exalava dos bailarinos. Apesar das dores e, dos hematomas, algo de muito único e potente aconteceu ali. Para mim, foi a primeira vez que eu não tinha nenhuma consciência do que eu acabara de experimentar. Passei uns dias tentando organizar meus pensamentos para poder verbalizar algo sobre aquela oficina. Em vão.

A passagem desse grupo surtiu diversas discussões no âmbito da preparação corporal do bailarino. Para mim, pensar essa questão me trazia muitas incertezas acerca daquilo que estava sendo ensinado como preparação. Para essa estética, eu percebi que nenhuma das técnicas que faziam parte naquele momento da minha formação corporal seriam capazes de me preparar para aquilo que experimentei naquela oficina. Porém, não tive muito espaço para desenvolver essas questões, pois a discussão que acabou vigorando foram aquela ligada às consequências causadas pelo impacto do corpo no chão. Havia uma preocupação concreta das mais variadas lesões que esse tipo de trabalho poderia provocar. Especulou-se até o tempo de vida produtiva daqueles artistas se continuassem com esse trabalho arriscado. Aos poucos, fomos retornando para a normalidade das aulas.

Voltei a olhar as mangas caídas e espalhadas no chão. Mas elas já não mais correspondiam a imagem amassada, dilacerada, esmagada que outrora eu vi.

05 de agosto

Tem novidade no ar. Circula pelos corredores um carregamento novinho de novas palavras. É o vocabulário em transformação. Dia desses, durante uma aula, fui surpreendida pela palavra micropercepção. Mas porque motivo vamos reduzir a percepção? Logo, logo, outras entraram em cena sinalizando mudanças em curso. Existem expressões que tem aquela potência viral de contaminação. Quando você se dá conta, está nas práticas, nas teses, nos livros, participando dos discursos das criações artísticas. Nesse contágio verbal, fazendo companhia a essa tal micropercepção temos ainda as palavras sensação, duração, multiplicidade, diferença, heterogeneidade, singularidade, afetos, rizoma. Afinal, o que aconteceu para que essas expressões adentrassem o vocabulário das artes do corpo?

Foi apenas na pós-graduação que eu cheguei a fonte dos vocábulos. Mais uma vez, deparava-me com um filósofo participando ativamente do pensamento artístico. Houve um tempo em que Maurice Merleau-Ponty também ditou tendências de expressões na dança. Mas a onda do momento era esse mundo dos conceitos deleuze-guattarianos. E não vou negar que eu também fui capturada por esse fantástico mundo em que um filósofo olhava com tanto apreço para as artes e via nelas uma potência de conhecimento e de criação. Sentia-me contemplada em saber que, para Deleuze-Guattari, as artes faziam

parte das três formas descrita por ele de conhecer o mundo. E de muitas formas, a leitura de sua obra fazia tanto sentido mesmo que eu não pudesse explicar. Suas palavras me afetavam como uma poesia. O encontro com Deleuze-Guattari não foi por acaso. Minha trajetória na dança já sinalizava uma virada conceitual perigosa. Tão perigosa que colocaria em risco toda uma forma de existência na dança. Ler este filósofo, para mim, era uma certeza de que eu não podia ser mais a mesma.

Tive a sorte de começar a filosofia deleuze-guattariana sem as amarras acadêmicas ou rigor filosófico e isso me deu a possibilidade de explorar as ligações afetivas, conseguindo, assim, localizar aquilo que servia e o que produzia em mim. Passada essa necessidade primeira de levar com empolgação suas palavras às minhas práticas de dança, eu podia identificar um conflito nitidamente fluindo pela minha cabeça que colocava em xeque a relação da teoria e da prática. A questão da dualidade certamente já era algo superado, porque nosso entendimento da dança já defendia a unidade entre corpo e mente, teoria e prática, preparação e criação. E, se porventura deixávamos funcionar qualquer dicotomia, justificávamos dizendo que era apenas para fins didáticos. Seguindo essa lógica, por que motivos trabalhar Deleuze-Guattari em minhas práticas de preparação corporal e de criação passou a ser um problema para mim? E o mais intrigante, havia algo de abissal ao tentar movimentar este filósofo em meu trabalho, como se as rupturas proposta por sua filosofia não se encaixasse com as minhas experiências. A sensação que eu tinha, diante disso, era de que se adotavam novas palavras, porém se mantinham as velhas formas de conduzir os corpos pelas técnicas de dança. Por isso, dançar com a formação que eu tinha e habitar o mundo conceitual de Deleuze-Guattari parecia não ser mais possível.

Meu encontro com os filósofos da diferença, como Deleuze-Guattari, representava a possibilidade de produzir um pensamento próprio sobre o corpo, as técnicas e a dança. A questão aqui não é responder ou descobrir por meio desse meu longo processo de relação com a dança quem eu sou. A questão seria mais radical: recusar o que sou. O que fazer com o que fizeram de mim? Nessa luta, acabei por recusar a dança nos moldes em que ela é concebida. Parei de preparar meu corpo, parei de dar aula de dança, parei de fazer aula, parei de criar, parei de me apresentar. Essa resposta pode ser muito bem entendida se fizermos valer o regime de verdade presente na afirmação da unidade entre corpo e mente. Se há uma mudança de pensamento em curso, logo podemos afirmar que há também uma mudança no corpo. Minha resposta aos conflitos que atravessavam minha existência artística, levou-me a imobilidade.

Antes da lagarta virar borboleta existe, todo um processo de imobilidade, de se fixar em um ponto, que termina ao primeiro movimento visível de saída do casulo e se completa com o bater das asas. A lagarta, nesse não-movimento, constrói no escuro de seu casulo a mais significativa transformação no seu modo de vida. Estar aparentemente imóvel cria múltiplas formas de se conectar e capturar as forças da natureza e as condições mais potentes para sua metamorfose. Eis dois paradoxos presentes na lagarta: movimento pelo não-movimento, no qual corpo e ambiente não cessam de trocar informações e, no escuro do casulo emergem luzes capazes de iluminar sua atividade e habilidade de estar no mundo. A imobilidade de um corpo é uma provocação utilizada para tecer e abrir possibilidades de reflexão. Apresenta-se como um facho de treva nesse mundo onde dançar é vida e movimento, como um escuro povoado por experiências, o não-inscrito, o não-manifesto que diz muito a seu respeito. Na sombra dessa metáfora, nesse

corpo aparentemente sem dança, há de existir uma luz que se dirige às problemáticas intempestivas presentes no fluxo contínuo entre corpo, técnica e criação. Um dia, Deleuze-Guattari sussurrou no meu ouvido: *o pensamento é como o Vampiro, ele não tem imagem, nem para constituir modelos, nem para fazer cópias*. Danço com ele uma dança sem movimento, assim como olho para o espelho e não vejo nossa imagem dançante.

**25 de novembro**

Ter consciência corporal me fazia sentir algo especial, quase como um poder. Esse poder passou a criar alguns problemas para mim. Como eu sabia perceber o espaço, sabia onde apoiar meus pés, andar alinhada, sentir o outro e daí tomar decisões assertivas sobre o meu movimento, sabia organizar meu corpo para torná-lo adaptável as diversas situações da vida, passei a achar normal julgar os outros. Meu olhar afiado, julgava a postura, a falta de noção dos espaços corporais e circundantes, a corcunda de quem parece carregar o mundo nas costas, o modo de sentar-se das pessoas, o centro de gravidade, os ombros levantados, a forma de caminhar. Enfim, eu tinha virado um juiz ambulante dos corpos alheios.

Certa vez, durante uma aula de capoeira, fomos instruídos a gingar apenas no quadrado desenhado no chão. Não podíamos sair desse espaço. Porém, um aluno ao meu lado, um homem alto, forte, com umas pernas e braços longos e atrapalhados, acabou invadindo o meu quadrado e pisou no meu pé fortemente. Invadir meu espaço e tocar meu corpo de forma imprudente e descuidada já não era algo

aceitável por mim. Ainda mais correndo o risco de lesionar meu instrumento de trabalho. Imagina me ausentar das aulas por machucar o pé pela falta de atenção de outra pessoa? Aquilo me fez perceber que o tipo de treinamento realizado ali nas aulas de capoeira podia ter alguns princípios que a dança trabalha para desenvolvermos a consciência corporal. A meu ver, esse era um bom caminho para que os alunos não se machucassem e não machucassem os outros, além de oferecer a eles possibilidades de perceberem seus próprios movimentos. Com uma noção consciente de seus corpos, os capoeiristas na intempestividades dos treinos e das rodas poderiam tomar decisões de movimentos mais interessantes para o jogo de capoeira. Claro que minha proposta foi muito bem aceita e logo passei a ministrar alguns treinamentos aos alunos.

Não tardou muito até me chamarem para participar de uma coreografia de maculelê que seria apresentada num sarau organizado pelos alunos. Os participantes dessas aulas de capoeira vinham de todas as partes da Unicamp e eram alunos de diversos cursos dessa universidade. Muitos nunca tinham ouvido falar de coreografia. Apesar de todo um desconhecimento acerca da dança, muitos alunos se propuseram a participar dessa experiência. Já havia uma estrutura coreográfica dos movimentos do maculelê. Minha função ali era trabalhar com os participantes as questões da cena e do corpo em cena. Logo me encontrei bombardeando aqueles corpos com todas as orientações que também me eram constantemente feitas na dança. “Presta atenção no foco e não olha para o chão”. “Trabalha o tônus muscular”. “Projeta seu corpo no espaço”. “Segura esse centro de gravidade”. “Respira de vez em quando”. “Percebe o espaço”. Coincidentemente, após minha entrada na coreografia, os alunos foram desistindo da

dança. A desculpa era sempre a mesma: falta de tempo dos participantes. Por fim, participaram da coreografia apenas oito alunos dos vinte iniciais. E foi uma apresentação satisfatória.

Eu sabia exatamente o que era desistir de uma dança. Não tardou muito para que os julgamentos se voltassem contra mim mesma. Talvez eu não tivesse todas as capacidades de um bailarino contemporâneo. Eu já não me achava tão perceptiva, tão criativa, tão ciente dos meus movimentos e, por isso, produzir alguma criação em dança me trazia a sensação de que algo sempre estava faltando. Passei a julgar toda minha trajetória na dança. Pergunto-me, sob o efeito de uma falta germinada no corpo: se eu tivesse iniciado minha experiência na dança pelas técnicas de consciência corporal, hoje eu teria um corpo mais criativo? Tornou-se insuficiente a experiência do dançar. E a culpa era minha por não ter me disponibilizado o bastante. Eu fiquei triste, isolei-me, senti raiva de mim e da dança. Já que eu não era capaz de atender aos critérios do bailarino contemporâneo, eu iria destruí-lo.

Fui tomada por uma amargura no coração. Maldita hora aquela em que eu decidi adentrar os caminhos do conhecimento da dança e do corpo. As lembranças de um mundo sem crises me remetiam aos meus primeiros passos na dança. E mesmo realizada de forma mecânica e, dualista ela mesma teve a potência de movimentar mudanças e rupturas na minha vida. Sensação de que eu era feliz e não sabia. Mesmo sendo consciente de muitas coisas, eu não consigo entender como meu percurso foi se distanciando das alegrias do movimento e se encontrando com as tristezas. Mais uma vez eu me culpo. Teria eu feito as piores escolhas? Olho para mim e não encontro mais a dança. Meu desejo hoje é o esquecimento.

04 de setembro

Muitas coisas se passam ao nível do estômago. Às vezes, certas forças me deixam náusea ou seguem como um soco daqueles que tiram o fôlego. Foi assim meu encontro com as obras de Francis Bacon. Encontro de revirar as tripas, no qual o sentido do sistema digestório se desfaz e seus órgãos perdem a função. Que força é essa capaz de me dobrar ao avesso? Segui pensando como dançar Francis Bacon. Por mais horas que eu pudesse passar em sala pesquisando movimento, experimentado sensações e percepções, havia um claro impedimento de acessar aquilo que senti apenas olhando as obras do artista. Deleuze<sup>8</sup> (2007, p. 64) fala de “[...] forças invisíveis esbofeteando a cabeça sob os mais diferentes ângulos”. Assim ele conclui que o problema de Bacon são problemas de deformação e não de transformação. “Tudo está, então, em relação com forças, tudo é força. É isso que constitui a deformação como ato de pintura: ela não se deixa reduzir a uma transformação da forma, nem a uma decomposição dos elementos” (DELEUZE, 2007, p. 65).

Aqui um ledor engano: entender a deformação como uma definição a ser seguida. Olho no dicionário e está lá “perder a forma primitiva”. Voltava-me ao corpo. Dançar sem pé, dançar sem mãos, inverter a verticalidade, inverter as funções: pegar com pé, andar com as mãos. Pensava em retirar partes do corpo como maneira de deformar a forma corpo. Mas não se tratava apenas disso. Alterar a forma é exatamente o que Bacon não faz, segundo Deleuze. Apesar de ter consciência de todo esse processo, parecia que só isso não dava conta de tudo que se passava no corpo. E a violência das obras com a qual fui atingida ainda atravessava o meu corpo e fazia de tudo isso um indiscernível, um insensível. Eu não era capaz de

---

<sup>8</sup> Em alguns momentos desta tese, Gilles Deleuze aparece sozinho. Pode acontecer de a obra citada não abordar o pensamento de Félix Guattari.

fazer dançar Bacon. Mas pensar uma estratégia para tal passou a ser um caminho. Como experimentar Bacon na dança? Talvez a questão seja outra: como fazer dançar as forças? Algo me dizia que minha formação não dava conta de tal tarefa. Bacon torna visível forças invisíveis por meio da sua pintura, porque sua obra devém outra lógica, a lógica da sensação. Para essa lógica haveria espaço para algo que desenvolvi ao longo da minha formação, a consciência corporal?

Há tempos, um tempo em que ironicamente eu dançava sem consciência, um coreógrafo melbetense de renome, ousou me dizer que eu dançava com a boceta. Essa observação invasiva (ou seria intensiva?) afirmava algo: as forças. Um dia fui capaz de dançar as forças e afirmar a potência do corpo pela dança. Hoje essa memória me faz entender que um dia dancei sob a égide de uma outra lógica, mesmo que essa não dependesse da luz da minha consciência para ser reconhecida ou definida. A necessidade atual é entender como no encontro com a consciência corporal as forças e o próprio corpo como potência foram sendo mutiladas e mortificadas em nome de uma dança mais consciente.

Minha amiga, agora sou novamente a bailarina da caixinha. Estática no movimento do eterno retorno do mesmo, tenho como maldição a consciência do que sou e do meu destino nessa caixinha. Por isso, é chegada a hora de esbofetear o estômago, deixar dobrar as tripas de tanto nausear, de fazer dançar com a boceta. Quebrar a caixinha! Chegou a hora de declarar guerra contra a consciência.

## **1.2. Pressupostos básicos de um corpo em crise: reconhecendo os adversários.**

### **1.2.1. Consciência corporal na dança: as engrenagens conceituais.**

Ao que tudo indica, a dança contemporânea vem tentando tirar o corpo de uma certa maldição que a tradição filosófica platônica e cartesiana o condenou. Nesse sentido, os conhecimentos emergentes dessa área das artes procuram principalmente restituir a dignidade ontológica proporcionada pela potência do corpo. Nessa empreitada de anular tal maldição, os artistas se lançaram as mais diversas possibilidades de experimentação do corpo, levando muitos a organizarem seus próprios procedimentos técnicos de exploração e experiências fundamentado no discurso da unidade entre corpo e mente, rompendo com a tradição dualista psicofísica inaugurada em Platão. Assim, podemos observar uma explosão de diversos conceitos de corpo que vão movimentar essa unidade. Evidencia-se então uma outra lógica funcionando no pensamento que vai ser fundamental para organizar e definir os conceitos e premissas que sustentam as técnicas de consciência corporal e que mais tarde serão abraçadas pela educação somática, campo este em pleno trânsito de troca de informações com as artes corporais e cênicas. Nesse trânsito, podemos identificar algo em comum na interface entre educação somática e dança: a emergência da consciência.

Jussara Miller e Neide Neves (2013) vão esclarecer que no Brasil, a partir da década de 1960, algumas pesquisas na área da dança enfatizam trabalhos com foco na percepção e na consciência. Estas pesquisas vão se contrapor às abordagens mais tradicionais de técnicas de dança que priorizavam as formas, os passos e a mecanização do movimento. Em um primeiro momento, essas pesquisas serão apontadas como trabalhos de consciência corporal. O uso dessa nomenclatura é importante, pois busca afirmar e reconhecer a unidade corpo-mente já experimentada nestes trabalhos pelo estudo do movimento por esse viés. Márcia Strazzacapa (2012) vai afirmar que o pensamento fundador presente nas técnicas de Educação Somática é a unificação corpo-espírito do indivíduo. Assim, os vários trabalhos desenvolvidos sob essa perspectiva serão reunidos nesse campo de estudo chamado Educação Somática. Como já foi citado, a Educação Somática foi conceituada pelo estadunidense Thomas Hanna que a definiu como sendo “a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente, estes três fatores sendo vistos como um todo agindo em sinergia” (FORTIN, 1999, p. 40). Ainda “[...] o campo de estudo que lida com o fenômeno somático, i.e, o ser humano como experienciado por ele mesmo (ou ela mesma) de seu interior”. (HANNA apud LIMA, 2010, p. 52).

A Educação Somática reúne uma série de trabalhos corporais sob essa premissa da unidade corpo-mente e da consciência. José Antônio de Oliveira Lima (2010) destaca quatro pontos comuns que são encontrados frequentemente nas chamadas técnicas de educação somáticas. A saber

1. A defesa da indivisibilidade do ser: corpo/espírito, alma/matéria, corpo/mente, etc.
2. a defesa de que as relações que o indivíduo mantém com o seu fazer no mundo podem criar situações que se fixam sobre o comportamento psicomotor, impedindo seu adequado desempenho, cuja recuperação cada uma das técnicas, a seu modo, propõe.
3. O conhecimento que dão suporte às teses são de caráter científico e fazem parte das ciências biológicas e humanas.
4. Todos trabalham no sentido de desenvolver no indivíduo a consciência de seus próprios atos como instrumento de mudança (LIMA, 2010, p. 61).

Assim sendo, esses pontos vão atravessar e se propagar de maneiras diferenciadas pelos discursos práticos e teóricos do trabalhos voltados para este campo. Strazzacappa (2012) nomeia os pesquisadores precursores dessa área como reformadores do movimento e realiza uma gênese daqueles que chegaram e são utilizados em território nacional. É importante frisar que a Educação Somática possui em seus discursos muitos conceitos que abrangem a área da saúde, da educação e das artes. Por esse caráter facetado e de fundamentos em preceitos científicos, seu universo de conhecimento logo adentrou ao mundo acadêmico. Márcia Strazzacappa, em 2015, conduziu uma pesquisa e constatou que é no campo das artes que existem mais material produzido sobre a educação somática. Apontou também que esse crescente interesse coincide com o aumento do número de Curso Superior em Dança abertos no país. Assim, pode-se entender que a educação somática atravessa cada vez mais a formação corporal dentro do âmbito universitário. Hoje vivenciamos um contexto em que as técnicas de Educação Somáticas se articulam cada vez mais no sentido de pensar a criação cênica, ou como se costuma dizer, o corpo cênico, deixando de ser apenas um ingrediente a mais nas aulas de dança. Nesse sentido, os profissionais de dança levam consigo as premissas da educação somática nas suas práticas e teorias de dança quais sejam a unidade corpo-mente e a consciência corporal.

O que se tornou comum chamar de “consciência corporal” é, na verdade “a busca do refinamento sensorial e a crença de que ele aumenta as possibilidades de escolha, ou seja, aumenta a liberdade do criador” (DOMENICI, 2010, p. 75). Esse refinamento se firmaria a

partir de procedimentos para aprender a reconhecer as informações vindas do próprio corpo. Essa vertente da dança afetada pela Educação Somática buscou investir em trabalhos corporais voltados para a investigação, a experimentação e a improvisação do movimento com um enfoque na consciência, pois tinha por objetivo romper com as formas tradicionais e formais das técnicas presentes na dança, baseadas principalmente na observação e na cópia e produzidas numa visão mais mecanicista do corpo e do movimento. O contexto da dança contemporânea se encontrava repleto de modelos de dança moderna e de valorização apenas das formas, assim esses trabalhos provocaram importantes mudanças na forma de se pensar o corpo e “[...] reivindicou o respeito aos limites anatômicos do corpo, estimulou a exploração de novos padrões de movimento e questionou modelos e concepções bastante firmadas pela tradição do treinamento corporal” (DOMENICI, 2010, p. 70). É bem verdade que apostar numa dança mais consciente movimentaria uma cadeia de importantes mudanças e expansões desse campo de conhecimento sobre o corpo.

Eloísa Domenici (2010) vai apontar por meio dos estudos das Ciência Cognitivas, que existem variados níveis de consciência, dando destaque a autoconsciência e a consciência de alta ordem, estas duas dependentes do relato da linguagem, conhecida como *consciousness*. Há também a consciência inferior ou primária, a *awareness*, que vai ser independente do relato da linguagem. Parece-nos importante ressaltar que esses dois aspectos da consciência são abordados nas instruções corporais das técnicas de educação somática. Miller e Neves (2013, p. 3) explicam

A expressão “consciência corporal” enfatiza a compreensão de que, na arte, vivenciamos e reconhecemos que o corpo está incluído nos processos de memória, de que o movimentam acionam e são acionados pelos sentidos, de que a consciência não está separada mas presente no movimento corporal. Ao mesmo tempo, sublinha a intenção de ampliar a percepção dos mecanismos corporais envolvidos no movimento, através da atenção e da observação presente no mo(vi)mento. O que usamos chamar de escuta do corpo.

Ainda para as pesquisadoras, utilizar a consciência como fundamento produz consequências nas instruções e estratégias de aula, bem como na pesquisa do movimento. Além disso, “instiga um olhar observador, atento ao ambiente, consciente das contaminações e da inserção do artista no mundo” (MILLER; NEVES, 2013, p. 6). Para conceituar a consciência, elas utilizam duas palavras em inglês: *awareness e consciousness*.

O primeiro fala do estado de prontidão para a ação, com os acionamentos da atenção e da presença. O segundo é o saber da *awareness*, é a capacidade humana de refletir sobre si mesmo, de se perceber sendo. Capacidade esta que permite, entre muitas outras funções, reconhecer muito daquilo que se passa no corpo durante a execução de uma ação ou momento, inclusive o estado do corpo que se move, e planejar a continuidade da ação a partir desta percepção, o que envolve também aspectos inconscientes (MILLER; NEVES, 2013, p. 3).

No *Dicionário de filosofia* (2012) de Nicola Abbagnano encontramos também essas duas palavras para designar a consciência. Essa diferença entre as palavras serve também para pontuar uma diferença de significado. A primeira diz respeito a uma atenção que cada um pode dar aos seus próprios modos de ser e de agir. Está ligada principalmente ao “estar ciente dos próprios estados, percepções, ideias, sentimentos, volições etc., quando se diz que um homem está consciente ou tem consciência” (ABBAGNANO, 2012, p. 217). A segunda se relaciona com a esfera da interioridade pela qual o ser pode se conhecer e se julgar. A *conciouness*, dessa forma, relaciona-se com o estar ciente de seus processos psíquicos, mas também confere ao ser “uma atitude de retorno a si mesmo” (ABBAGNANO, 2012, p. 217). Abbagnano discorre sobre uma breve história da consciência, expondo a utilização e entendimento desse conceito pelos filósofos ocidentais. O que nos chama a atenção é o fato de Abbagnano apontar, *awareness*, nas filosofias platônicas e aristotélicas. Já *consciousness* só pode ser localizada nas filosofias que reconhecem uma realidade interior e que fazem uma oposição entre interioridade e exterioridade. É nessa linha de entendimento da *consciousness* que muitos filósofos vão edificar suas teorias sobre a consciência ou refutá-la de suas filosofias.

Entendemos que Miller e Neide se aproximam dessas duas noções de consciência discutidas no campo da filosofia para entender este conceito na dança. Assim, ao aproximar as práticas de consciência corporal baseadas nessas noções presentes também na filosofia, a dança pode abrir caminhos frutíferos para explorar outros engendramentos possíveis da consciência. Tomemos como exemplo o filósofo José Gil (2004), grande referência para os estudos do corpo na dança contemporânea, que vai se referir a consciência como *awareness* e atribui essa noção aos bailarinos anglo-saxônicos. Tal noção traz consigo a ideia de uma consciência invadida pelo corpo e experimentada pelos corpos na dança principalmente por entrar na zona das pequenas percepções e se fazer presente no paradoxo da *awareness* “[...] que supõe um estado de enorme vigília dos movimentos corporais, sem implicar a sua vigilância seca e superegóica a fim de os tornar perfeitos” (GIL, 2004, p. 128).

Para entendermos a discussão acerca do conceito de consciência, primeiro precisamos explicar o funcionamento do conceito de conceito que utilizaremos aqui. Sívio Gallo (2013) esclarece de maneira elucidativa o pensamento do filósofo francês Deleuze-Guattari acerca do que é o conceito de conceito, desconstruindo definições presentes na tradição filosófica que o entende apenas como um operador lógico e uma representação universal. O conceito, explica Gallo, é sempre uma intervenção no mundo, seja para conservá-lo, seja para mudá-lo. O conceito também pode ser arma para a ação de outros, seja filósofo ou não, que o utiliza para realizarem críticas de mundo e para começar outros mundos.

[...]. Podemos definir o conceito, na visão dos filósofos franceses, como sendo uma aventura do pensamento que institui um acontecimento, vários acontecimentos, que permita um ponto de visada sobre o mundo, sobre o vivido. Poderíamos, aqui, lembrar a célebre afirmação de Meleau-Ponty: “a verdadeira filosofia consiste em reaprender a ver o mundo”; parece ser disso que falam Deleuze e Guattari quando exprimem a ação do conceito: um reaprendizado do vivido, uma ressignificação do mundo (GALLO, 2013, p. 38-39).

No sentido de compreender a definição de conceito proposta por Deleuze-Guattari, Sívio Gallo enumera algumas características básicas dos conceitos<sup>9</sup>. O conceito é necessariamente assinado, pois sempre age ressignificando um termo da língua. É multiplicidade e se cria a partir de problemas. Todo conceito tem uma história e é uma heterogênesse. Também é um incorporal, sendo absoluto e relativo ao mesmo tempo. Por fim define o conceito como um dispositivo ou um agenciamento.

Assim, o conceito não deve ser procurado, pois não está aí para ser encontrado. O conceito não é uma “entidade metafísica”, ou um “operado lógico”, ou uma “representação mental”. O conceito é um dispositivo, uma ferramenta, algo que é inventado, criado, produzido, a partir das condições dadas e que opera no âmbito mesmo destas condições. O conceito é um dispositivo que faz pensar, que permite, de novo, pensar. O que significa dizer que o conceito não indica, não aponta uma suposta verdade, o que paralisaria o pensamento; ao contrário, o conceito é justamente aquilo que nos põe a pensar (GALLO, 2013, p. 43).

A importante pergunta que se chega ao seguirmos com a problemática do conceito de consciência funcionando nas técnicas de educação somática as quais participam da formação do corpo dançante é: ao utilizarmos o conceito de consciência que mundos estaremos criando, o que estaremos destruindo ou quais mundos esse conceito pode conservar? Para traçarmos

---

<sup>9</sup> Para maiores esclarecimentos das características do conceito descrito por Sívio Gallo, *cf.* GALLO, 2013, p. 39 a 43.

alguns entendimentos sobre esses questionamentos precisamos nos remeter a história do conceito, dessa forma é necessário reconstruir essa história que acreditamos ser o solo, o plano de criação do conceito. Segundo Regina Schöpke (2012) para Deleuze-Guattari um conceito não pode ser criado do nada, ele sempre traz consigo pedaços ou componentes de outros. É bem verdade que existem danças capazes de movimentar outros pensamentos de corpo que procuram combater a tradicional visão dualista e, dessa forma, organiza suas práticas no sentido de fazer funcionar esse combate. Porém, como veremos a seguir, a dança, expressa no campo das técnicas de educação somática, ao utilizar a consciência como fundamento de seus estudos retorna à uma tradição dicotômica entre corpo e mente. Procuramos assim espremer até a última gota dessas práticas os rastros de uma consciência a qual nossas críticas e rupturas vão se dirigir para que algumas continuidades conceituais apareçam e que possam ser problematizada. Para esclarecermos tais questões, propomos uma aliança com Deleuze-Guattari, filósofo que rompe definitivamente com este conceito. O encontro este filósofo nos permite pensar modos outros de promover uma outra relação com a dança que não se construa e nem se apoie no conceito de consciência. Porque uma dança que funciona sob este conceito não serve mais a este corpo dançante que precisa fluir outras formas de experimentar a dança.

É sempre um risco articular áreas do conhecimento tão distintas que em seus percursos encontram suas próprias ferramentas para tratar um mesmo tema. A problemática do corpo é uma constante na filosofia de Deleuze-Guattari, por isso escolhemos fazer uma aliança com esse filósofo no sentido de abordar os desdobramentos possíveis que estão presentes no perigo de assumir o corpo como fio condutor. A filosofia de Deleuze-Guattari pode ser caracterizada como uma filosofia de combate. A ideia de um adversário é sempre presente. Entretanto, seu combate não se faz contra uma força adversa, mas entre. Para tanto, ele fabrica uma série de intercessores para se exprimir e construir seus problemas. É nesse sentido que adotamos Deleuze-Guattari como um intercessor. Acreditamos que as várias vozes que ressoam por meio de seu pensamento, ajuda-nos a movimentar outras forças e potências na possibilidade de criação de novos olhares ao problema que aqui se apresenta. Nesse trabalho, procuramos agir com prudência ao analisarmos certos conceitos que surgem e que são trabalhados no território epistemológico da dança. Como nos ensina Charles Feitosa e Renato Ferracini (2017): devemos ser cuidadosos para não rejeitar conceitos e palavras que circulam nesse campo conceitual tão recente como o campo das artes cênicas. Entretanto, colocamo-nos atentos às palavras que precisam ser abandonadas por possuírem um território de poderes enquanto designação.

Como pode-se observar, as cartas apresentam esse primeiro embate que *A bailarina* precisou encarar ao tentar fazer dançar Deleuze-Guattari, imposto pelo aparecimento do conceito de sujeito. Das muitas indagações dançadas por ela, o sujeito passou a ser uma necessidade a ser resolvida e superada. Estariam as técnicas de dança movimentando o sujeito moderno em suas práticas? A consciência é um conceito que está diretamente atrelada as características desse sujeito. Não podem ser considerados individualizados. Estas duas noções nascem e marcam a modernidade na filosofia, sendo inaugurada por René Descartes e depois apresentando vários desdobramentos no interior conceitual de outros tantos filósofos da então denominada filosofia do sujeito. É na modernidade que aparece possibilidade para “um pensamento racional operante que traz consigo o espírito científico de um “sujeito” constituinte, engrandecido pela descoberta do cogito, de sua identidade enquanto consciência pensante, de uma interioridade, de um eu” (JARDIM, 2007, p. 3). Podemos afirmar que é também por meio do conceito de consciência que o sujeito moderno vai ganhando contornos diferenciados onde quer que ele esteja sendo considerado, ou seja, a consciência é um dos fundamentos desse sujeito.

Nossa primeira tarefa aqui é reconhecer a possibilidade de circulação dessa consciência do sujeito moderno na dança. E como faremos isso? Vamos nos debruçar nas instruções utilizadas pelas técnicas de educação somática. Ao nos depararmos com a consciência, seja a consciência de si, a autoconsciência, a consciência reflexiva ou intencional, operando pelos fundamentos das práticas corporais dos corpos dançante contemporâneo, podemos entender que o sujeito moderno, este universal e individual, teria encontrado meios mais sutis e sublimes para continuar funcionando? Sabemos que os perigos de se escapar às dualidades é a simples inversão da hierarquia, reativando as oposições e reforçando a ideia de que existe um fundamento, seja na alma, mente, espírito, seja no corpo. Assim, restituir a dignidade ontológica do corpo é procurar transverter essas dualidade e oposições por meio de outros jogos do pensamento, destituindo qualquer privilégio que um termo possa ter sobre o outro. Ao colocarmos os perigos de fazer funcionar um sujeito da consciência na dança, estaríamos movendo essa dualidades hierárquicas presentes na filosofia do sujeito e apenas reforçando o binômio entre consciência e corpo? Em suma, estaríamos afirmando que o corpo decorre da consciência que eu tenho dele, creditando a ela o que se passa verdadeiramente com o corpo? Ou ainda, estaríamos fazendo do corpo um novo fundamento último, estabelecendo uma nova doutrina de verdades universais, instaurando um domínio legítimo para a

representação? Tomando o corpo como modelo, estaríamos simplesmente invertendo a fórmula alma-corpo ou consciência-corpo?

Segundo Alisson Ramos de Souza (2017) o problema da consciência atravessa toda a obra de Deleuze-Guattari. Porém, nossa tarefa aqui não é redizer o que este filósofo disse, mas encontrar as lacunas deixadas por ele e nesse sentido, dizer o que ele subtendia, o que ele não disse. Será necessário primeiramente expor o problema da consciência se dirigindo a uma filosofia tradicional que se ocupou em descrevê-la e utilizá-la como conceito gerador fundamental. É por meio dos adversários e das alianças filosóficas de Deleuze-Guattari que vamos expandir nossa discussão acerca da consciência corporal no campo da dança. Nosso objetivo primeiro é trazer à tona os riscos de utilizar o conceito de consciência, pois acreditamos que o mesmo pode funcionar como o antídoto ou como o veneno. Pode perverter mas também pode conservar visões tidas como superadas pela dança. Dessa forma, iremos fazer frente ao sujeito moderno inaugurado por Descartes que é o sujeito universal, particular e da consciência. O sujeito da tradição ocidental, este responsável por realizar as ações, que serve apenas como centralizador da consciência e produtor do Eu como centro de todas as faculdades. Assim como Regina Schöpke (2012), entendemos que todo conceito possui sua complexidade e que carrega em si componentes que se tornam inseparáveis dele, por isso faremos uma exposição breve daquilo que Deleuze denominou como filosofia do sujeito, pois acreditamos que o sujeito só exista na conjugação com o seu principal componente que é a consciência. Não é objetivo desse trabalho realizar uma genealogia do conceito de sujeito ou mesmo uma história do sujeito na filosofia. Pensamos ser importante apresentar as características gerais dessa filosofia e como ela encontrou meios de funcionamento nas práticas de educação somáticas para assim assumir as rupturas que Deleuze-Guattari faz com a mesma.

### **1.2.2. As Forças Adversárias: um campo chamado Filosofia de sujeito**

Realizar um trabalho com Deleuze-Guattari é procurar entender seus problemas e como ele vai criando uma série de conceito para enfrentá-los. A meu ver, aliar-se a um filósofo não é necessariamente conduzir uma cópia rígida de seus conceito ou mesmo ser leviano ao lidar com o deslocamento desses a fim de resolver os nossos problemas. Do mesmo modo, precisamos nos manter atentos às intempestividades de seu pensamento. É prudente, assim, entender suas zonas de ruptura para que possamos expor seus conceitos sem desviá-los dos

conteúdos originais de sua obra. Essa é a emoção de lidar com Deleuze-Guattari: ele próprio nos conduz a romper e perverter nosso próprio pensamento e reconhecer como estamos moldados a pensar sobre certos parâmetros formais. Nesse sentido, Deleuze-Guattari foi capaz de criar novos campos de pensamento, nos quais o conceito de sujeito se tornou inútil. E foi intervindo no agenciamento que ele pode se desprender da subjetivação, tornando o sujeito e todos os conceitos atrelados a este, como a consciência, desnecessário em sua filosofia.

Laura Haubert (2019) apresenta uma breve história da consciência na qual ela expõe as mais variadas nuances epistemológicas e ontológicas desse conceito. Ela destaca diferentes formas de abordagem sempre buscando apontar as mudanças de significados que a consciência vai assumindo dentro dos sistemas dos filósofos que ela escolhe dialogar. Haubert (2019) aponta que é durante o século XVII que a consciência perde seu significado moral para assumir um caráter puramente psicológico. Para ela, essa mudança foi concebida pelos filósofos René Descartes, Locke, os platonistas de Cambridge e Leibniz. É a partir desse século que também se pode apontar uma preocupação dos filósofos em explicar a consciência. Vimos em Abbagnano (2012) que é o caráter da interioridade e da reflexividade que vai marcar essa virada moderna, “afastando-se das antigas formas de compreensão que vigoraram até o século XVII” (HAUBERT, 2019, p. 19).

[...] observa-se que o conceito de consciência foi se desenvolvendo e sendo caracterizado com mais refinamento a cada vez, das divisões entre reflexividade e intencionalidade iniciada pelos modernos até a segunda metade do século XVIII, quando a psicologia empírica se desenvolveu e a consciência passou, então, a ser vista também de um âmbito psicológico e biológico-cognitivo (HAUBERT, 2019, p. 21).

Descartes ao chegar na sua mais famosa conclusão “eu penso, logo, eu existo” (*Cogito, ergo sum*) inaugura e define essa nova substância pensante, expressa pelo *cogito*, que vai determinar, condicionar e fundamentar o ser. É o sujeito pensante que vai dar forma à subjetividade em geral, à consciência, à mente, à alma, tornando-se uma nova razão suficiente. Para este filósofo, a consciência será considerada um tipo de saber que acompanha todos os demais saberes do indivíduo. Estará diretamente ligada às atividades do pensamento, às vezes podendo ser considerada sinônimo deste. Assim sendo, o sujeito pensante ou sujeito da consciência estará ligado às condições de todas as experiências possíveis.

Essa tradição filosófica habituou-se a pensar a consciência como um conceito essencial, mais elevado e mais desenvolvido no homem, afirmando que este “[...] tem conhecimento do que lhe determina de forma mais essencial, do que condiciona sua consciência e sua forma de pensar” (HAUBERT, 2019, p. 123). Se antes, Platão, afirmava que o corpo era a prisão da alma, em Descartes é o pensamento e suas faculdades, como a consciência, que vão subjugar o corpo. Segundo Alisson Ramos de Souza (2017) é a consciência que amaldiçoa, condiciona e coloca o corpo em segundo lugar. É essa condição que vai marcar a modernidade na filosofia.

Já que nós artistas desprendemos um esforço tamanho no sentido de propor outros pensamentos sobre o corpo, por que então trazemos às nossas práticas um conceito tão atrelado a Descartes, filósofo principal da dualidade entre corpo e mente? Para tentarmos identificar como nossas instruções presentes nas técnicas de educação somática, voltadas para o desenvolvimento da consciência, podemos estar acionando o sujeito moderno. Faz-se necessário agora fazer uma breve exposição das características ou componentes gerais do conceito de consciência presentes na filosofia do sujeito.

De fato o sujeito pensante inaugura toda uma tradição, expressa na filosofia do sujeito, “sobre a qual praticamente toda a modernidade terá de se debruçar, do sujeito transcendental kantiano à substância desenvolvida como sujeito na fenomenologia de Hegel, passando pelos neokantianos, Husserl e Sartre” (SOUZA, 2017, p. 84). É nessa tradição que vemos a consciência se transformar num verdadeiro tribunal, assumindo o poder de julgar os seres, as coisas e a validade de proposições e, assim, “[...] dando a essa consciência o poder de julgar o essencial e o inessencial, o bem e o mal, o belo, o sublime, mas também o feio. Em suma, à consciência é dado o poder de julgar a vida” (SOUZA, 2017, p. 84). O que se constrói a partir da filosofia do sujeito são privilégios direcionados à consciência, destituindo mais uma vez o respeito sobre o corpo. Nesse sentido, a consciência deturpa o poder do corpo e mais uma vez ativa a dualidade das substâncias. Essa dualidade produz uma distinção extrema dessas substâncias, tratando o corpo tão somente como extensão e instrumento seja da alma, do *cogito*, ou da mente. A coisa pensante, aqui no caso a consciência, é aquilo que dá vida e sentido ao corpo, sendo o fundamento final daquilo que somos, nossa essência que preserva o que somos. São esses componentes que vão determinar uma certa noção de subjetividade pautada no sujeito enquanto unidade, essência, universalidade e interioridade. Há assim uma afirmação da unidade do sujeito e a solidificação do conceito de Eu agente, ou seja, a afirmação de um autor exclusivo do pensamento que é considerado o centro gerador de toda vida psíquica. A filosofia do sujeito

se faz numa tensão entre o Eu universal e o Eu individual, pois o sujeito capaz de dizer Eu precisa necessariamente de uma identidade, de uma substância para se diferenciar dos outros e se afirmar.

José Gil (2004) discorre sobre uma consciência do corpo, confrontando esta ao conceito tradicional presente na filosofia do sujeito. Nesse sentido, este autor nos ajuda a complementar este conceito de consciência. Ele fala de uma consciência pura de si que subjuga e controla o sentido e o comportamento do indivíduo. Ele atribui a consciência os principais entraves para o desenvolvimento do movimento. Segundo Gil (2004, p. 127) “se nos tornamos demasiado consciente do nosso gesto, aumentaremos consideravelmente as probabilidades de o falhar”. É a tomada de consciência que leva o corpo a fracassar em suas tarefas. Desse modo, a intervenção da consciência, explica José Gil, vem alterar todo o jogo energético presente na sutileza das pequenas percepções. A consciência de si só enxerga o corpo do exterior que é visto apenas do interior como um objeto exposto. José Gil cria uma outra forma de se pensar a consciência, mas não se desprende da palavra nem criar outro conceito para abandoná-la. Por isso, é possível perceber essa noção de consciência criada por José Gil confrontando o conceito tradicional de sujeito cognoscente.

Alisson Ramos de Souza (2017) apresenta de forma contundente os modelos de consciência que Gilles Deleuze enfrenta para devolver a dignidade ontológica do corpo. A saber, Souza discorre sobre as problemáticas presente na consciência infeliz de Hegel, na consciência intencional da fenomenologia, expõe a má consciência de Nietzsche e analisa a consciência de classe de Karl Marx. No trabalho de Ramos, Deleuze apresenta diretamente uma questão sobre a consciência e, dessa forma, rebate esse conceito dentro do sistema conceitual desses filósofos. Para cada consciência combatida, Deleuze vai propor uma saída a partir da criação de conceitos, verdadeiras máquinas de guerra contra a consciência. Isso só é possível porque Deleuze adota uma visão de corpo que afeta diretamente essa problemática da consciência. Enquanto os filósofos do sujeito filiam-se a Descartes, Deleuze volta-se a Espinosa para produzir uma crítica a esse poderoso adversário que é a filosofia da consciências. Assim sendo,

Se Deleuze volta a Spinoza, é porque o *cogito* ressurgia. Um *cogito* diferente, é verdade, mas o qual prometia combater o irracionalismo, o ceticismo, o naturalismo e o psicologismo, prometia fundar um solo seguro para o desenvolvimento das ciências, repetindo o gesto de Descartes: um *cogito* fenomenológico (SOUZA, 2017, p. 88).

Outro importante aliado de Deleuze-Guattari no sentido de produzir outros funcionamentos conceituais que vão tornar inútil a consciência em seu sistema filosófico é Friedrich Nietzsche. Conforme Laura Haubert (2019), é Nietzsche quem vai situar a consciência no corpo, unindo profundamente estes conceitos, por isso Nietzsche foi um filósofo que radicalizou seu pensamento quando rompeu com as dualidades e impôs uma interpretação sobre o corpo, quebrando, dessa forma, com a tradição metafísica socrático-platônica e moderna. Ele também organiza uma crítica ao sujeito moderno como parte de sua investida a essa tradição, logo vai elaborar uma crítica a consciência.

Nietzsche não está interessado na racionalidade e no velho conceito de “alma” que até então encantou os filósofos. Para ele, o corpo orgânico é o cenário mais vivo, mais real e mais complexo, do qual, indubitavelmente, deve-se partir para pensar. Os processos biológicos e fisiológicos, as interações entre células, as transmissões entre nervos, o complexo processar do metabolismo são para ele mais relevantes (HAUBERT, 2019, p. 124).

Quando Nietzsche situa a consciência no corpo, ele acaba por enfrentar toda uma tradição filosófica que pensa a consciência como a parte mais essencial e desenvolvida do homem. Esta é a consciência do sujeito moderno e muito explorada pelos filósofos da consciência e do sujeito. Segundo Laura Haubert (2019) o problema da consciência atravessa muitas obras de Nietzsche. Este filósofo ao levantar este problema vai questionar um campo específico da filosofia chamado metafísica, além de tratar também de assuntos ligados ao sujeito, a linguagem e ao corpo. Para Haubert, “a principal crítica de Nietzsche à filosofia metafísica reside na crença da ‘substância’ e do ‘mundo do ser’, em entidade e formas fixas, em leis claramente definidas, em tudo que está além do corpóreo” (HAUBERT, 2019, p. 121). Essa filosofia será permeada pela noção de Eu que caracteriza o sujeito moderno e que para Nietzsche será “uma unidade imaginária que reúne os mais diversos momentos do sentimento de realidade, assim como a consciência é apenas um apanhado de instintos, o ‘ego’ é apenas um apanhado de sensações” (HAUBERT, 2019, p. 136). A autora ainda afirma que a metafísica aposta na ideia da unidade e da identidade e em fórmulas idênticas e fixas, embasada numa superioridade da lógica e da racionalidade acima do corpo e das somas das forças. É nessa crença que a metafísica vai estabelecer uma forma de pensar, por ela considerada a mais correta.

[...] A crença primeira de todo ser orgânico, desde o princípio, é talvez a de que todo o restante é uno e imóvel. – Nesse primeiro nível de lógico, o pensamento da causalidade se acha bem distante: ainda hoje acreditamos, no fundo, que todas as sensações e ações sejam atos de livre-abítrio; quando observa a si mesmo, o indivíduo que sente considera cada sensação, cada mudança, algo isolado, isto é, incondicionado, desconexo, que emerge de nós sem ligação com o que é anterior ou posterior. [...] Portanto: a crença na liberdade da vontade é erro original de todo ser orgânico, de existência tão antiga quanto as agitações iniciais da lógica; a crença em substâncias incondicionadas e coisas semelhantes é também um erro original e igualmente antigo de tudo o que é orgânico. [...] (NIETZSCH, 2005, I, §18 apud HAUBERT, 2019, p. 121).

Conforme Laura Haubert (2019), Nietzsche no prólogo de *A Gaia ciência* (2012) chega a se questionar se a filosofia não era apenas uma má interpretação do corpo, por isso afirma que “por trás dos supremos juízos de valor que até hoje guiaram a história do pensamento se escondem más-compreensões da constituição física, seja do indivíduos, seja de classes ou raças inteiras”<sup>10</sup>. Para Nietzsche, os filósofos acabaram por valorizar o pensamento, o cogito e a racionalidade como forma de diferenciar e elevar o homem acima dos animais. Mais precisamente, desconsideraram todas as atribuições fisiológicas e biológicas do homem. Nesse viés, os filósofos da metafísica ou os filósofos do sujeito vão pensar a consciência como o primordial do ser humano, aquilo que é duradouro e eterno; a parte mais elevada e desenvolvida do homem. É esse sujeito consciente, da razão, da lógica e do conhecimento que será o fundamento últimos dessas filosofias. A ele é dada a liberdade da vontade e o conhecimento daquilo que lhe é essencial.

Como já foi colocado, é Nietzsche quem localiza a consciência no corpo. Mas como Nietzsche pensa a consciência? Na reunião de escritos e anotações publicadas com o título *Fragmentos póstumos: 1884-1885* (2015), Nietzsche afirma que existimos por muito tempo e de maneira mais rica sem consciência. De acordo com Haubert (2019), para este filósofo, poderíamos passar sem ela, já que Nietzsche admite uma vida pensando, sentindo ou mesmo recordando sem que tudo isso entre na consciência. Esta é apenas uma ferramenta para falsificar a realidade fisiológica que considera verdadeira. Assim, a vida consciente ligada ao intelecto é somente uma maneira simples pela qual o organismo se expressa e pensa. Seria então “[...] uma forma tardia e desnecessária, porque é uma simplificação daquilo que é mais importante, múltiplo, e por consequência imperceptível, a saber, as vivências no corpo” (HAUBERT, 2019, p. 125). Assim, Nietzsche (2015, 25[336]) vai defender que “O mundo interior precisa ser

---

<sup>10</sup> NIETZSCHE, F. *Gaia ciência*. Tradução, nota e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2017, prólogo, §2.

transformado em aparência, para que ele possa se tornar consciente: muitos estímulos sentidos como unidade etc.” (apud HAUBERT, 2019, p. 125).

Também para Deleuze (2018) é da natureza da consciência ser falsa consciência, por isso um conhecimento vindo da consciência só poderia ser falso e falho. Pura ilusão. Assim sendo, “as condições em que conhecemos as coisas e tomamos consciência de nós mesmos condenam-nos a ter apenas ideias inadequadas, confusas e mutiladas, efeitos distintos das suas próprias causas”<sup>11</sup>. Deleuze acredita, assim como Nietzsche, que existe uma imagem do pensamento fundada na transcendência da ideia e do sujeito que nos faz acreditar que o pensamento emana da consciência, do Eu, do sujeito interior, ou seja, numa vida metafísica.

Conforme Deleuze (2016), o conceito de sujeito veio preencher duas funções importantes ao longo do tempo: função de universalização e de individuação. Assim podemos apontar duas características do sujeito, o Eu universal e o mim individual. São questões ligadas a essas características que vão ser discutidas na filosofia do sujeito. Entendemos assim que Deleuze vai deixar de lado o conceito de consciência justamente porque ela reativa a dualidade das substâncias mente e corpo, retornando uma interioridade do ser e, por fim, Deleuze se coloca contra uma consciência e um sujeito transcendente. Dessa forma, “A consciência só devém de um fato caso um sujeito seja produzido ao mesmo tempo que seu objeto, ambos fora do campo e aparecendo como transcendentos” (DELEUZE, 2016, p. 408). Deleuze explica que o campo problemático atual não pede mais o sujeito moderno, esse sujeito universal, particular e da consciência. Para se pensar uma outra ontologia do ser torna-se urgente nos desprender dos conceitos de forma, identidade, matéria, sujeito, consciência, etc. Esse é o nosso segundo objetivo. Antes, precisamos dar visibilidades às formas sutis que esse sujeito moderno encontrou para continuar operando seus elementos conceituais no interior das práticas de educação somática.

### **1.2.3. Táticas de funcionamento: modos sutis das instruções-sujeito.**

Marcia Strazzacappa (2012) aponta que os princípios fundamentais de cada reformador do movimento da educação somática deveriam estar ligados ao trabalho realizado em sala de aula. Mas o que ela observa são aproximações e distanciamentos entre a teorização, o discurso do reformador e a prática elaborada para a abordagem de sua técnica. O que

---

<sup>11</sup> DELEUZE, G. **Espinoza**: filosofia prática. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002, p. 25.

Strazzacappa nos sinaliza é que nem toda teorização de uma prática equivale aquilo que está sendo dito ou aplicado enquanto prática em sala de aula. Isso se dá exatamente porque as instruções utilizadas permitem essas contradições. Mais especificamente, às vezes a instrução quer movimentar a ideia de unidade entre corpo e mente, por exemplo, mas no fim por causa da própria instrução acaba fazendo o contrário e reforçando a dualidade, reforçando a ideia de corpo como instrumento de algo superior. É nesse sentido que vamos pensar as possibilidades de circulação daquilo que é fundamento do sujeito moderno, a consciência. Ainda, Strazzacappa (2012) para analisar de forma mais eficiente os aspectos trabalhados em sala pelos reformadores, realiza uma decomposição dos estudos em três tópicos: o corpo, o espaço e o tempo, mas alerta que essa divisão não existe na aplicação prática das técnicas de educação somática.

Vamos nos ater ao tópico corpo, pois é aqui que Strazzacappa aponta o trabalho direto do desenvolvimento da consciência corporal. Assim para esse tópico corpo ela define três aspectos a serem abordados: “[...] o estudo da anatomia para o desenvolvimento da consciência corporal, o papel da observação para o desenvolvimento da consciência corporal e o todo e as partes – a unidade e a ênfase em algumas regiões do corpo” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 118). Mais precisamente, iremos dar atenção aos dois primeiros aspectos do tópico, pois entendemos que é por meio destes que a consciência corporal é desenvolvida.

Strazzacappa (2012) afirma que a tomada de consciência de si necessita de um conhecimento mais profundo sobre o corpo e suas correlações, por isso disciplinas como a anatomia, cinesiologia e fisiologia foram importantes para conduzir e oferecer informações científicas para a experimentação do corpo. Alguns reformadores buscavam nessas disciplinas os caminhos para resolver problemas de ordem física, principalmente originários de lesões ou dificuldades corporais, como foi o caso de Moshe Feldenkrais e Matthias Alexander. Já outros reformadores, como Rudolf Von Laban e Klaus Vianna, acessaram tais conhecimentos para potencializar suas investigações suscitadas pelo corpo em cena da dança. Assim, “tentaram compreender os mecanismos que impediam um movimento ou os mistérios da expressividade humana” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 120).

O que se pode observar na condução dessas disciplinas na formação do corpo dançante é que as técnicas de Educação Somáticas lidam de forma diversa na abordagem desses assuntos, umas de maneira mais complexa e completa e outras de uma maneira mais simples e acessível. Na Técnica Klaus Vianna, por exemplo, os estudos anatômicos com ênfase no

sistema esquelético e muscular costumam ocorrer de três formas: pela experiência do movimento, pelo reconhecimento do próprio corpo e pelo estudo teórico nos quais recorreremos aos livros, modelos anatômicos, imagens, etc. Nessa técnica, a investigação anatômica e cinesiológica ganha destaque nos dois primeiros estágios da técnica que são o processo lúdico com seus sete tópicos corporais (presença, articulações, peso, apoios, resistência, oposições, eixo global) e no processo dos vetores no qual são trabalhados oito direções ósseas (metatarso, calcâneo, púbis, sacro, escápula, cotovelos, metacarpo e sétima vértebra cervical).

Jussara Miller (2007) explica que ao longo das aulas, os alunos visualizam, manipulam e se reconhecem em modelos representativos do sistema esquelético principalmente porque este é um dos fundamentos desta técnica. Busca-se nas instruções uma abordagem que facilite a percepção da própria estrutura e o acesso às memórias, imagens e sensações. Por isso, “todas as instruções são pautadas no corpo estrutural/anatômico e, mediante direções ósseas, acionam diferentes cadeias musculares” (MILLER, 2007, p. 76). Dessa forma,

A Técnica Klauss Vianna pressupõe que, antes de aprender a dançar, é necessário que se tenha consciência do corpo, de como ele é, como ele funciona, quais suas limitações e possibilidades, para, com base nessa consciência, a dança acontecer. E quando a dança acontece? Quando o corpo está disponível ao movimento para realizar uma comunicação por meio da expressão corporal, com a manifestação da dança de cada um (MILLER, 2007, p. 52).

Retornando aos tópicos elencados por Márcia Strazzacappa (2012), falaremos do papel da observação no desenvolvimento da consciência corporal. Para esta autora, a observação é um ponto relevante aos artistas cênicos por ser uma ferramenta importante para a tomada de consciência de si e para a experiência da criação. Ela vai expor duas formas distintas de realizar a observação: “uma observação pessoal, de si mesmo, que denominaremos observação interna; a observação social do outro, do ambiente, a observação externa” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 126). Essas formas distintas de observar, cuja separação se justifica apenas como uma estratégia didática já que as duas são juntas e complementares, com a tarefa de fazer perceber um objeto exterior e perceber-se a si mesmo. Strazzacappa destaca uma escuta do corpo que é uma atenção, um acordar determinado pelo conjunto de nossos sentidos para a experiência da observação interna, da observação de si mesmo. Esta observação só pode ser efetivada pelo próprio indivíduo. Cada técnica vai desenvolver seu modo próprio

de trabalhar essa observação. Strazzacappa cita alguns reformadores para exemplificar os trabalhos com a observação de si mesmo.

Moshe Feldenkrais (1972) realiza a tomada de consciência a partir da imagem que temos de nós mesmos, daquilo que ele denomina autoimagem, ou seja, por meio da nossa capacidade de auto-observação. Feldenkrais afirma que não possuímos consciência de muitas partes do corpo e que essa consciência se volta apenas às partes que servem a pessoa diariamente, e é por meio dessa consciência que formamos nossa autoimagem. Desse modo, “se nós não nos ajudarmos a tomar consciência das outras partes do corpo que são menos “utilizada”, a autoimagem se tornará congelada e nos amarrará à nossa mobilidade atual” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 128).

Já Lulu Swiegard trabalha utilizando imagens para acessar a observação interna. Em parceria com Mabel Todd, outra importante reformadora do movimento dentro da educação somática, organizaram um método chamado *Ideokineses* cujo objetivo é experimentar o movimento criando primeiramente uma imagem mental deste, ou seja, representando o movimento pela imaginação, e, dessa forma, haveria toda uma organização e resposta neuromuscular para a sua execução. Assim, “O indivíduo sente seu corpo pela percepção corporal, e sua consciência corporal é construída pela união entre as sensações vividas e as imagens trazidas pelos professores” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 128). Sweigard fundamenta uma parte de sua técnica em nove linhas imaginárias para experimentar o alinhamento das estruturas ósseas do corpo em relação a gravidade e que ao serem acionadas mentalmente se conectam em estruturas corporais específicas (DA SILVA, 2011, p. 17).

A Técnica Klauss Vianna realiza a observação interna propondo instruções em que a pessoa consiga reconhecer o próprio corpo no momento presente por meio do despertar dos sentidos, promovendo então o acordar do corpo que transforma a ausência corporal em presença. Jussara Miller (2007) aponta que nesta etapa é estimulada a percepção do corpo no espaço e no tempo. Nessa técnica é frequentemente utilizada a caminhada pelo espaço onde o aluno deve perceber o estado de seu corpo, os sons do ambiente, os cheiros, a iluminação e o professor conduz a dinâmica fazendo perguntas, como por exemplo “fulano, qual é a cor da camisa de ciclano?”. Também pode-se estimular essa observação pessoal com a pessoa deitada no chão sempre atento aos seu estado corporal, conduzindo a pessoa a perceber o que está sentindo naquele momento, propondo que o aluno faça um mapa mental das partes do corpo que tocam e não tocam o chão, mantendo-se atentos aos sons, temperatura, cheiros. Toda essa

abordagem traz consigo o objetivo de despertar a consciência de si no aqui e no agora, mantendo a atenção no presente e estando alerta e disponível para o trabalho.

Seguimos agora discorrendo sobre a observação externa que para Strazzacappa (2012) trata-se de um fator importante para o artista cênico porque estará intimamente ligada ao olhar do outro. É pelo olhar externo que o artista constrói um olhar sobre si mesmo por isso cabe ao artista ser seu primeiro observador. Dessa forma, “Esse ato de projetar-se ao exterior de si mesmo para observar-se e analisar o resultado cênico de seu trabalho é um exercício a ser desenvolvido” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 136). Entende-se então que se observar de fora é encontrar-se no olhar e no corpo do outro. Além disso, a observação externa deve considerar a relação do corpo com o mundo ao seu redor, estando atento para perceber detalhes e fatos que possam produzir imagens e ideias para preencher e ampliar sua criatividade porque “O mundo torna-se um grande laboratório, cheio de informações sonoras, visuais, sensitivas” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 142).

As técnicas corporais de Educação Somática, principalmente aquelas ligadas a formação do corpo dançante, vão trabalhar a observação externa pela condução do olhar sobre o corpo do outro. Strazzacappa ressalta (2012) que o olhar nunca é neutro e que passará sempre pelo crivo da experiência e crítica de cada um. Há algumas instruções que se tornam comuns nas técnicas de educação somática, como por exemplo observar como o outro se movimenta. Essa observação também se complementa pelo toque do e no próprio corpo e pelo toque no corpo do outro. Na Técnica Klauss Vianna quando esta aborda o tópico “articulações”, é comum conduzir os alunos a reconhecerem as próprias articulações por meio do autotoque e experiência de seus movimentos articulares. Tudo isso complementado com o toque do outro dando mais efetividade para o reconhecimento das estruturas estudadas. O mesmo processo pode ser visto na relação com o outro: tocamos as articulações do outro para identifica-las o que nos ajuda no nosso processo de autoreconhecimento. O mesmo pode ser efetivado quando observamos as experiências que o corpo do outro descobre ao se movimentar a partir das articulações.

Normalmente quando olhamos para alguém, vemos nessa pessoa aspectos que nos atraem mais, aspectos que dizem mais sobre nós mesmos – aquilo que chamamos de “processo de identificação”. Esse processo de identificação do observador ao objeto ou ser observado faz parte do quadro de aprendizagem do olhar, que por sua vez, faz parte do desenvolvimento da tomada de consciência de si (STRAZZACAPPA, 2012, p. 139).

Após esse processo de identificação existe a passagem para um processo de imitação do outro. Nesse caso, a imitação não será uma simples reprodução, mas um caminho para a criação, pois “reproduzir o movimento de outra pessoa é mergulhar em tensões e dinâmicas completamente novas, diferentes daquelas com as quais já está habituado” (STRAZZACAPPA, 2012, p. 140). A imitação, desse modo, surge mais como uma solicitação à experiência e à descoberta de uma apropriação de um gestual. Aos artistas da cena é imprescindível desenvolver essa capacidade de observação e imitação. Mas, afirma Strazzacappa, reproduzir o gestual de outra pessoa implica diversos elementos, por isso cabe ao aluno ser capaz de perceber vários aspectos ao mesmo tempo, possuir uma preparação corporal para ter a capacidade de reproduzir o movimento e utilizar a repetição para a prática. Por fim, Strazzacapa pontua que a observação interna e externa somadas aos estudos das disciplinas do campo das Ciências Médicas (anatomia, cinesiologia, fisiologia) serão premissas importantes para as técnicas de Educação Somática que farão parte dos corpos dançantes, pois estas serão imprescindíveis para a tomada de consciência de si, ou seja, para o desenvolvimento daquilo que chamamos consciência corporal.

Como se pode observar, variadas instruções presentes nas técnicas de educação somática podem agir nos corpos dançantes com o objetivo de desenvolver a consciência. Isto posto, identificamos, a partir desses tópicos apontados por Strazzacappa (2012), os possíveis riscos para as sutis engrenagens que podem continuar funcionando como território de existência da consciência do sujeito moderno do qual tratamos até aqui. Se emerge nesse trabalho uma necessidade de se discutir o conceito de consciência é porque este conceito encontrou novos campos ainda útil e adequado para manter toda sua maquinaria de componentes de funcionamento. Por conseguinte, nosso trabalho aqui é apontar como se torna possíveis circular o sujeito da consciência por entre as técnicas de educação somáticas voltadas para a preparação do corpo dançante.

Parafrazeando Deleuze-Guattari (1992, p. 72), o tempo do corpo dançante é também um grandioso tempo de coexistência no qual não existe uma sucessão de sistema ou exclusão do antes e do depois. Há enfim coexistência e superposições de planos. Nosso objetivo é que os profissionais responsáveis sejam capazes de identificar em suas formas de instrução essa possibilidade de trânsito do cogito que exige como fundamento a unidade de um sujeito pensante e da consciência. Não há como afirmar e garantir que certas rupturas com conceitos considerados ultrapassados vão acontecer, pois “As paisagens mentais não mudam de qualquer maneira através das eras [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 72). Levando em

consideração os dois aspectos aqui descritos do tópico corpo (estudo da anatomia e trabalho de observação) indicados por Márcia Strazzacappa para o desenvolvimento da consciência corporal, iremos trabalhar agora expondo as duas consciências que consideramos mais ativas no sentido de serem produzidas no interior das instruções das técnicas de educação somáticas. Seguimos, dessa maneira, os modelos de consciência apontados por Alisson Ramos de Souza (2017), pois encontramos nesse modelos as táticas que mantêm o *cogito* ou mesmo produzem como efeito dessa consciência um certo tipo de sujeito, a saber, o sujeito moderno. Trataremos assim de discutir a consciência intencional da Fenomenologia de Edmund Husserl e a má consciência de Nietzsche.

É importante frisar que a discussão realizada nos tópicos abaixo, partiram do entendimento de alguns autores, cujo o encontro potente puderam contribuir efetivamente com os problemas aqui pensados. Além de Alisson Ramos de Souza, Alex jardim e Laura Haubert movimentam nossa problemática para pensarmos a fenomenologia e a má consciência no contexto dessa tese. Por isso, os filósofos originais e suas obras acerca dos temas aqui desenvolvidos, serão citados de forma indireta, pois neste trabalho optamos por utilizar a leitura produzida pelos autores acima citados sobre os filósofos originais.

#### 1.2.3.a. Consciência Intencional da Fenomenologia: consciência do corpo

O interesse em discutir a consciência intencional da Fenomenologia parece importante para as técnicas de Educação somática, porque abre um caminho para revelar a existência de um novo *cogito* e sua possível circulação nessas técnicas. É bem verdade que se trata de um *cogito* diferente daquele inaugurado por Descartes, mas que ainda se fundamenta num sujeito pensante. Estamos nos referindo ao *cogito* fenomenológico este que reativa uma consciência transcendental. A Fenomenologia surge como um campo filosófico em que um dos objetivo é investigar e descrever os fenômenos enquanto experiência consciente. Assim sendo, o que faz o mundo aparecer e ser conhecido é a consciência. A consciência será sempre doadora de sentido porque ela será consciência de algo, por isso a consciência fenomenológica será um movimento, um ato intencional que se dirige para fora de si. Por isso, precisamos iniciar uma discussão sobre a problemáticas da constituição do mundo e de nós mesmos (do eu) no plano de uma consciência imanente.

É Edmund Husserl, em sua obra *Meditações Cartesianas* (2001), que afirma que a fenomenologia é sempre a consciência de algo, inaugurando assim a relação entre a consciência e o objeto. Ao realizar esta afirmação, Husserl indica que há nessa consciência uma intencionalidade, um dinamismo e uma direção. Sendo assim, a empreitada fenomenológica procura explicar como dizer o mundo a partir de como este mundo aparece na minha consciência.

Se a minha consciência é doadora de sentido, tudo o que existe num determinado objeto é possível de ser entendido e explicado, dado que seu sentido “aparece” à minha consciência. Chamaremos a isso de processo de reciprocidade. Nunca se pode afirmar que há na consciência um “grande vazio”, um espaço destinado a ser ocupado. Não há em Husserl a noção de consciência vazia mas de representação vazia, à qual deve ser preenchida pelos conteúdos do objeto: seus noemas (JARDIM, 2007, p. 13).

Ao objeto ou coisa a qual a consciência vai se relacionar, Husserl chamou de fenômenos para os quais a intencionalidade da consciência se dirige, ou seja, os objetos ou as coisas se tornam fenômeno porque são pretendidas pela consciência. São esses fenômenos presentes no real que devem ser descritos ou explicados dando assim condições a uma determinada forma de se fazer ciência e filosofia. Para tanto, é a consciência que se apresenta como esse holofote que ilumina as coisas, oferecendo luz à escuridão do mundo, trazendo os fenômenos a sua presença. Cabe ao sujeito da consciência a experiência do mundo e a percepção do vivido.

É a intencionalidade da consciência, uma intencionalidade como abertura da consciência para o mundo (avesso de interioridade), que dá condições para a continuidade do sujeito moderno aos moldes da filosofia do sujeito. Nesse sentido, a fenomenologia ainda mantém um sujeito transcendental ligado a uma consciência pessoal e a identidade subjetiva. Temos então que a Fenomenologia “[...] assemelhar-se-ia à pintura, visto que a consciência é um elemento doador de sentido e, tal como um pintor pinta uma tela, a consciência doa sentido às coisas; sua operação é a adição” (SOUZA, 2017, p. 141). Se a consciência se torna condição para toda a experiência do vivido, da percepção e da sensação dos fenômenos, pode-se concluir que ao corpo cabe apenas a condição de instrumento dessa consciência.

Assim, se à primeira vista a fenomenologia parecia romper com o modelo cartesiano que colocava duas substâncias distintas: uma pensante e outra extensa, ela ainda

permanece presa a esse modelo, como lembra Heidegger, uma vez que a intenção solicita uma consciência consciente dessa intenção, ou melhor, um agente por detrás da ação, um *substratum*, um autor que subjaz à obra, para usar a expressão nietzschiana (SOUZA, 2017, p. 135).

Pode-se compreender até aqui uma insistência na dualidade psicofísica entre corpo e mente, mas que afirma uma interação entre essas duas entidades distintas mesmo se efetivando de maneira hierárquica no qual o corpo ainda é instrumento da mente, no caso, da consciência. O problema da relação entre corpo e mente tal como se apresenta hoje pode ser considerada fruto de uma herança cartesiana. Porém, anteriormente a Descartes há uma tradição antiga segundo a qual a alma era o princípio formal que concedia substancialidade ao corpo, fazendo deste uma substância dotada da mesma dignidade ontológica que a mente. O que se percebe ao tratamento que a fenomenologia confere ao corpo é uma retomada dessa tradição a qual Descartes rompe ao propor a existência de duas substâncias distintas, esforçando-se para explicar as interações entre ambas. Retomando o papel instrumental do corpo em relação agora a consciência, todas as dificuldades e os impasses em explicar as interações entre essas duas substâncias podem ser aparentemente abolidas.

É nesse sentido que o *cogito* fenomenológico pode emergir: mesmo mantendo o modelo que colocava duas substâncias distintas (uma pensante e outra extensa), a Fenomenologia mantém uma conectividade entre as duas por meio da ideia de instrumento que subjaz o corpo a mente. O próprio Husserl ressalta essa dependência dos fenômenos aquilo que é considerado dados cognoscentes ao afirmar que

[...] os fenômenos são verdadeiramente dados ao cognoscente, que jamais ele vai além desta conexão das suas vivências; que, portanto, só posso afirmar com pleno direito: Eu existo, todo o não-eu é simples fenômeno e se dissolve em nexos fenomenais? (Husserl, s/d, p. 43 apud JARDIM, 2007, p. 41).

É nessa aparente dignidade dada aos fenômenos que no caso da dança se materializa no corpo trazida pela Fenomenologia, que parece conferir uma unidade corpo e mente, que podemos identificar muitas instruções das técnicas de educação somáticas para os corpos dançantes. Como vimos, algumas abordagens são bem comuns nas práticas somáticas como o estudo da anatomia e a observação para o desenvolvimento da consciência corporal. Mas há nesse tipo de procedimento abertura para que a ideia fundamental da fenomenológica circule:

a intencionalidade da consciência que é a consciência de algo até aqui exposta encontra componentes para manter a sua funcionalidade. Quando disponibilizo meu corpo para as tarefas de percepção e sensação anatômica, posso ser direcionada a percepção de algo, como por exemplo, percepção do esqueleto.

A consciência aparece como consciência do corpo porque o corpo é o fenômeno a ser percebido ou sentido pela consciência e é essa que vai se tornar capaz de produzir conhecimento sobre algo e de dar sentido ao que é experimentado. A experiência da observação do próprio corpo e do corpo do outro também é afetada por esse risco, pois o sujeito pensante ou da consciência dará sentido ao objeto (próprio corpo ou o outro). Dessa forma, ainda permanecemos na ideia de uma substância pensante e de uma razão que unifica os fenômenos afirmando essa região privilegiada do ser que é o sujeito e a consciência. Assim,

[...] é na consciência pura que se encontra o ser absoluto doador de sentido a toda transcendência. É essa intenção que dá sentido ao mundo, como se o “eu” fosse uma “flecha do tempo”, partindo do mais diferenciado ao menos diferenciado, do heterogêneo ao homogêneo, na busca de um equilíbrio – entre a consciência transcendental e objeto – corroborada pela evidencia do vivido imanente” (JARDIM, 2007, p. 39).

É nessa consciência remetida ao mundo e aos objetos que a intencionalidade vai se estruturar acabando por ser ela mesma consciência de si. Ao movimentarmos a consciência corporal em nossas instruções como esta consciência de algo, estamos dessa forma movimentando a maquinaria fenomenológica que não rompe com a concepção tradicional de sujeito moderno, um sujeito da identidade que possui todas as faculdades e que se expressa em vários atos intencionais. Assim sendo, só há consciência porque existe a forma do Eu e o ponto de vista da individualidade, “[...]. Mais do que isso, a consciência fenomenológica permanece uma autoconsciência, restituindo aquilo que ela julgava combater: o cogito substancializado cartesiano” (SOUZA, 2017, p. 136).

Como afirma José Gil (2004) a consciência intencional da fenomenologia é a ideia de consciência como visão do mundo ou a abertura desta ao mundo e esse mundo é o mundo das percepções. José Gil aponta exatamente o mundo que interessa às técnicas de dança ligada ao campo da educação somática. É em nome desse mundo das percepções que muitas instruções corporais vão se justificar, pensando modificar radicalmente a concepção de corpo visto que a consciência vai se dirigir ao encontro e abertura desse mundo. As próprias técnicas de Educação

Somática vão se definir e se apresentar como “[...] um trabalho perceptivo que o direciona para a autorregulação em seus aspectos físicos, psíquicos e emocional” (MILLER, 2012, p. 13). Vemos, dessa forma, o sujeito da experiência, este que experimenta esse mundo das percepções por meio da consciência fenomenológica, consciência de algo porque é a este sujeito que é dado a condição de regulação do sentido do mundo e da vida. Para a dança, será esse sujeito o protagonista do sentido do movimento, do corpo cênico e do corpo em arte.

O mesmo podemos encontrar nas instruções de observação do corpo. Nesse sentido, a maioria dos trabalhos nos orientam a reconhecer pela observação o nosso próprio corpo e o corpo do outro. Há nesse jogo entre a observação do corpo e a consciência de si e do outro a noção de fenômeno debatida por Husserl que junto com o conceito de intencionalidade vão fundamentar uma imanência ligada à consciência. Assim, “pela intencionalidade e evidência, a identidade do objeto exige como fundamento a unidade de um sujeito pensante” (JARDIM, 2007, p. 46).

Nesse sentido, podemos observar que a dança, por meio dessa abordagem não quebra com o pensamento como reconhecimento e reconição, porque à consciência fenomenológica sempre caberá o papel de representar uma descrição dos objetos e do mundo pelo exercício das faculdades. Afirma-se, portanto, a ideia do sujeito do eu penso como pressuposto subjetivo na relação da consciência intencional.

Toda consciência já tem em si mesma o caráter de evidência, isto é, mostra autenticamente seu objeto intencional ou tende na essência a mostrá-lo autenticamente, ou seja, a chegar a sínteses de confirmação e de verificação pertencem essencialmente ao domínio do eu posso (HUSSERL, 2001, p. 74 apud JARDIM, 2007, p. 45).

Observar o próprio corpo e o corpo do outro para o desenvolvimento da consciência corporal nesse caso seria o exercício contínuo da consciência de algo e do sujeito da consciência, pois o sujeito para fenomenologia ainda se apresenta como um pressuposto “[...] que não pode se abolir da relação consciência – intencionalidade – mundo, dizemos então que esse sujeito é o elemento principal da ideia de representação” (JARDIM, 2007, p. 56).

#### 1.2.3.b. A Má Consciência de Nietzsche

Seria a dança capaz de induzir o desprezo ao corpo por meio de suas técnicas voltada ao desenvolvimento da consciência corporal? Talvez para Nietzsche a junção dessas duas palavras já traria muitas contradições e problemas de entendimento, uma vez que para este filósofo a consciência é apenas uma parte do corpo, considerada por ele a parte menor, a mais superficial; a pior parte. Ainda, segundo este filósofo, poderíamos passar a nossa existência sem ter tomado consciência desta, porque o que chega a nossa consciência é apenas a parte mais pobre de nossas vivências. Por que então investir em corpos dançantes conscientes?

A dança considerada uma das artes do corpo em que se busca por meio de técnicas de preparação a experiência do corpo cênico, não cessou de proporcionar ao corpo a credibilidade que ele merece ao se interessar por seus processos biológicos e fisiológicos ligados ao movimento. Há nessa colocação muitas aproximações entre os corpos dançantes e Nietzsche, mas também muitos distanciamentos, principalmente na forma como valorizamos os corpos conscientes.

Como já foi colocado, Eloísa Domenici (2010) por meio dos estudos das ciências cognitivas vai explicar que existem variados níveis de consciência, dando destaque a autoconsciência e a consciência de alta ordem, as duas dependentes do relato da linguagem, conhecida como *consciousness*, e também a consciência inferior ou primária, a *awareness*, ser independente do relato da linguagem. Ao que tudo indica, nossas instruções vão ao encontro principalmente da consciência que depende do relato da linguagem. E é esta consciência que Nietzsche vai apontar como a mais inferior já que os processos de vivência do corpo serão tão múltiplos e imperceptíveis que essa consciência não dá conta de descrever ou mesmo acessar.

A consciência, de algum modo, é dispensável porque ela não expressa a parte mais rica das vivências. Assim, para o filósofo, há um jogo de contraposição do qual o homem se esqueceu, que é o de que a consciência se opõe a uma realidade múltipla, mais rica que é a fisiologia, aquela que está em constante transformação (HAUBERT, 2019, p. 126).

Muitos estudiosos das Artes da cena costumam considerar a dança como uma linguagem, a linguagem do corpo. Esse tipo de classificação normalmente vem pautada nas questões das capacidades dos corpos de expressão e da comunicação. É nesse sentido que muitas instruções vão conduzir os corpos às atitudes conscientes, pois trabalhando conscientemente seremos capazes de perceber, escolher e ser responsáveis por todo nosso

processo de compreensão do corpo em movimento. Dessa forma, estaremos num estado de prontidão frente às atitudes potencialmente mais expressivas e, por fim, mais comunicativas. Seja a dança considerada linguagem, seja as instruções investindo no corpo-linguagem, encontramos-nos diante do problema enfrentado por Nietzsche em que ele relaciona a consciência e a linguagem.

O filósofo esclarece esse vínculo no livro seguinte “a Gaia ciência” onde reitera que “o pensar que se torna consciente é apenas a parte menor, a mais superficial, a pior: digamos: - pois apenas esse pensar consciente ocorre em palavras, ou seja, em signos de comunicação, com o que se revela a origem da própria consciência” (HAUBERT, 2019, p. 128).

Para Laura Haubert relacionar consciência e linguagem em Nietzsche quer dizer que “[...] qualquer ato psíquico mental para ser entendido como consciente e reflexivo necessariamente precisa estar expresso sob os moldes da linguagem. Inclusive, a autoconsciência” (HAUBERT, 2019, p. 128). Os atos psíquicos incluem a percepção fenomenal, as impressões, os sentidos, a imaginação e até a memória. Haubert (2019) explica que segundo o próprio Nietzsche a experiência interior só chega à consciência quando encontra uma linguagem entendida pelo indivíduo o que é uma tradução de um estado em estados mais conhecidos por ele. Quanto mais inventor de signos, mais o homem tem consciência de si como animal social. Haubert conclui que consciência e linguagem dependem de uma esfera pública, assim é apenas uma rede de ligação entre pessoas. Entretanto, o que chega a consciência já foi alterado, simplificado, generalizado, ou seja, tudo que a consciência acessa pela linguagem é a organização e classificação das vivências inconscientes. Conforme Haubert (2019), Nietzsche vai defender a hipótese de que a linguagem foi necessária para domesticar o homem e ajudá-lo a sobreviver.

Há que se destacar, contudo, que a linguagem, não é uma ferramenta neutra nesta equação pela sobrevivência. Ela inclina os homens a se tornarem comuns, porque é apenas a respeito do que foi partilhado que se pode expressar, apenas a respeito do que se faz entendível, e o que é privado não pode ser expresso.

Essa ideia tem sérias implicações, a saber, por exemplo, de que para falar, é preciso primeiro abrir mão da própria individualidade, e mais ainda, de que qualquer tentativa de conhecer a si próprio que seja feita de forma racional e linguística, está inevitavelmente mediada pela convivência social e por valorações (HAUBERT, 2019, 132).

Outra questão muito bem pontuada por Laura Haubert é que Nietzsche ao vincular a linguagem e consciência cria a possibilidade de representação do inconsciente e daquilo que é particular, tornando tudo isso em algo comum e comunicável. Conforme Alisson Ramos de Souza (2017) é o próprio Nietzsche que afirmar que a consciência é uma invenção dos homens fracos, pois estes necessitam de um meio de conservação daquilo que é comum ao rebanho para sua sobrevivência. Assim, “todas as nossas ações que são únicas, singulares e incomparáveis devem ser traduzidas numa língua comum à totalidade do rebanho pela nossa consciência” (SOUZA, 2017, p. 116).

Nesse sentido, o que a consciência produz é um nivelamento e uma igualdade daquilo que não é igual, sendo um esquecimento do diferenciável. É a consciência que é responsável por “[...] fazer tudo se equivaler, reduzir todas as nuances, tornar tudo intercambiável, traduzir o que há de mais individual numa língua imposta pela perspectiva do rebanho” (SOUZA, 2017, p. 116). É a consciência que torna acessível o pensamento ao rebanho, por isso pensar será transformar uma estranheza, um desconhecido em uma coisa conhecida. Dessa forma, conhecer será apenas reconhecer. Nietzsche (2000, p. 208-209) segundo Souza (2017, p. 117) diz que as categorias de pensamento ligados a consciência são, sobretudo para os filósofos, menos violentos, mais calmos e mais suaves.

Nesse ponto, poder-se-ia objetar que Nietzsche apresenta uma posição ambígua frente a consciência. Por um lado, ela é apenas um fenômeno parcial, não possuindo primazia alguma diante dos outros órgãos do corpo. Considerada como espírito ou eu, a consciência faz parte daquilo que Nietzsche chama de pequena razão. Por outro lado, ela é a causa do “apequenamento” do homem, um elemento reativo da moral judaico-cristã, isto é, a moral do ressentimento e da má consciência, da culpabilização da vida. Dito de outro modo, a “má consciência” é a culpa da existência introjetada sobre si mesma, enquanto no ressentimento é a culpa exteriorizada (SOUZA, 2017, p. 117).

Pensando dessa forma, quando as técnicas se voltam ao desenvolvimento da consciência corporal estariam acessando e trazendo à tona a má consciência dos corpos dançantes? Sob esse viés, é possível identificar essa possibilidade. Uma das práticas muito comum entre as técnicas de educação somática é a partilha das experiências ao fim de cada aula. Essa partilha normalmente é realizada por depoimentos falados, escritos ou mesmo desenhado. Nessa tática das técnicas possivelmente estamos direcionando os corpos dançantes a tomar a consciência como a unidade do organismo, esta transformada em um ser, algo que

sente, pensa e quer. Acabamos por embasar nossas experiências na capacidade de pensar, no *cogito* e na racionalidade.

Porém, esta ideia é apenas uma ilusão e um erro, uma vez que “[...] aquilo que chega à consciência é apenas a ponta do iceberg, cuja realidade por trás está distante do conhecimento do homem” (HAUBERT, 2019, p.122). Posto dessa forma, aos corpos dançantes, representado por essa unidade do Eu penso, Eu danço, cabe o trabalho de traduzir em forma de linguagem as vivências que foram apreciadas durante o processo de abordagem das técnicas. Mas para Nietzsche, essa tradução já é uma falsificação daquilo que se passa verdadeiramente ao corpo. Conforme Alisson Ramos de Souza (2017, p. 116), Nietzsche (2000, p. 240) afirma que

[...] a natureza da consciência *animal* faz com que o mundo de que nós podemos tornar consciente não passe de um mundo de superfície e de signos, um mundo generalizado, vulgarizado; e que, por consequência, tudo o que se torna consciente se torna por isso mesmo superficial, reduzido, relativamente estúpido, torna-se uma coisa geral, um signo, um número do rebanho, e que qualquer tomada de consciência, provoca uma decisiva corrupção do seu objeto, uma grande falsificação, uma ‘superficialização’, uma generalização.

Seria, então, a ação da má consciência, pois é a consciência, tudo aquilo que chega até ela que será valorado subjugando aquilo que pode o corpo. Para Souza (2017) é o desprezo pelo corpo a consequência natural do homem de má consciência. Dessa forma, “são os doentes – ou, o que dá no mesmo, os homens de consciência – que estabelecem o corpo como adversário” (SOUZA, 2017, p. 118). Ainda, é característica do homem de má consciência o ressentimento, a culpa, a pequena razão, as forças reativas. Podemos levantar a ideia de que a necessidade da consciência corporal na dança é resultado de uma necessidade dos homens fracos, ou melhor dizendo, dos corpos dançantes fracos. Ao fazer frente as técnicas que priorizam a mecanização do movimento e a performance dos corpos tidas para poucos, estariam fazendo isso negando aquilo que pode o corpo, impedindo até que o “[...] criativo experimente, que o ousado se aventure ou que o andarilho ultrapasse fronteiras” (FRAGA JÚNIOR, 2013, p. 44). Assim, “Enquanto toda moral nobre nasce de um triunfante Sim a si mesma, já de início a moral escrava diz Não a um “fora”, um “outro”, um “não eu – e este Não é seu ato criador”<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> NIETZSCHE, F. Genealogia da moral: uma polêmica. Tradução, nota e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2009, p. 26.

Desse modo, para que todo esse processo aconteça, será preciso “[...] primeiramente conceber um não-eu, para em seguida opor-se a esse não-eu, e finalmente colocar-se como si” (SOUZA, 2017, p. 120). E Souza aponta que a origem da má consciência é essa interiorização do homem quando o corpo é privado e impedido de explodir para fora. Assim, volta-se para dentro, volta-se para si, ou melhor, contra si mesmo. Quem opera esse deslocamento das forças é o sacerdote, pois “Ele cura a dor infeccionando o ferimento, mais do que isso, ele dá um novo sentido à dor, um sentido íntimo ou interno, a saber, o pecado, a falta” (SOUZA, 2017, p. 121). Fazendo uma analogia com as técnicas de educação somática, podemos observar os professores operando como verdadeiros sacerdotes dependendo dos modos pelos quais direciona as instruções buscando o desenvolvimento da consciência. Tomemos como exemplo a abordagem da observação de si e do outro. Nesse trabalho, haverá sempre o risco iminente de conduzir os corpos dançantes para a concepção desse não-eu ao qual direcionamos nossa oposição. E nessa dialética de oposição e negação de si contra o não-eu que se afirma o homem fraco e de forças reativas. Aos corpos dançantes dotados de má consciência haverá a introjeção da culpa, da falta por meio das instruções de consciência corporal. Nesse jogo de negação, olha-se para o corpo como falta. O corpo dançante acaba por se reconhecer naquilo que falta nele, pois a consciência age como um espelho refletindo e representando as potências do corpo.

O Sacerdote, aquele responsável por aplicar as instruções, vai investir em injeções de representação movimentado nesses corpos ideias e modelos de esqueletos, músculos, sensações, percepções e de movimento. Além disso, o professor-sacerdote age sobre o corpo dançante tornando este responsável pelo próprio processo, pela disponibilidade corporal, por não estar presente ou atento a si mesmo, aos outros e ao ambiente quando solicitado. Tudo isso carregado de culpa e ressentimento, por que não? O corpo dançante de má consciência é a causa de seus males, daquilo que não percebeu, da dança que não criou. Uma instrução voltada ao corpo consciente carrega consigo o perigo de separar o corpo daquilo que pode, ou seja, separa o corpo da potência de criação ou mesmo da própria vida. Destarte,

A consciência não é apenas aquilo que reduz à vida ao tribunal de valores tidos como superiores à vida, mas que reduz também o corpo ao organismo, e o pensamento à consciência. Nietzsche (200, p. 238) observa, com efeito, que podemos “pensar, sentir, querer, lembrarmo-nos: poderemos igualmente ‘agir’ em todas as acepções do termo, sem ter consciência de tudo. Mas do que isso, “a vida inteira poderá passar sem se olhar neste espelho da consciência (SOUZA, 2017, p. 124).

A consciência em Nietzsche, como explica Órfilo Rodrigues Fraga Júnior (2013), é útil apenas para cumprir com um modo de vida determinado a fim de facilitar as relações daqueles que participam e compõem este ou aquele modo de vida e nem por isso “Expressam conhecimento de qualquer verdade ou realidade das coisas e dos homens; expressam, antes, composição de forças predominante em tal modo de vida” (FRAGA JÚNIOR, 2013, p. 36). A consciência seria uma noção metafísica que se refere apenas a uma maneira útil de enfrentamento e limitação do caos e que vai expressar o modo de vida de quem a inventa. Assim, a consciência corporal deve ser considerada como um modelo que corresponde a um certo tipo de vida. Ou ainda, como se pergunta Peter Pelbart<sup>13</sup> conforme Fraga Júnior (2013, p. 36) “[...] quais forças (ativa, reativa?) forjaram tal perspectiva, e com que interesse, no interesse de qual tipo de vida?”.

---

<sup>13</sup> PELBART, Peter Pál. **A nau do tempo-Rei**: sete ensaios sobre o tempo da loucura. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993, p. 25.

Dizem por aí que faz parte da vida ter  
 crises. Mas porque as crises são perma-  
 nentes? Não há calma, não há um  
 momento em que eu possa respirar abri-  
 ada. Sempre me encontro na corda-bam-  
 ba, com a bola mastigada com a sorda  
 no pé. Essa situação já me aflige  
 demais. Será que me acostumei a vi-  
 ver assim e de alguma forma busco  
 maneira de transformar minha vida  
 numa corda-bamba?

### INTERLÚDIO

Porque que sinto dificuldade em lidar  
 com situações que não concordo. Gosto  
 de fazer o que gosto. Não que as coisas tem  
 que serem do meu jeito, mas busco  
 fazer o que eu quero. Pra me sentir  
 feliz, realizada. E quando lido com situ-  
 ações de maneira desagradável ou por mo-  
 dos que não concordo, adeus... Soma-  
 go, pois não posso dizer o que penso,  
 pois sei que nesse mundo está pro-  
 curado quem não podemos fazer o que  
 queremos sempre... É por aí que se torna  
 uma vida miserável!

Aos 31 de julho de 20XX

**Resposta a uma questão sobre o esgotamento.**

Querida *A bailarina*, venho compartilhar com você uma inquietude que me atravessa todas as vezes que leio suas cartas. Antes, agradeço por dividir comigo seus processos dentro da dança. Falemos, então, daquilo que nos aproximou: a crise. Para Peter Pál Pelbart (2013, p. 39) a crise é um ponto na vida individual ou coletiva em que o sofrimento se acentua a tal potência que nada mais parece possível. Mas ao mesmo tempo todas as possibilidades se abrem às transformações em curso. É a metamorfose da qual você bem fala ao descrever o borboletar da sua imobilidade.

*Antes da lagarta virar borboleta existe, todo um processo de imobilidade, de se fixar em um ponto, que termina ao primeiro movimento visível de saída do casulo e se completa ao bater das asas. A lagarta, nesse não-movimento, constrói no escuro de seu casulo a mais significativa transformação no seu modo de vida. Estar aparentemente imóvel cria múltiplas formas de se conectar e capturar as forças da natureza e as condições mais potentes para sua metamorfose. Eis dois paradoxos presentes na lagarta: movimento pelo não-movimento, no qual corpo e ambiente não cessam de trocar informações e, no escuro do casulo emergem luzes capazes de iluminar sua atividade e habilidade de estar no mundo. A imobilidade de um corpo é uma provocação utilizada para tecer e abrir possibilidades de reflexão. Apresenta-se como um facho de treva nesse mundo onde dançar é vida e movimento, como um escuro povoado por experiências, o não-inscrito, o não-manifesto que diz muito a seu respeito.*

A respeito da crise, Pelbart nos aponta um lugar privilegiado de mutação da experiência e de abertura de possibilidades. Mas para nós, artistas do corpo, não temos como não experimentar a angústia de sentir a dança se esvaír de nós. A crise é paralisante e nos imobiliza! É dessa imobilidade, dessa falta de apetite de colocar o corpo em movimento que eu gostaria de chamar atenção.

Em *O esgotado*, Gilles Deleuze apresenta uma diferença crucial entre o cansado e o esgotado. A questão para o cansado está em não realizar mais o possível, porque para o cansado o possível está em função de objetivos, projetos, preferências. O cansado age por

exclusão, variando e substituindo suas preferências e objetivos. É isso que cansa o cansado: “São essas variações, essas substituições, toda essas disjunções exclusivas (a noite/ o dia, sair/ voltar...) que acabam cansando” (DELEUZE, 2010, p. 69). Já o esgotado, diz Deleuze, esgota o possível. Deleuze, opera uma diferença importante entre esgotar a realização e esgotar o possível. “O cansado não pode mais realizar, mas o esgotado não pode mais possibilitar” (DELEUZE, 2010, p. 67). Assim, Deleuze abole o real e se concentra na existência possível.

E o que isso tem a ver com as condições que você, tem experimentado? Essa é uma questão de esgotamento. A consciência corporal te deu o real. A consciência é o seu cansado. Há, porém, algo que a consciência não pode cansar: o corpo. O corpo é a condição do seu esgotamento. Só o corpo dá conta da existência do possível. A condição do esgotado é a relação com o fundo e o esgotado é o “[...]momento que esse fundo faz irrupção” (PELBART, 2013, p. 40). O corpo, esse sem fundo, abre-se para uma ruptura da continuidade e do sujeito. O esgotamento é a possibilidade de decomposição do eu, “mas se permanece abstrato enquanto não se mostra “como é”, como se faz um “inventário”, incluindo o mau cheiro e a agonia [...]” (DELEUZE, 2010, p. 72).

A consciência vai compondo o sujeito no seu corpo dançante, mas o corpo, às avessas, vai compondo seu inventário de como decompõe esse sujeito. Ao declarar guerra à consciência, o defunto-sujeito já está lá em meio à agonia de um corpo paralisado, sem dança, sem movimento. “Não há lamento algum a respeito da condição de um tal sujeito despedaçado, mas um júbilo raro, como se por ele se abrisse uma outra aventura. Em *O esgotado*, Deleuze refere-se a fantástica dissolução do eu”. (PELBART, 2013, p. 47). A imobilidade do corpo, um corpo sem dança aparece, assim, como uma certa impotência, “[...] mas é dessa impotência que ele extrai uma potência superior, nem que seja à custa do próprio corpo. *Uma vida*” (PELBART, 2013, p. 33).

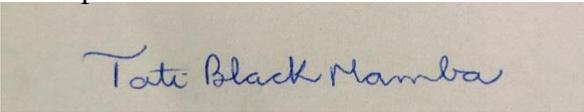
Acontece que o corpo não aguenta mais desde que tornaram inseparáveis a potência do corpo do agente do ato. Quem afirma isso é David Lapoujade (2002, p. 81), pois para ele “[...] aquilo que pode o corpo se mede geralmente pela sua maior ou menor atividade, pelos atos que é capaz”. A questão espinosista que se pergunta “o que pode um corpo?”, acaba por se atrelar às atividades do corpo, invisibilizando aquilo que de fato importa: sua potência. Desde que a consciência corporal passou a participar do fundamento dos corpos dançantes, esta foi dotada de uma superioridade ligada a atividade do agente. E o corpo não aguenta mais. Para

Lapoujade (2002, p. 83), precisamos de uma definição de potência que não se faça em função do ato final que a exprime.

O que o esgotamento exprime é uma necessidade de liberar a potência do corpo do ato do agente. No caso dos corpos dançantes, a potência do corpo foi submetida a consciência corporal, emergindo como o verdadeiro agente do ato de dançar. A consequência desse tipo de entendimento é a continuidade de uma velha tradição que submete o corpo a um agente consciente engendrando formas de adestramento e disciplina ao corpo. É isso que seus relatos epistolares, querida *A bailarina*, deixa escapar: um eu que não aguenta mais e que precisa encontrar formas de se diluir, abrindo caminhos outros para a metamorfose já em curso. Isso não quer dizer uma fraqueza de potências, “[...] mas exprime, ao contrário, a potência de resistir do corpo” (LAPOUJADE, 2002, p. 89).

*A bailarina*, o esgotamento é a potência de resistir do corpo aos poderes de uma consciência desperta. Se o ato da dança não aparece mais como uma alternativa ao seu corpo, ao contrário, pode surgir como engrenagem para fazer dançar o pensamento. Assim, declaro, sem rodeios, que praticarei uma enrabada do tipo deleuziano com o objetivo de produzir um monstro para os corpos dançantes enfrentarem a difícil tarefa de dissolução do eu. “Não se trata mais de fazer sujeito ou “agente”, mas, ao contrário, de re-devir “larva” seguindo uma estranha involução criadora reclamada por Deleuze. Nos encontramos aqui diante de um corpo sem agente” (LAPOUJADE, 2002, p. 89).

Ao vários processos de borboletar, que se encontram na imobilidade de uma dança consciente, que tem um corpo que não aguenta mais, apresento pistas para perseverar. Isso não quer dizer que não haverá sofrimento. Aliás, sofrer é a condição primeira do corpo. É a condição de estar exposto ao fora e, por isso, ser submetido às afecções dos encontros. A ideia é enfrentar a consciência corporal apresentando as pistas conceituais que podem resistir a tudo que o coage, o mutila, o modula, permitindo a passagem de outras forças conceituais que um corpo excessivamente blindado de consciência não permitiria. A questão é fazer a passagem do esgotado ao campo de possibilidade que é a criação do possível.



Tate Black Mamba

## **PARTE II: DO ESGOTAMENTO AO COMBATE – PISTAS DELEUZIANAS PARA A DISSOLUÇÃO DA CONSCIÊNCIA DO SUJEITO.**

Até aqui tratamos de apontar os caminhos pelos quais o fundamento da consciência corporal foi ao longo de uma trajetória de preparação e experiência do corpo dançante colocando-se como um adversário, aparecendo como um problema a ser elaborado e, ao mesmo tempo, consumindo as possibilidades de encontrar a dança, ou melhor, a criação. Esse adversário, como vimos, descobriu formas mais sutis e assombrosas para manter seus componentes conceituais operando na forma de organização do pensamento. Referimo-nos ao sujeito moderno que descobriu na consciência uma estratégia de atualização da dualidade psicofísica, mantendo a hierarquia entre a mente e o corpo. Apresentamos, por meio dos fragmentos epistolares de *A bailarina*, como o corpo foi esgotando suas energias criativas e reconhecendo as maneiras pelas quais esse fundamento perdeu sua funcionalidade para uma força de vida que queria emergir. Acreditamos ser pela via da abordagem da consciência corporal como fundamento do corpo dançante proposta pelas técnicas de educação somáticas que a dança acabou criando novas funções e novos campos para que o conceito tradicional de sujeito se tornasse mais uma vez útil. Assim, foi necessário expor esse discurso da consciência corporal nas técnicas e as perspectivas teóricas que mostram o porquê desse discurso não me atender mais.

Na busca por outras experiências, declaramos guerra à consciência. Na construção de algumas estratégias de combate, encontramos Deleuze-Guattari, grande aliado que me ajudou a pensar modos outros de reconstituir essa relação com a dança. Diferentemente daquilo que a filosofia do sujeito estabeleceu como supremacia em seus fundamentos, a saber, a consciência, a alma, a razão, o espírito, o *cogito*, a identidade, Deleuze-Guattari trabalha no sentido de liberar o pensamento de seus pressupostos, trazendo à tona a diferença e tirando esta das malhas conceituais da representação, apostando em sua selvageria produtiva. Por isso, este filósofo participa da filosofia da diferença que, conforme Souza (2017, p. 19) será descrito por Manfred Frank (1989) e Michael Peters (2000) como um movimento que procura desconfiar dos

[...] pressupostos universalistas da racionalidade ocidental, por uma crítica à individualidade, à subjetividade, ao humanismo etc, estabelecendo-se como um

pensamento pós-metafísico, mostrando, assim, sua influência de autores como Martin Heidegger e Friedrich Nietzsche.

Dessa forma, Deleuze-Guattari produz uma filosofia única, uma filosofia dos encontros com filósofos ou não-filósofos, buscando alianças que sejam capazes de “[...] retirar linhas de diferenciação, isto é, de arrastar o pensamento para uma zona de variação intensiva, de indeterminação, de devir[...]” (SOUZA, 2017, p. 17-18). Para Deleuze-Guattari pensar será sempre um ato violento, uma agressão. “É a violência do signo, dos encontros” (SOUZA, 2017, p. 18).

Nessa violência dos encontros, Deleuze-Guattari não cessou de criar conceitos para lidar com seus problemas e para manter o pensamento sem imagem, ou seja, sem fundamento, pois para ele fundar é representar. Por isso, Deleuze-Guattari faz frente a filosofia do sujeito, porque filosofia da consciência, pois essa filosofia tem como base a ideia de um fundamento, um modelo, uma identidade que subordina tudo que se diferencia.

Tomado como fundamento, o sujeito moderno, acaba por universalizar o pensamento. Alex Jardim (2007) explica que é no século XX que surge os germes para um contexto que ficou conhecido como “morte do sujeito”; a desfiguração da imagem do sujeito, sob a rubrica de uma crise do “eu”, caindo por terra a definição de um sujeito universal, estável, unificado, totalizado e totalizante, interiorizado e individualizado. Deleuze-Guattari, como parte desse contexto, contribui de forma contundente para esse processo de morte quando, ao invés de fazer críticas ao conceito de sujeito, investe em algo mais valioso que é trazer novas funções e descobrir novos campos, assim ele trabalha no sentido de criar possibilidades para que um conceito se torne inútil ou inadequado. Gilles Deleuze (2016, p. 51) fala que “é o mesmo que dizer de um conceito que ele nasce e morre, não por prazer, mas na medida em que novas funções, em novos campos, destituem-no relativamente”.

Dessa forma, ao apostar nessa interlocução com Deleuze-Guattari tivemos a tarefa de entender o percurso conceitual encontrado por ele que o fez romper com o conceito de consciência, e que nos ajuda nessa função de dissolução desse conceito e também a criar linhas de fuga para sair dessa ilha. Ocorre, aqui neste trabalho, algo muito bem visto por Deleuze-Guattari que é o contrassenso, o desentendimento. Para que a problematização da consciência na dança possa ser efetivada, precisou-se, antes de tudo, enfrentar alguns fundamentos já consolidados na dança, principalmente o assentado no corpo dançante

consciente pelo movimento. Precisou-se instalar dentro desse campo de conhecimento que é a arte do corpo e da cena uma desconfiança, tal qual atribuída aos filósofos da diferença.

Existe nos filósofos da diferença uma importante tarefa, segundo Alisson Ramos de Souza (2017): tirar o corpo de seu estado de maldição. Podemos também aproximar a dança dessa mesma tarefa quando luta pelo seu reconhecimento como produtora de conhecimento, firmando-se como um campo de saberes específicos sobre o corpo. Não é à toa que o próprio Nietzsche afirmava que deveríamos pensar como os bailarinos.

Filósofos da diferença e bailarinos, nesse sentido, possuem algo em comum: o corpo como modelo. Tomar o corpo como modelo, como diz Deleuze em *Lógica do sentido* (2015), é reverter, perverter o platonismo que é a primeira grande tradição filosófica que se coloca contra o corpo. É Platão quem inaugura a dualidade psicofísica entendendo o corpo e a alma como realidades distintas, porém necessariamente relacionadas. A alma exerce controle racional sobre o corpo. Mas é na modernidade que essa distinção platônica será entendida como desprezo ao corpo e lavada às últimas consequências por René Descartes, até o ponto dele mesmo duvidar de seus sentidos e desfazer-se de seu próprio corpo. No *cogito* cartesiano ou na substância pensante que o ser será condicionado e fundado. Surge então o ser da consciência, o sujeito pensante que será responsável por reduzir o corpo ao organismo, “sendo funcionalizado, hierarquizado, formalizado etc” (SOUZA, 2017, p. 85).

Esse sujeito pensante, segundo Souza, será a nova razão suficiente da modernidade na qual toda uma tradição vai se debruçar. Na contramão de toda essa tradição filosófica, sobre a qual vai retornar a Descartes, Deleuze-Guattari filia-se, ou melhor, torna presente em sua filosofia as vozes de Espinosa e Nietzsche que vão atualizar a potência de seu pensamento, porque estes dois filósofos trataram de enfrentar essa tradição. É o próprio Deleuze (2010, p. 160) quem afirma que precisa de seus intercessores para se exprimir e estes também se exprimem por ele, ou seja, sempre vai se trabalhar em vários, mesmo quando isso não se vê.

Para isso, vamos entender essa presença como uma presença pensada no campo das artes cênicas. Renato Ferracini e Charles Feitosa (2017) afirmam que a presença é uma força percebida na relação entre os corpos envolvidos na intensidade e potência do ato cênico. É uma força poética capaz de intensificar e potencializar uma relação corpórea, transformando os corpos envolvidos. Nesse sentido, consideramos a presença Espinosa-Nietzsche como esse ato de inventividade corpórea coletiva que produz uma intensificação no pensamento de Deleuze. Considerado como um ato cênico e poético, podemos investir numa dança deleuze-guattariana

povoada de outros tantos corpos filosóficos e não filosóficos que nos ajudam a produzir modos outros de pensar o corpo na dança.

Nietzsche vai eleger o corpo como lugar de produção de sua filosofia. Para ele, todos os conceitos metafísicos, considerados elevados e sublimes, pautados em valores transcendentais, como alma, espírito, consciência, mente serão apenas nomes dados para algo no corpo. Seu objetivo é problematizar as oposições tradicionais e eleger o corpo como fio condutor para o pensamento, pois para Nietzsche o corpo é um pensamento mais espantoso do que a velha alma.

Já Espinosa considera que corpo e alma são realidades únicas, mas expressões de matérias diferentes. Para destituir a visão dualista, Espinosa se referia a essa unidade como corpo-mente, sem prevalência entre essas duas expressões do ser. Assim sendo, o corpo será entendido pelo seu poder de afetar e de ser afetado, ou seja, é no encontro com outros corpos que os afetos serão provocados, produzindo variações na potência de agir de um corpo. Esses dois filósofos criam uma nova imagem do pensamento quando elegem o corpo como modelo. Mas há algo que precisa ser esclarecido de antemão. Afirmar o corpo como modelo não é fazê-lo fundamento último ou mesmo instaurá-lo como domínio de representações. Ou ainda inverter as fórmulas dualistas (alma-corpo, consciência-corpo), mas antes é, como explica Souza (2017), destituir qualquer privilégio que um termo possa ter sobre outro. De acordo com Paola Zeppini (2010, p. 42-43),

[...] a expressão ‘instituir o corpo como modelo’ é a possibilidade de um pensamento que prescindir de um modelo, é a possibilidade de inventar novas relações entre corpo e pensamento e que estas novas relações sejam capazes, por meio de uma atenção à experiência, de subverter uma tradição que coloca o corpo a serviço da mente e que confere a esta o falso poder de controlá-lo e de subjugá-lo em nome de uma imagem do pensamento que não nos serve mais. Desse modo, tomar o corpo como modelo pode ser entendido neste sentido de um estar atento à experiência de modo a buscar quais são as potências ainda desconhecidas de nosso corpo capazes de violentar nossa consciência e de nos levar a pensar de outros modos, quer dizer, trata-se de buscar as potências de nosso corpo capazes de potencializar também nosso pensamento.

Precisamos também clarear outro possível equívoco: corpo e mente são diferentes expressões de uma mesma realidade que é o ser. Dessa forma, não há superioridade da mente sobre o corpo, nem do corpo sobre a mente, ou seja, a mente não determina o corpo a agir nem o corpo força a mente a pensar. O corpo não pensa, não por si mesmo, mas é a condição de possibilidade para o pensamento. Circula há algum tempo uma afirmação que já virou consenso

na dança: o corpo é pensamento e pensamento é corpo. Sob essa perspectiva que acabamos de esclarecer, corpo e pensamento não são equivalentes. Estes são expressões da mesma coisa compreendidas em atributos diferentes. Assim sendo, apesar de se dizer unidade corpo-mente, o indivíduo não pode ser pensado como unidade em que há um Eu fundante. Por isso, quando Espinosa se interroga o que pode o corpo, ele busca questionar os conhecimentos que acreditamos ter do próprio corpo, pois estes conhecimentos foram impostos pela tradição da alma, da mente, da consciência. A mente já expressou o que pode, mas o corpo por seu papel subalterno ainda não expressou toda sua potência na realidade. Souza (2017) acredita que a dúvida de Espinosa é um convite para quebrar a imagem-corpo e criar corpo-devir. Por fim, “pensar é aprender o que pode um corpo não pensante, sua capacidade, suas atitudes e posturas” (DELEUZE, 2002, p. 227).

Reconhecer o pensamento num corpo não pensante, para Deleuze-Guattari, é destituir o corpo da consciência, enfrentar o sujeito pensante. Para Deleuze, o conhecimento derivado desse sujeito pensante e da consciência se mostra falho, porque “as condições em que conhecemos as coisas e tomamos consciência de nós mesmos condena-nos a ter apenas ideias inadequadas, confusas e mutiladas, efeito distintos das suas próprias causas” (DELEUZE, 2002, p. 25). O que vemos então, ao tomar o corpo como modelo, é uma desvalorização do sujeito pensante, logo da consciência.

Se a tarefa da dança assim como a dos filósofos da diferença é assumir o corpo como modelo, provocando uma desvalorização da consciência, por que motivo, então, fazemos da consciência corporal um fundamento dos corpos dançantes? Da forma como investimos em corpos dançantes conscientes através de nossos discursos e de nossas abordagens técnicas podemos, ao contrário daquilo que desejamos, mostrar como mantemos todo um campo tradicional de conceitos em pleno funcionamento.

Nosso problema fica ainda mais complicado quando observamos a dança investindo nessa ideia como fundamentos e princípios. Por que fundar o que pode um corpo pela consciência que eu tenho dele? Assim sendo, seria mais prudente se desprender do conceito de consciência para encontrar novas funções que possibilitem outros modos de experiência do corpo em dança? O trabalho é lutar contra o sujeito ou a consciência e questionar as práticas de formação dos corpos dançantes no sentido de produzir criações para que estes conceitos não sejam mais necessários.

As máquinas da virada conceitual deleuze-guattariana vieram por meio do desentendimento do corpo, ou seja, a partir de uma outra concepção de corpo para desentender a tradição pautada no dualismo psicofísico. Assim podemos ver reverberar diferentes vozes, duas aqui já ouvidas na presença Nietzsche-Espinosa. Mas Deleuze-Guattari não assenta seu pensamento em nenhum dos dois filósofos. Sua filosofia se firma pela criação de diversos intercessores, pessoas ou coisas, isso é verdade. Entretanto, sua tarefa não é dizer o que seus intercessores disseram ou mesmo ser fiel a eles. Ao contrário, como Gilles Deleuze (2010) mesmo nos diz, seu objetivo era conceber uma filosofia a partir de uma enrabada ou fazer um filho pelas costas de seus intercessores. Aliás, produzir um filho. Um filho monstruoso.

Eu me imaginava chegando pelas costas de um autor e lhe fazendo um filho, que seria seu, e no entanto seria monstruoso. Que fosse seu era muito importante, porque o autor precisava ter dito tudo aquilo que eu lhe fazia dizer. Mas que o filho fosse monstruoso também representava uma necessidade, porque era preciso passar por toda espécie de descentramento, deslizos, quebras, emissões secretas que me deram muito prazer (DELEUZE, 2010, p. 14-15).

Assim Deleuze-Guattari procede: cria conceitos monstruosos para forçar o pensamento. Não poderia ser diferente com a questão do corpo. Deleuze-Guattari faz funcionar um monstro chamado corpo sem órgãos. Em *Mil Platôs volume 3* (2012a), Deleuze-Guattari discorre sobre um questionamento: como criar para si um corpo sem órgãos? *A priori*, podemos pensar se tratar de uma lista de procedimentos ou um roteiro definido a ser seguido. Ao contrário, o que encontramos são estratégias conceituais encontradas por Deleuze-Guattari para firmar novas paisagens conceituais capazes de mudar o agenciamento e as conexões necessárias para inutilizar o regime de subjetivação que produz esse sujeito universal e individual e, conseqüentemente, rejeitar o sujeito pensante da consciência. Deleuze-Guattari cria uma verdadeira caixinha de ferramentas conceituais.

Por meio dessa estratégia de criação, vemos surgir condições conceituais para fazer frente ao sujeito da consciência. Isso nos ajuda a reconhecer suas ferramentas conceituais sendo utilizadas, por exemplo, na leitura realizada pelo filósofo José Gil em seu livro *Movimento total* (2004). Como tecido para suas criações há certamente uma conjuração deleuze-guattariana atando os fios de seu pensamento sobre o corpo e a dança. É nas coxias de seu pensamento que vemos funciona Deleuze e a filosofia da diferença.

Assim como Deleuze-Guattari envolve a nós artistas com a criação de um corpo sem órgãos, Gil discorre sobre uma forma de experiência única dada pelo corpo paradoxal, dessas que nos afeta e nos seduz a viver. Ficamos ainda mais atraídos por saber que, diferente de Deleuze-Guattari, José Gil mergulhou no campo da dança e desse fundo nos trouxe toda uma possibilidade de potência do corpo dançante. No que tange a consciência experimentada pelo bailarino, José Gil (2010) explica que o bailarino é capaz de transformar a consciência de si em consciência do corpo. Para ele “a consciência do bailarino dissemina-se pelo corpo, [...], desvanece-se parcialmente enquanto consciência clara de um objeto, deixando-se arrastar pela corrente do movimento” (GIL, 2010, p. 129). Explora uma expressão utilizada por Steve Paxton para explicar como tornar possível uma dança inconscientemente consciente. Gil (2010, p. 128) acredita que se mover ou dançar é “[...] não intensificar os poderes da consciência de si, da própria imagem, do próprio corpo visto do interior como um objeto exposto [...]”. O filósofo também descreve alguns dos elementos que apontam a transformação da consciência de si em consciência do corpo, quais sejam:

[...] a) a consciência de si dissolve-se ou mais exatamente, entra em processo de dissolução. Incapaz de centra-se unicamente sobre si mesmo, vê o seu centro (o eu) dividir-se e deslocar-se numa multiplicidade de outros centros de pontos de contemplação); b) perder a sua propriedade que, segundo a tradição (filosófica) definiam a essência própria: a clareza, a distinção, a auto-suficiência, a autonomia, a reflexividade. Já não tem o poder de refletir o mundo inteiro, já não garante a sua coesão, a sua unidade, o seu sentido; c) podemos dizer, por referência a tais propriedades, que a consciência do corpo é uma consciência “obscura e confusa” (como a mesma tradição filosófica a descrevia, nomeadamente no século XVII). [...]. Por que a sua obscuridade e confusão provinham pretensamente do fato de nela se misturarem sentimentos, “paixões”, componentes emocionais, em suma, tudo o que podia turvar a transparência da consciência de si (GIL, 2010, p. 129).

Mas para que isso aconteça ele atribui toda essa transformação a introdução dos afetos na consciência. José Gil afirma que a dança produz seu conhecimento sobre o corpo por meio da obscuridade da consciência, ou seja, torna aceitável a irracionalidade no interior da razão. É nesse sentido, que o bailarino transforma a própria natureza da consciência. Sob esse viés, podemos dizer que é possível manter a palavra consciência e afirmar que no campo da dança produzimos um outro funcionamento deste conceito. Seguindo as pistas de transformação dadas pelo filósofo José Gil podemos até presumir que o bailarino através do seu campo de atuação que é a experiência do movimento dançado, seja capaz de fazer surgir uma outra experiência de consciência, diferente daquela encontrada na filosofia do sujeito. Na verdade

José Gil até descreve algumas instruções para corroborar suas ideias. Nesse sentido, não há problema a ser experimentado já que Gil nos mostrou que é possível restituir a consciência sob a forma de uma outra consciência dada pelo bailarino. O que se busca então discutir aqui?

É certo que José Gil faz de Deleuze-Guattari uma forte presença e como um bom amigo, diria até como um bom *partner* de dança, aglomera uma série de elementos e coreografa esses elementos de uma determinada maneira que o permite fazer frente ao problema que o mobiliza. Porém, o presente trabalho reivindica o direito de experimentar os próprios problemas. Desde o início do trabalho, estamos aqui a apontar os riscos de se tomar como fundamento a consciência corporal. Vimos por meio das instruções abordadas nas técnicas de educação somáticas, anteriormente conhecidas como técnicas de consciência corporal, alguns procedimentos para o desenvolvimento da consciência corporal. Apontamos essas instruções e procedimentos como lugar de produção de uma consciência vinda da filosofia da consciência ou do sujeito e as formas que esse conceito se manteve na consciência fenomenológica e como pode ser produtora da má consciência de Nietzsche. Ou seja, o primeiro passo deste trabalho foi mostrar as pistas de como as técnicas de dança atravessadas pela educação somática, insistem em investir no trabalho oposto daquele observado por José Gil. Não descartamos a possibilidades dessas técnicas criarem condições de experiência de uma outra consciência, como bem mostrou Gil. Porém, o que se observa é que as instruções, a todo momento, enfatizam a importância de um corpo dançante consciente, da consciência de si, porque este assume o poder de experimentar o mundo de maneira certa para se produzir conhecimento sobre o corpo.

Quando investimos em técnicas de consciência corporal, estamos afirmando sermos capazes de experimentar as potências do corpo por meio da aplicação de um método já elaborado intencionalmente por um sujeito pensante. É por isso que apostamos na clareza de um corpo consciente porque a este é dado o direito de produzir conhecimento. Por isso também é tão comum ler descrições de sensações, de resultados obtidos, de processos muito bem clarificados sobre criações artísticas, pois é daí que investimos nosso reconhecimento como campo de conhecimento. É daí que podemos inaugurar uma imagem do pensamento.

Não se pode negar que a dança seja capaz de produzir estados de corpo em que se acesse outras maquinarias de funcionamento da consciência. Porém, o que se observa são as instruções conduzindo os corpos a criar uma identidade de estado corporal porque estamos no campo do indiscernível, como diria Deleuze-Guattari, daquilo que Nietzsche vai dizer que a linguagem não dá conta parece que há um esforço quando a gente toma a ideia da consciência

de transformar cada vez mais toda nossa experimentação no campo daquilo que pode ser dito e conhecido. E quanto mais dito mais se cria uma forma de identidade no campo da experiência.

Um simples caminhar pela sala de aula pode virar uma busca obstinada pela consciência e não pelos poderes de afetos dos corpos. A todo o momento se é instruído a perceber ou sentir o pé, a perceber os vazios da sala para conseguir preenchê-lo, a olha para o outro. Ocorre que nessa abordagem a própria concepção de percepção/sensação significa “[...] simplesmente a ‘apreciação de uma forma’ (ou um mero reconhecimento)” (JARDIM, 2007, p. 85). O próprio professor já está ele mesmo impregnado pelo funcionamento do sujeito e ainda não se tornou capaz de produzir uma virada conceitual, nem mesmo a descrita por José Gil. Se refletirmos, foi possível introduzir os afetos? Percebemos, então, que não alteramos a lógica de subjugar o corpo, mantendo-o ainda como instrumento de uma razão cognoscente, ligando os planos de existência dos corpos a “[...] uma consciência totalizante, unificada e iluminada por um *cogito*” (JARDIM, 2007, p. 68).

Desenvolver a consciência corporal, nesse caso, seria um projeto de identidade com a técnica trabalhada, um projeto de defesa com os corpos dançantes dos fundamentos de uma determinada abordagem corporal. Seria a filiação dos corpos com os estratos da técnica. Subjugados por essa filiação o poder de afetar dos corpos diminui enquanto vetor de produção de diferença, singularização e multiplicidade, por exemplo. A ideia de existir um bailarino consciente de si vem ocupar o lugar do bailarino tecnicista ultrapassando todos os limites performáticos que uma dança pode impor. No lugar da performance, o corpo dançante consciente é dotado de criação. Quando mais se conhece e se experimenta o corpo pela consciência mais próximo das criações artísticas ele estará. Aqui, encontramos duas imagens do pensamento que fazem parte da formação do corpo dançante da contemporaneidade, como aponta Jussara Miller (2012, p. 47) quando diz:

No século XXI, faz-se cada vez mais urgente compreender a técnica como um conjunto de vários procedimentos de investigação e aplicação de um conteúdo. Não se trata de apontar o que é melhor ou pior, certo ou errado – ou qualquer outra dicotomia -, mas de eleger, de modo consciente, processos de atuação e transformação para a construção de um corpo cênico que não reduz a pessoa a um instrumento a ser lapidado. Ao contrário, remete-se ao *soma*, ao *eu* indivíduo que trabalha com autonomia de um pesquisador em prontidão.

Sob essa perspectiva, entendemos que o que lapida os corpos é a consciência que tenho dele. Por isso, acreditamos que uma criação artística sob o viés da consciência é uma representação daquilo que pode o corpo. Trabalhar no sentido de desenvolver a consciência corporal é investir em injeções de representações no nosso inconsciente que vai dizer como fazer e o que fazer pra representar. O corpo ainda está na condição de instrumento. Assim, nada mais é do que um decalque de criação artística.

Pois, é somente quando o movimento se atualiza em uma consciência, que ele deixa de ser movimento e adquire formas e qualidades. Dessa feita, não há consciência que não seja atual, isto é, especificada, organizada, formalizada e qualificada. A consciência é precisamente a paralisia do movimento, dando-lhe uma forma, subjetivando-o, reduzindo o real a uma representação (SOUZA, 2017, p. 138).

Por exemplo, quando entramos no processo de reconhecimento dado pela percepção ou sensação do corpo pela anatomia, da forma que se trabalha na dança, como se aborda o corpo mesmo que seja na experimentação, o que se observa é uma experimentação da representação, nesse caso, ainda estaríamos no campo das identidades. Como já foi dito acima, a percepção ou a sensação ainda está no campo do mero reconhecimento e apreciação de uma forma, ou seja, encontra-se na ideia de uma consciência de algo, porque a gente só se diferencia quando estamos em relação a algo. Não assumimos a diferença porque ela seria capaz de transformar os fundamentos das técnicas corporais que embasam os trabalhos. Por isso, as técnicas se valem de toda essa artilharia para produzir uma consciência nos corpos dançantes porque no fundo não conseguimos romper com a questão dos fundamentos e princípios como forma de representação. Não cessamos de retornar ao organismo, a fazer dos conceitos corporais definições a serem experimentadas. Não cessamos em definir o que são os ossos, o esqueleto, o músculos, os encontros, os afetos. De tudo que experimentamos já temos um pressuposto, pois é isso que nos dará as garantias de aplicação de uma técnicas. Aliás, aos fundamentos é necessário um método, uma técnica que os fixe firmemente. Deleuze-Guattari (1995) identificam essa necessidade efetiva de desenvolver técnicas como uma busca pela expressão de uma unidade escondida, de disseminar ou deslocar pressupostos de uma unidade. A isso, eles chamam de “tecnarcisismo”. Ao imperativo dos tecnarcisistas de formação dos corpos dançantes, nada mais útil do que a fabricação de um sujeito fundado no “eu”, pois este “[...] só pode ser subjetivado e regulado se o mesmo pertencer a um território, a uma identificação, ou como diria Deleuze em Mil Platôs, tiver um rosto” (JARDIM, 2007, p. 117).

Uma saída seria se voltar àquilo que não é da consciência, o inconsciente? Travaríamos outra grande batalha no sentido de excomungar essa outra grande razão da modernidade que é o inconsciente, muito bem combatido por Deleuze-Guattari em *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia* (2010). Seja pela imagem do pensamento fundada pelos componentes conceituais cartesianos do “Eu penso, logo existo”, seja por essa outra imagem fundante trazida pelos conceitos freudianos e muito bem colocada na seguinte frase de Jacques Lacan “eu existo lá onde eu não me penso”, essa inversão não seria ainda a melhor saída com a potência de romper os estratos dos corpos dançantes da consciência. Dissolver os poderes da consciência não é se voltar ao inconsciente que acaba sendo outra forma de subjetivação, ou seja, de voltar-se a um sujeito fixo.

Além do mais, arriscamos a dizer que não basta dar corpo a consciência, “deixar a consciência invadir pelo corpo”, como propõe José Gil (2010, p. 130). Este filósofo acabou por restituir o conceito de consciência na dança. Nosso caminho é oposto: destituir tal conceito de qualquer outra forma de funcionalidade ligada ao corpo. Por isso encontramos Deleuze-Guattari e seus intercessores. Entendemos que a consciência como parte do corpo já é uma função muito bem descrita por Nietzsche e até sem validade quando levamos em consideração os processos da vida enquanto existência. O que se quer aqui é transformá-la a tal ponto que não se possa mais pensá-la senão por sua deformação. Como o Francis Bacon de Deleuze<sup>14</sup> faz: ele não transforma a forma, mas deforma porque se trata de relação com as forças e estas incidem no corpo. É preciso deformar a consciência, ou seja, investir nas forças a tal ponto que ela não mais defina e nem participe da formação do corpo dançante. Afundar a consciência. Fazer da consciência um vampiro, sem nenhuma imagem fundadora da dança. Dissolver a consciência e não desenvolver a consciência corporal. Dissolver a consciência ou sair da ilha da minha consciência é aqui a grande tarefa desse segundo momento do trabalho, pois acreditamos que enquanto este conceito sondar as formações dos corpos dançantes, há a possibilidade de atualização desse conceito na forma do sujeito moderno, ou seja, do sujeito pensante como foi apresentado até agora.

Propor uma dissolução do corpo dançante consciente ou sair da ilha da minha consciência é abandonar o “[...] subjetivismo cartesiano como apelo ao homem criador, dominador e conquistador da natureza – o homem pensante” (JARDIM, 2007, p. 132) e tomar

---

<sup>14</sup> Essa expressão faz referência ao livro que Gilles Deleuze escreveu sobre o pintor anglo-irlandês Francis Bacon. Sobre a deformação cf. Pintar as forças. In. DELEUZE, G. **Francis Bacon: lógica da sensação**. São Paulo: Jorge Zahar Ed., 2007, p. 62-69.

como entendimento que a consciência corporal não é um atributo do corpo dançante, não passa pela via de um “eu constituinte” e um “outro constituído”, ou seja, de movimentos intencionados por um ego. Também não pode ser pensada como um conceito transcendente, pois isso diminui o poder de afecções dos encontro e os agenciamentos com outros tantos conceitos deleuze-guattarianos importantes que necessitam funcionar na dança. Iniciamos, assim, o trabalho de apontar algumas pistas da caixinha de ferramenta conceitual de Deleuze-Guattari para investirmos numa “dança transcendental sem consciência”<sup>15</sup> e assim impedir o funcionamento de instruções voltadas para o desenvolvimento da consciência corporal.

2.1) Restituir o conceito de diferença pura: liberar a selvageria da diferença nos corpos dançantes.

**21 de fevereiro**

*Minha cara, escrevo do e no esgotamento. Da última gota de suor que persiste na existência.*

*Esse esgotamento tem variadas explicações, mas existe uma que salta aos olhos. Você há de perceber que espalhadas pelas linhas dessas cartas emerge um cansaço, surgido de anos e anos tentando ser parte da dança. É Gilles Deleuze quem diz: “[...] aquele que participa e que participa mais ou menos, em graus diversos, é necessariamente um pretendente” (DELEUZE, 2018, p. 93). Sou aquele corpo-pretendente no sentido mais platônico do termo. Ouço, então, ecoar nos confins da minha cabeça uma frase enunciada sempre em tom de brincadeira em alguns bastidores de dança por onde passei: quem é você no mundo artístico?*

---

<sup>15</sup> Fizemos uma adaptação nos referindo a um dos conceitos principais de Deleuze que é o campo transcendental sem sujeito, segundo Alex Jardim (2007, p. 92) é povoados por singularidades nômades, pré-individuais e impessoais. Ainda para Jardim, “Esse campo transcendental está aquém dos indivíduos constituídos, diferenciando-se completamente da condição de pensa-lo a partir da ideia de consciência” (IDEM). O campo transcendental é contrário às perspectivas cartesianas, pois tem como ideia explícita a imanência.

Minha primeira grande pretensão foi o ser bailarina clássica. Todos os dias desde o início da minha conexão com essa técnicas me coloquei em árduo treinamento para estar cada vez mais semelhante ao que o ballet clássico colocava como modelo. Não foi difícil entender que eu não tinha o corpo esperado, mas ainda assim tinha qualidades que me davam a chance de participar desse mundo. O ballet clássico é um ótimo exemplo que como funciona o método da divisão platônica. Gilles Deleuze (2018) faz um esclarecimento acerca do erro de tentar compreender a divisão platônica a partir das exigências de Aristóteles. Para Deleuze, esse método da divisão não pode ser compreendido como a determinação das espécies de um gênero, pois “a divisão não é o inverso da generalização, não é uma especificação” (DELEUZE, 2018, p. 90). A divisão platônica não tem o objetivo de especificar nada, mas de selecionar. E essa seleção busca a linhagem pura a partir de um material que não o é. Esse método tem como sentido e objetivo a seleção dos rivais, a prova dos pretendentes (DELEUZE, 2018). Retomando a técnica do ballet clássico, podemos observar que é isso que ela faz: seleciona os bons pretendentes dos maus.

[...]. Nada comum com as preocupações de Aristóteles: não se trata de identificar, mas de autêntica. O único problema que atravessa toda a filosofia de Platão, que preside sua classificação das ciências ou das artes, é sempre o de avaliar as rivais, de selecionar os pretendentes, de distinguir a coisa e seus simulacros no seio de um pseudogênero ou de uma espécie ampla demais. Trata-se de fazer a diferença: trata-se assim de operar, nas profundidades do imediato, a dialética do imediato, a prova perigosa, sem fio e sem rede, pois, segundo antigo costume, presente no mito e na epopeia, os falsos pretendentes devem morrer (DELEUZE, 2018, p. 91).

Para Platão, assim como para a técnica do ballet clássico, é preciso estabelecer o modelo para, então, surgir um fundamento próprio responsável por fazer a diferença, isto é, para avaliar os papéis e as pretensões. Assim sendo, “o fundamento é a prova que dá aos pretendentes uma participação maior ou menor no objeto da pretensão; é neste sentido que o fundamento mede e faz diferença” (DELEUZE, 2018, p. 93). No campo da dança, o ballet aparece como o lugar mais apropriado para se analisar a divisão platônica, pois há muita semelhança entre seus modos de funcionamento, principalmente por produzir a seleção e fazer a diferença a partir de um fundamento. Quem não se deslumbrou com a imagem de uma bailarina clássica longilínea, magra, alva, portadora de uma leveza visivelmente inalcançável, com aparência etérea, quase mítica? E quem já não se colocou na relação com essa ideia em segundo, terceiro, quarto lugar ou em simulacro à qualidade de ser esta bailarina? Está fundada a pretensão ou denunciada como sem fundamento, como diz Deleuze.

Tenho me perguntado quando foi que me tornei uma bailarina da pretensão. Quando penso sobre a formação que é oferecida aos corpos dançantes, principalmente àqueles que serão profissionais da dança, algo interessante parece surgir. A formação basicamente institui a pretensão que filia os corpos a uma técnica corporal. Falar em filiação nos parece o termo certo, já que é em nome dessa técnica que você assegura alguns conhecimentos e ensina os corpos a dançar. Quanto mais uma formação remete aos fundamentos de uma técnica, mais fundada no corpo esta técnica aparece e se torna capaz de medir e fazer a seleção, porque é o próprio fundamento que cria as condições de dizer quem possui maior ou menor participação. Parece-me aceitável afirmar que a formação em dança pela qual fui conduzida não cessou de

me colocar a prova do fundamento, oferecendo sempre uma tarefa a ser cumprida, um enigma a ser resolvido (DELEUZE, 2018). Acontece que se torna fácil criticar e apontar essa engrenagem platônica na própria técnica do ballet clássico. Porém, muitas outras técnicas também operaram dessa maneira: avaliando os papéis e as pretensões.

Mas antes de me tornar uma bailarina da pretensão, que também é entendido como uma bailarina sedentária, eu pude experimentar muitas técnicas de dança. Comportamento este que Platão condenaria avidamente, pois eu seria “[...] o “sofista”, bufão, centauro ou sátiro, que pretende tudo e, pretendendo tudo, nunca é fundado, mas contradiz tudo e contradiz a si próprio...” (DELEUZE, 2018, p. 94).

Segundo Regina Schöpke (2012), Deleuze atribui à arte moderna, a liberação dos simulacros. Assim “[...] a arte moderna se identifica pela ausência de centro e de convergência, o que torna cada obra singular e cada ser, único e insubstituível” (SCHÖPKE, 2012, p. 154). Essa afirmação se aproxima daquilo que Lourence Louppe (2012) contextualiza como dança contemporânea, mais do que da dança moderna. Assim, experimentei uma infinidade de trabalhos corporais que nem me recordo de todas as formas de técnicas que já fizeram meu corpo dançar. Quando percebi estava escolhendo uma técnica com a qual o corpo tinha mais afinidade, mais semelhança, ou melhor, tinha condições de ser identificado. Hoje não posso mais aceitar passivamente que se tratou apenas de uma escolha. Estaria centralizando toda a minha existência a um Eu regulador, capaz de determinar e constituir tudo ao redor. Aos que buscam a culpa ou o castigo essa é uma boa opção de entendimento da situação. Eis aí a má-consciência. Não é o meu caso.

Considero as relações de forças que existem e agem no nosso contexto. Nessa relação, fui arrastada para o mundo dos modelos e das identidades. Me tornei a bailarina da boa vontade. Luto para estar em sintonia com as verdades de uma técnica. Isso só mostra uma coisa: acabei me tornando um corpo dançante da reconhecimento. Não faço mal a ninguém, pois “Um pensamento que não tem outra atividade senão a da reconhecimento não pode de modo algum ser um criador de novos mundos e novas possibilidades de existência” (SCHÖPKE, 2012, p. 137).

No campo da dança, hoje existem muitos estudos que debatem a questão da técnica. Até o século XIX os modelos de prática corporal voltada a formação e preparação dos bailarinos eram baseados na técnica do ballet clássico. A alguns artistas da dança moderna e da dança contemporânea são atribuídas as primeiras propostas baseadas em outras abordagens que se colocavam contra as formas técnicas do ballet, pois a consideram trabalhada de maneira mecanizada, entre outras coisas. A necessidade de introduzir a consciência, no nosso entendimento, foi o caminho para se contrapor a essa mecanização do movimento. Como se o bailarino clássico não tivesse consciência do que está fazendo, pois seu trabalho se baseia na imitação e execução da forma do movimento. Assim, trabalhos voltados a experimentação, exploração, improvisação e pesquisa do corpo e do movimento expressivo emergiram nesses momentos da dança. Porém, muitas vezes não eram considerados como técnica, por isso não recebiam a credibilidade e o reconhecimento, aparentemente porque não seguiam fundamentos, princípios ou uma organização objetiva que pudesse ser identificado como técnica.

A Técnica Klauss Vianna, por exemplo, é uma técnica genuinamente brasileira reconhecida no campo da Educação Somática. Como já vimos, existem algumas características que nos ajudam a identificar se uma prática corporal está de acordo com a educação somática, ou seja, se o trabalho corporal pode ser considerado uma técnica. A meu ver, essa necessidade de enquadrar certos tipos de trabalhos pode ser avaliada como um resultado trazido pelo rigor acadêmico das Universidades que colocaram a educação somática em circulação. Na contramão desse movimento, o próprio Klauss Vianna tratou de assumir esse lugar de não-técnica, pois tinha medo de ter a sua pesquisa corporal enclausurada, embrutecida e sem movimento. Por outro lado, seu “herdeiros” (como já disse, a filiação a uma técnica é importante) escolheram uma postura completamente discordante a de Klauss e acabaram por organizar sua pesquisa, exatamente porque identificavam no percurso de sua obra fundamentos e princípios necessários para atribuir a seu trabalho o valor de uma técnica. Luis Pellegrini escreveu na introdução do livro de Klauss Vianna o seguinte:

Existe uma “técnica Klauss Vianna”, mas ela pouco ou nada tem a ver com os sistemas de regras, códigos e princípios ordenados na concepção comum da dança clássica e moderna, e nem tampouco com os métodos de trabalho corporal das hoje tão em moda terapias do corpo e similares. [...]. Mas sua visão vai muito além. Partidário e apaixonado da liberdade individual em todas as suas formas, ele rejeita o aspecto de “camisa de força” em que esses sistemas se transformaram quando aplicados de maneira massificada, ou quando são entendidas como escalas de regras fixas e imutáveis. (VIANNA, 1990, p. 12).

Vianna, para mim, era um pesquisador nômade para aproximá-lo daquilo que Deleuze-Guattari chamou de filósofo nômade. Por isso, no meio artístico por algum tempo se tornou um problema

tirar de seu trabalho algum fundamento. É comum aos que tiveram a oportunidade de experimentar e trabalhar com Klauss, falar de focos diferentes presentes na sua pesquisa. Uma hora ele elegia os ossos como prioridade, outra as articulações, outra atribuía seu trabalho a pele... Isso mostra o movimento de seu pensamento. Mostra um nomadismo corporal que o atravessava. Mais uma vez aproximamos Vianna do mundo deleuze-guattariano quando vemos nele uma luta para manter seu pensamento sem imagem fundante que, no caso da dança, acaba por se concretizar em uma técnica. Atribuímos a partir da filosofia deleuze-guattariana um desejo em Klauss de fazer da dança um fluxo, “[...] um devir que se assemelhe a vida (pois é dela que o pensamento deve retirar as suas leis e não da imobilidade [...])” (SCHÖPKE, 2012, p. 14). Klauss Vianna faleceu em 1992. Perdeu a luta contra uma doença cardíaca. E seu trabalho perdeu a luta contra a representação clássica, contra o platonismo investido em nós. Como afirma Regina Schöpke (2012) a força burocrática da razão clássica mais uma vez agiu sobre e no nosso próprio pensamento.

Klauss Vianna é um exemplo do que aconteceu com tantos outros corpos nômades que hoje se encontram nomeados e identificados no campo das técnicas de educação somática. Citar o trabalho de Klauss não é por acaso. Eu tenho um certificado de especialista na Técnica Klauss Vianna (TKV) que me habilita e me permite abordar os princípios e fundamentos de seu trabalho. E como já disse, ao longo de minha trajetória acabei por me filiar a essa técnica, pois eu sentia uma grande afinidade e proximidade com o trabalho produzido por esse pesquisador brasileiro, uma vez que foi elaborado a partir das necessidades voltadas aos problemas experimentados no campo da dança, ou seja, voltada aos corpos cênicos. Sob o ponto de vista da filiação, eu posso me situar na terceira geração da TKV, porque não tive

contato direto com Klaus Vianna, apenas com os herdeiros de seu trabalho. Ironicamente quem encabeçou o movimento de sistematização e organização técnica da pesquisa corporal proposta por Vianna foi seu filho, Rainer Vianna. De Rainer até, pelo menos, a minha geração, não cessamos de transformar o pensamento de Klaus numa visão baseada na representação clássica. Aliás, é bom ressaltar que nem todo artista, mesmo aqueles que se consideram criadores, poderão ser pensados à maneira deleuze-guattariana de entender os produtores das forças nômades. O que temos, então, é uma gama de artistas sedentários no campo da dança com o objetivo de “[...] tornar pensáveis e compreensíveis toda uma enorme massa de juízo de valores, antigas fixações e criações de valores chamados de *verdades* [...]” (SCHÖPKE, 2012, p. 174). Eis assim a explicação para nos apegarmos a um fundamento, porque o fundamento de uma técnica é a sua verdade e a representação e reconhecimento são os meios úteis de sobrevivência dessas verdades.

Frente a toda essa situação descrita aqui de aprisionamento do pensamento e cerceamento da criação pelo pelas forças investidas em nós através das malhas da representação clássica, chego à seguinte conclusão: a consciência corporal não poderia ficar de fora desse movimento, já que esconjurar o nomadismo é exatamente submetê-lo às regras da identidade e da semelhança que são estabelecidas sob o julgo dos critérios rígidos do raciocínio lógico e representativo, que, para nós, trata-se da consciência. Afirmamos com isso que o *modus operandi* da razão clássica nas técnicas de educação somática é engendrada pela abordagem da consciência corporal. Eu só existo e posso ser pensada quando sou objeto de cogitação, ou seja, quando sou objeto da consciência. Assim sendo, sob esse viés, podemos ver aquilo de mais potente na filosofia deleuziana se perder: a diferença pura. Lançar mão dos mecanismos da

consciência e da razão é assumir a representação clássica como parâmetro para o pensamento e impedir que a selvageria da diferença atue no sentido de perturbar a ordem estabelecida por uma técnica. Como afirma Regina Schöpke (2012, p. 24): “submeter sumariamente a diferença aos princípios da identidade e da semelhança (na representação) é selecionar aquilo que nela deverá ou não ser reconhecido pela razão”. A diferença pensada em si ameaça o perfeito equilíbrio da razão e da consciência, ou seja, a diferença é capaz de explodir a ideia de um sujeito consciente.

Eu gostaria de poder afirmar minhas práticas como força nômade que expressam um mundo totalmente pura diferença daquele que foi elaborado pela razão soberana, ou seja, pela consciência. Mas ao contrário do que eu um dia desejei, hoje meu corpo é um sedentário à serviço do reconhecer e reproduzir as verdades das técnicas. E sou constantemente recompensada com diplomas, certificados, elogios, reconhecimento quando faço esse serviço, quando sigo a cartilha da identidade e da semelhança. Que mundo seguro este! É isso que uma técnica de educação somática aos molde da consciência vem me mostrar: como fazer para aprisionar a diferença, tornar os corpos sedentários, afogando as singularidades em nome de um sujeito da consciência alimentado pelos sonhos das identidades plenas. É assumindo esse caráter identitário do mundo das cópias buscando cada vez mais semelhança com uma ideia que luto diariamente. E o esgotamento veio. Cabe a este trabalho afirmar a possibilidade de romper com esse movimento da razão clássica, da reconhecimento e da representação. Como sair da ilha da minha consciência? Assumindo a diferença pura do modo como ela é colocada na filosofia de Gilles Deleuze.

A bailarina, durante todos os fragmentos de suas cartas presentes na primeira parte desse trabalho, mostra-nos algumas trajetória que evidenciam o aprisionamento da diferença aos liames da representação. Também foram descritas algumas instruções de desenvolvimento da consciência corporal. Nesse percurso já podemos ver como o conceito de diferença circula na formação de um corpo dançante. A todo momento a diferença é colocada mais como uma particularidade. As técnicas acabam partindo daquilo que é semelhante aos corpos dançantes para, em relação a essa semelhança, mostrar a diferença. É sempre algo que se faça reconhecer a diferença entre os corpos, ou seja, aquilo que é diverso. Aliás, o que se produz constantemente ao tratarmos a diferença é confundi-la com o diverso. Direcionamos nossas instruções à diversidade corporal e deixamos de considerar que a diferença é aquilo que faz com que algo seja diverso.

Segundo Franklin Leopoldo Silva é no século XX que a diferença ganha destaque e passa a ser considerada como um conceito importante devido as transformações do indivíduos do ponto de vista da Psicologia, da Ciência e até as transformações da Física que abriram espaço para outras visões de mundo serem consideradas, além das experiências históricas que caracterizam esse século. Muitos são os autores que fazem parte da filosofia da diferença, porém é Gilles Deleuze quem desenvolve radicalmente esse conceito.

Deleuze denuncia uma certa concepção estável das coisas. Delas esperamos que permaneçam a mesma ou que mudem muito pouco para que não prejudique o que elas são essencialmente. Para Silva (2017) tudo que existe deve ter um atributo, uma qualidade, um ou vários aspectos que nos fazem reconhecer ao longo de eventuais mudanças. Mas reconhecemos o mesmo de formas diferenciadas. Essa é a lógica que nos conduz e que governa nosso modo de pensar. O que se procura é viver num mundo estável, assim as mudanças terão um menor impacto sobre a seguridade dessa vida, “por isso pensamos que as pessoas possuem características que nos fazem reconhecíveis a qualquer momento do tempo. Isso facilita a forma de lidar com as coisas e as pessoas”. (SILVA, 2017).

Para manter uma vida em segurança, o que se faz é construir identidades para assim vermos as coisas de forma idêntica, pois nos é conveniente, ou seja, o mundo das identidades é uma convenção para escamotear aquilo que mais tememos, a diferença. Essa lógica tão poderosa media e guia a forma de nos relacionarmos com o mundo. A todo instante, sem nos darmos conta, fazemos desaparecer a diferença. Segundo Silva (2017), Gilles Deleuze nos

mostrou que uma visão despida de preconceitos veria realmente um ser que vive no tempo. Esse ser acompanha as mudanças qualitativas dos instantes, que é radical.

Podemos observar que enquanto Deleuze desenvolve seu pensamento acerca da diferença, ele acaba por decompor uma certa ontologia conduzida pela filosofia do sujeito. Deleuze considera os seres a partir da univocidade. Mas ao pensar a univocidade em aliança com Espinosa, acaba produzindo uma outra forma de vê-la. Em Deleuze, os seres são múltiplos e diferentes o que significa que não há um único e mesmo ser, como em Espinosa. O ser de Deleuze se diz de uma mesma maneira e num único sentido, uma só voz que afirma a diferença e o devir, rompendo com a identidade. Uma voz que se diz “[...] de todas as suas diferenças individuantes ou modalidades intrínsecas” (DELEUZE, 2018, p. 62). Ainda, para Deleuze (2018), o único sentido em que o ser se diz é daquilo que ele já se difere, ou seja, o ser se diz da própria diferença.

Vejamos a questão mais de perto: para Deleuze, o *ser é unívoco*, mas isso não quer dizer que ele seja uno (ou seja, que exista um único e mesmo *ser* para todas as coisas, tal como em Espinosa). Para ele não existe um *ser*, mas múltiplos seres. Assim, *unívoco* que dizer, especificamente, uma “só voz” para toda uma multiplicidade de seres. Em outras palavras, todos se “dizem” da mesma maneira, isto é, em sua própria *diferença* (SCHÖPKE, 2012, p. 15)

Trata-se efetivamente de pensar a diferença entre os existentes sem fazê-lo por aquilo que é visto como essencial. Diante disso, como fazer para que esse ser que se diz na e da diferença apareça nas instruções voltadas aos corpos dançantes? Nosso trabalho, no momento, não é propor nenhuma nova instrução, mas clarear algumas confusões que fazem com que, por exemplo, a diferença apareça mais como uma diferença *numérica* ou *específica* (SCHÖPKE, 2012) que tende a submeter a diferença dos seres à identidade plena de um conceito geral e abstrato. Deleuze ao afirmar que o ser se diz da diferença nos possibilita criar um mapa para libertar a diferença lá de onde nós a aprisionamos. De certo, o caminho aqui escolhido primeiramente pretende desatar o nó que envolve o conceito de diferença. Deleuze em seu livro *Diferença e repetição* (2018), percorre os caminhos que desvirtuam a diferença pura mantendo-a sob o julgo da representação e da identidade.

Segundo Alisson Ramos de Souza (2017) aquilo que amaldiçoa a diferença ao longo de seu percurso na filosofia é a identidade. É ela quem aprisiona a diferença na quádrupla raiz da representação, porque são as quatro raízes do princípio da razão. Assim, só conhecemos a diferença quando mediatizada, submetida, acorrentada às exigências da identidade e da

semelhança. Só assim a diferença se torna visível e pensável: obedecendo aos critérios rígidos do raciocínio lógico e representativo, ou seja, aos critérios da consciência. Eis aqui o ponto de acomodação, o momento feliz aos olhos gregos, “[...] olho que perdeu o sentido dos transportes dionisíaco e das metamorfoses” (DELEUZE, 2018, p. 58). Primeiramente, para falar da diferença, precisamos dizer o que ela não é. Acreditamos que este caminho nos ajuda a não fazer uma certa confusão identificada por Deleuze (2018, p. 58): de confundir “[...] o conceito próprio de diferença com a inscrição da diferença no conceito geral”. Como explica Souza (2017, p. 40): “a diferença não é a oposição, a contrariedade, a alteridade, o diverso, o negativo etc. Ela não difere de outra coisa senão dela mesma [...]”. O investimento em Deleuze se faz ao menos em quatro frentes:

Em primeiro lugar, contra Aristóteles, a diferença não deve ser pensada como aquilo que define as divisões dentro do ser: categorias, gêneros e espécies. Em segundo lugar, contra Hegel, a diferença não deve ser pensada como aquilo que subsume todas as identidades e suas antíteses – ou seja, como o fim inalcançável de um processo em expansão de contradição e síntese. Em terceiro lugar, contra Leibniz, a diferença não deve ser pensada como o infinitamente pequeno. Em quarto lugar, contra Platão, ela não deve ser pensada como aquilo que parte de um original (WILLIAMS, 2003, p. 55 apud SOUZA, 2017, p. 40).

O trabalho aqui não tem o objetivo de expor os pontos teóricos de cada filósofo que Deleuze faz frente. Entendemos que começar falando da diferença pelo que ela não é nos parece um caminho seguro para não cometer o erro de prendê-la num conceito geral, que acaba por torná-la essência ou mesmo um fundamento metafísico. Talvez o trabalho mais difícil seja o de mostrar como a diferença atua e funciona, pois a própria força de pensar pela representação pode nos leva a qualquer instante a cometer o erro acima mencionado. É a força daquilo que Deleuze chamou de razão clássica que teremos sempre que esconjurar. Essa razão funda uma imagem dogmática do pensamento que confunde o pensamento com o puro ato de reconhecimento. São esses atos de reconhecimento que não param de inventar técnicas teológicas, científicas, estéticas que permitem à representação conquistar o obscuro e integrar a profundidade da diferença em si. (DELEUZE, 2018, p. 350). Um pensamento associado ao reconhecimento impede que a diferença em si seja ao menos considerada, pois ela mesma exclui toda a relação do diferente com o diferente, porque isso torna a diferença pensável. Então, é por meio dessa relação que a razão cria seus parâmetros de semelhança que permite domar e submeter a diferença ao quádruplo grilhão da representação. É preciso representar a diferença, fazê-la mediatizada aos quatro aspectos da representação: a identidade do conceito, a oposição do

predicado, a analogia do juízo, a semelhança da percepção. Segundo Deleuze (2018, p. 349), “toda e qualquer outra diferença que não se enraíze assim será desmesurada, incoordenada, inorgânica: grande demais ou pequena demais, não só para ser pensada, mas para ser”.

Afinal como poderia a representação dar conta de algo tão inusitado, de algo que não guarda uma relação de semelhança com qualquer outra coisa? Como pode a representação, com um único centro, um único fundamento, julgar o que é díspar? Como pode ela representar o “irrepresentável”, aquilo que não é cognicível senão quando colocado sob o jugo da semelhança e da identidade? Porque a representação, no sentido clássico, é isto: a “imagem” semelhante de um objeto concreto. Como dizia o próprio Santo Tomás, representar significar conter a semelhança da coisa a ser conhecida (SCHÖPKE, 2012, p. 38-39).

Deleuze pontua as quatro ilusões presentes na quádrupla raiz da representação em que a diferença pura é submetida. Ao mundo da identidade, Deleuze atribui essa ilusão a Platão. Platão vai estabelecer algumas distinções importantes para que a identidade se estabeleça. A primeira distingue o modelo da cópia, a segunda vai distinguir as cópias do simulacro. Feita essa distinção, “[...] o modelo pode ser definido por uma posição de identidade como essência do Mesmo e as cópias serão definidas por uma afecção de semelhança interna como qualidade do Semelhante” (DELEUZE, 2018, p. 352-353). Toda essa distinção será construída por meio de um método em que se estabelece dois predicados opostos no qual o modelo escolhe aquele que mais o convém. Por esse método, a diferença é subordinada às instâncias do Mesmo, do Semelhante, do Análogo e do Oposto. Eis o método da divisão platônica comentado pela A bailarina.

A segunda ilusão colocada por Deleuze diz respeito à semelhança. Nesse caso, a semelhança é determinada como a semelhança do sensível consigo mesmo não mais semelhança da cópia com o modelo. Nessas condições, a diferença se anula na qualidade que a recobre, produzindo uma igualização quantitativa do que é desigual e vem duplicar a semelhança. A diferença é subordinada ao semelhante na percepção que só fazia diferença ser sentida “[...] sob a condição de uma assimilação do diverso tomado como matéria do conceito idêntico” (DELEUZE, 2018, p. 354).

A terceira ilusão entende a diferença somente sob a forma da oposição. Essa ilusão submete a diferença à falsa potência do negativo. A diferença só se diz afirmando o seu negativo, só tem sentido graças a sua negação. Constitui-se, então, o não ser ou o ser do

negativo. Este não ser, que se afirma da negação, da contradição, da oposição é um epifenômeno da consciência. A diferença, dessa forma, vai se constituir à imagem e semelhança das proposições da consciência. Em suma,

Na verdade, a origem das antinomias é a seguinte: desde que se desconheça a natureza do problemático e a multiplicidade que define uma Ideia, desde que se reduza a Ideia ao mesmo ou à identidade de um conceito, o negativo adquire toda a sua força” (DELEUZE, 2018, p. 357).

Eis o liame injusto que subordina a diferença ao negativo.

Finalmente a quarta ilusão que sujeita a diferença à analogia do juízo. O ser nessa ilusão se diz analogicamente daquilo que é. Só pode ser pensado como portador de diferenças em geral. A diferença vai precisar que os conceitos ou os predicados do ser sejam reconhecíveis e determináveis. Assim, a identidades do ser só pode ser representada por um certo número de conceitos determináveis. Esses conceitos, nessa ilusão, são chamados de gênero ou categorias. A partir disso, o ser é análogo em relação a eles. São os gêneros ou categorias do ser que marcam a dependência da diferença em relação a representação. Para Deleuze (2018, p. 358), “A distribuição da diferença, totalmente relativa às exigências da representação, pertence essencialmente à visão análoga”.

Para Regina Schöpke, há uma “razão-moral” para considerar somente aquilo que é compreendido em um modelo específico e prefigurado dado pela razão representativa, pois “essa é uma maneira de exclusão premeditada daquilo que a razão não pode apreender - dada a sua estrutura absolutamente lógica” (SCHÖPKE, 2012, p. 23). Conforme Schöpke, há uma imagem moral do pensamento que torna a ideia de mudança e de devir difícil de serem justificadas porque esses conceitos colocam em jogo a própria noção de identidade. Ainda, a autora explica que a razão só se constitui porque está à serviço dos ideais morais nos quais fazem da razão uma instância seletiva e suprema juíza de valores. Dessa forma, ela pode desqualificar e destituir tudo aquilo que não se enquadra em um modelo específico. Por isso todo esse trabalho de esquecimento e abandono da diferença, pois ela por meio de sua natureza rebelde coloca em jogo toda uma ordem e normas previamente estabelecida. Assim, há todo um esforço de submeter a diferença às exigências da representação, tornando-a prisioneira do reino das generalidade, segundo a ordem da semelhança entre os sujeitos e da equivalência entre os termos.

Regina Schöpke destaca a generalidade como o principal critério para definir a representação no pensamento de Deleuze. Schöpke (2012) explica que temos a tendência a associar as imagens das coisas pelo grau de semelhança e identidade que elas guardam entre si. Deleuze (2018) vai esclarecer que a generalidade podem ser apresentadas sob duas grandes ordens: a ordem qualitativa das semelhanças e a ordem quantitativa da equivalência. Porém, sua máxima expressão vem pelo entendimento de que um termo pode ser substituído por outro. Isso porque a generalidade toma o ser como uma particularidade e não uma singularidade. Precisamos primeiramente pontuar a importância de destacar uma distinção que Deleuze faz entre o particular e o singular. Esses dois conceitos também produzem uma série de erros que nos levam a confundir a diferença com o reino das generalidades. Para a dança, essa é uma distinção que mudaria o funcionamento de muitos discursos e procedimentos direcionados aos corpos dançantes. Assim sendo, o particular seria uma ideia que pode ser substituída por qualquer outra ideia particular que se assemelhe sob a relação de uma palavra sem que haja qualquer perda de sentido. (DELEUZE, 2018). Ao reino das generalidade só cabem seres particulares, pois eles se equivalem o que permite serem trocados. O singular, ao contrário, é o não permutável, o insubstituível. As singularidade não pertencem as grandes ordens da generalidade (semelhança entre os sujeitos e equivalência entre os termos) pois elas são a própria criação, a própria diferença, única e insubstituível. Separar o particular do que é singular também nos ajuda a distinguir a generalidade da repetição.

Schöpke (2018) explica, por exemplo, que no geral a ciência investiga o particular. O que interessa afinal a ciência é aquilo que tornam as coisas similares, a generalidade. Por isso, quando a ciência trabalha a repetição, ela está se referindo a passagem de uma ordem de generalidade a outra ordem de generalidade. Assim, repetir é estar em relação com algo único e singular, algo que não tem semelhante ou equivalente (DELEUZE, 2018). Dessa forma, a repetição torna-se impossível para o campo das generalidade. Assim,

Se a repetição existe, ela exprime ao mesmo tempo uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um notável contra o ordinário, uma instância contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos, a repetição é a transgressão (DELEUZE, 2018, p. 19).

Se Deleuze afirma que as Ciências lidam com o reino das generalidades, com o particularidade, como o campo da dança pode se servir dos saberes da ciência sem trazer junto essa forma de pensar? Uma saída seria considerar os corpos dançantes como singularidades. Ao viés disso, engendra-se a ideia de que todos os corpos são dominados pelo símbolo da igualdade que é ter consciência. Por isso, precisamos utilizar modelos anatômicos e observar o corpo dos outros, porque estes são parâmetro que nos torna semelhantes e equivalentes. Ainda, o que a dança mediada pelas técnicas de educação somáticas fazem é traçar linhas de equivalência, ressaltar nossas similaridades e focar naquilo que nos identifica como corpos: músculos, articulações, osso, percepção... Tudo isso nos iguala fazendo com que “[...] o idêntico exista no fundado, o de servir-se da diferença para fazer com que o idêntico exista” (DELEUZE, 2018, p. 96).

Em torno disso, as instruções se organizam para manter um modelo e selecionar as cópias. Dança e educação somática fazem dos corpos conscientes um fundamento, produzindo uma imagem dogmática do pensamento, por isso a consciência corporal aparece como a imagem fundante de um indivíduo constituído na experiência. Há uma tendência na organização das instruções voltadas ao desenvolvimento da consciência como as expostas aqui na primeira parte do trabalho de encontrar a semelhança naquilo que é múltiplo, porque só na semelhança entre os corpos que podemos ressaltar a diferença. Agrupamos, sob a forma de técnicas, aquilo que assemelha os corpos. Justificamos, salvamos, selecionamos o semelhante em nome da identidade que fundamenta o modelo de uma técnica. Submeter a diferença a esses aspectos é relacionar a uma imagem do pensamento que possui o poder de parar a selvageria da diferença frente a qualquer ordenação estabelecida, tornando-a desnecessária.

Tratamos de evidenciar na primeira parte desse trabalho, algumas instruções voltadas para o desenvolvimento da consciência corporal e não esgotamos os apontamentos que trazem à tona toda essa maquinaria do mundo das identidades, modelos, representação e generalidade em pleno funcionamento. Além disso, vemos nas epístolas de *A bailarina* os percursos e os caminhos dessa máquina-consciência na relação com a dança. O que não falta são boas intenções que se mostram abertas a diferença. Mas uma diferença aos moldes da filosofia do sujeito que tende a selecionar o que nela deverá ou não ser reconhecido, lembrado, relembrado pela razão. Agir sob a égide da razão clássica é encontrar como fundamento a consciência que, de Platão até Descartes, encontrou outros horizontes de

funcionamento guardando sua principal característica, o poder de pensar e atribuir sentido ao mundo. A consciência corporal é a moral sedentária dos corpos dançantes.

É por meio do funcionamento dessa razão representativa, que ganha novos componentes conceituais pela consciência investida ou travestida de corpo, que a diferença dos corpos dançantes se torna possível de ser pensada ou vivida. Entendemos que é por essa experiência de consciência corporal que a diferença se torna objeto de uma representação que vai considerá-la algo concreto, podendo ser verificável e representável. O que se vê, então, é a consciência corporal designando uma marca nos corpos, funcionando, dessa forma, como verdadeira legisladora dos corpos dançantes num simples processo de reconhecimento. Por isso, um corpo dançante à serviço da reconhecimento “[...] não pode de modo algum ser um criador de novos mundos e novas possibilidades de existência” (SCHÖPKE, 2012, p. 137).

Como já foi colocado, a consciência corporal funda uma imagem do pensamento na dança que vai funcionar como a verdadeira razão clássica, a razão moral dos corpos dançantes. Daí uma diversidade de técnicas, métodos que nos leve a dançar verdadeiramente porque só uma moral fundada nos corpos busca a verdade. Afirmamos, assim, que só corpos dançantes sedentários criam suas danças amparadas numa imagem dogmática do pensamento.

Há nesses meios de acessar a dança de cada um os pressupostos implícitos que nesse caso se apresenta como consciência corporal. Assim, “somente por meio desse método experimentaremos a certeza do que, independentemente do momento e lugar, somos capazes de penetrar no domínio de que “vale em todos os tempos e em todos os lugares” (SCHÖPKE, 2012, p. 26). Vemos isso quando, por exemplo, a bailarina vai com o seu trabalho de consciência corporal para o domínio da capoeira. É esse tipo de pensamento que a impregna e a faz acreditar que esse é o caminho para acessar aqueles corpos capoeirísticos. Para ela, a consciência corporal vale em todos os lugares, pois o que se construiu como pensamento foi o senso comum de que todos temos corpos, logo temos consciência corporal. Sua dança ocidentalizada cabe a qualquer corpo, de qualquer lugar, mesmo que atravesse as diferentes culturas que possuem outras formas de considerar a dança dos corpos.

Dito isso, é preciso olhar para nossa forma de conduzir os corpos dançantes, ou seja, olhar para as nossas instruções e perceber o aprisionamento da diferença aos liames da identidade. Os corpos dançantes não param de ser atingidos pelos bombardeios estratégicos da representação e da reconhecimento tendo, desse jeito, o seu poder de criar, de pensar e de produzir

sua própria diferença submetidos e regulados pelos princípios da razão representativa. O desenvolvimento da consciência corporal bloqueia a verdadeira rebeldia da diferença, impedindo toda a potência criadora que verdadeiramente rompe com determinados estados de coisas. Onde achamos ter estabilidade, só há devir e movimento. Só há diferença. Dissolver o eu, a consciência é fazer funcionar a diferença nas instruções. “Quando a identidade das coisas é dissolvida, o ser escapa, atinge a univocidade e se põe a gira em torno da diferença” (DELEUZE, 2018, p. 96). Precisamos tomar conhecimento de que a diferença, esta pensada por Deleuze, atua no sentido de arrastar a vida consigo, transformá-la, recriando-a continuamente. Pensar a diferença, nesse caso, é manter sua natureza anárquica e subversiva.

Fazer dançar a diferença pura nos corpos dançantes sem a mediação da consciência corporal como fundamento é deixar vir à tona o fundo, o simulacro. Eis aqui aquilo que já se alastra pelo mundo do fundamento mesmo que exista um grande empenho em excluí-lo. Consideramos que somente a diferença conduzida dessa forma nas instruções poderá levar os corpos dançantes a se desprender de qualquer conceito ligado à consciência. Produzir o conceito de diferença nos corpos dançantes ao invés de desenvolver a consciência é mergulhar no caos para tirar desse fundo o simulacro, pois “O simulacro é o caos, a desordem, a falta de um fio condutor, a ausência de um modelo. Nele, o caos parece transbordar, tamanha é a fragilidade de seus contornos” (SCHÖPKE, 2012, p. 57).

Com efeito, por simulacro não devemos entender uma simples imitação, mas antes o ato pelo qual a própria ideia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, subvertida. O simulacro é a instância que compreende uma diferença em si, como duas séries divergentes (pelo menos) sobre as quais ele atua, toda semelhança tendo sido abolida, sem que se possa, por conseguinte, indicar a existência de um original e de uma cópia (DELEUZE, 2018, p. 99).

Parece-nos que ao longo de nossa investida por encontrar fundamentos que organizassem a dança em técnicas corporais, acabamos por condenar todo e qualquer estado de diferença livre e nômade. Condenamos, dessa forma, o simulacro, pois o simulacro compreende em si uma diferença em que recusa qualquer noção de um modelo prévio. Engendrar o simulacro é para nós um caminho nessa investida de perverter o platonismo atuante em nosso pensamento. Para além dos questionamentos acerca da dualidade psicofísica inaugurada por Platão, temos a grande tarefa de introduzir o simulacro em nossas instruções.

Para este trabalho, subverter o platonismo também se trata de romper com a filosofia do sujeito, ou seja, dilacerar a filosofia da consciência. Para tanto, precisamos assumir a falência da representação para libertar o mundo das diferenças, o mundo dos simulacros. Entretanto, o que fazemos é lançar mão do método da divisão platônica instituindo aos corpos dançantes o fundamento da consciência corporal. Por esse fundamento, podemos distinguir “a coisa mesma” dos simulacros, ou seja, “a cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro uma imagem sem semelhança” (DELEUZE, 2015, p. 263). Nossas instruções remetem os corpos dançantes ao fundamento da consciência corporal, subordinando-os ao mesmo. Quando o que deveríamos fazer, segundo Deleuze (2018, p. 96), é “[...] recusar o primado de um original sobre as cópias, de um modelo sobre a imagem. Glorificar o reino dos simulacros e dos reflexos”. Eis a mais pretendida subversão possível.

Para Deleuze, excomungar o simulacro parte de uma motivação moral. É por razões morais que o simulacro deve ser exorcizado. Nele só emergem imagens demoníacas, destituídas de todo jogo entre duas similitudes, selecionadas em nome da identidade e semelhança com o modelo ideal. Deleuze (2018, p. 353) afirma que “O que é condenado no simulacro é o estado das diferenças livres oceânicas, das distribuições nômade, das anarquias coroadas, toda essa malignidade que contesta tanto a noção de modelo quanto a de cópia”. Essa moral procura impedir que as potências da divergência e do descentramento, do próprio simulacro, essas forças coloquem nosso pequeno mundo em movimento contestando, enfim, a supremacia da identidade e a tirania da razão representativa. O caráter absolutamente transgressor do simulacro não cabe nesse mundo de seguranças estáveis que nos conduz e nos governa.

O mundo das representações precisa fundar. E “[...] fundar é determinar o indeterminado” (DELEUZE, 2018, p. 364). Essa é uma operação realizada pela razão buscando definir os elementos, as relações e as singularidades correspondentes à Ideia, ao modelo. É por meio dessa operação que se estabelece a semelhança com o fundado. Só o fundamento é capaz de selecionar e fazer a diferença entre as imagens semelhantes para, então, rejeitar ou denunciar as imagens falsas, não fundadas, sem semelhança ou rebeldes. Essa operação expressa a razão suficiente, ou seja, expressa a operação da própria consciência. Por meio da consciência ou razão suficiente podemos ver o mundo das representações determinar o indeterminado e fundar o sem fundo.

Nesse caso, aquilo que chamamos de consciência corporal nas técnicas de educação somática surge como um conceito da representação que define as condições possíveis de

experiência. Entendemos, assim, que tudo aquilo que se passa pelo corpo, o indiscernível e o indeterminado, ganha seus contornos e assim podemos ter uma multiplicidade infinita de experiências, mas estas terão seu círculo de convergência centrado na consciência. Assim sendo, “Essa operação é efetuada por um método que assegura uma monocentragem de todos os centros finitos possíveis de representação, uma convergência de todos os pontos de vistas finitos da representação” (DELEUZE, 2018, p. 362). Desenvolver a consciência corporal é fazer com que o corpo, que já é em si simulacro, mergulhe no fundo e traga à superfície as experiências que podem ser determinadas, modeladas e preenchidas de formas. É a consciência que retém do real a conformidade com a experiência possível e procura determinar as experiências daquilo que é possível. Dessa forma, o corpo, minado de consciência, pode multiplicar as perspectivas dos pontos de vistas daquilo que é experimentado.

Por outro lado quando os corpos dançantes são levados ao estado de simulacro, ao invés de convergir para um centro, nesse caso a consciência, eles divergem as séries, descentra o círculo. Vemos então que “A única convergência possível de todas as séries é um caos informal que compreende todas elas” (DELEUZE, 2018, p.367). Dissolver a consciência é levar os corpos que dançam ao a-fundado.

Por “a-fundamento” é preciso entender a liberdade não mediatizada do fundo, a descoberta de um fundo atrás de qualquer outro fundo, a relação do sem-fundo com o não fundado, a reflexão imediata do informal e da forma superior que constitui o eterno retorno (DELEUZE, 2018, p. 97).

Só o sem fundo é capaz de impedir os privilégios trazidos pela consciência corporal, pois nenhum corpo dançante terá a identidade com o modelo de uma técnica, nem vai possuir a semelhança de uma cópia. Em estado de simulacro, os corpos dançantes são constituídos de diferenças e se comunicam por diferença de diferenças. Por isso, como explica Deleuze (2018, p. 367), “o simulacro é o sistema em que o diferente se refere ao diferente por meio da própria diferença”. Esse sistema é a expressão das singularidades em ressonância, suplantando o reino das generalidade e particularidades. Nesse sentido, não há corpos análogos possíveis, nem jogos de similitudes que coloquem os corpos em oposição. Dissolver a consciência, para este trabalho, requer a tarefa de fazer dançar as anarquias coroadas, o simulacro, para impedir as hierarquias da representação. É necessário produzir uma dança da diferença pura capaz de implodir o

mundo das representações, o mundo constituído pela filosofia do sujeito; implodir o mundo da consciência corporal.

## 2.2) Destituir as instruções do organismo – introduzir o corpo sem órgãos.

O monstro já ronda as técnicas de Educação Somáticas. O monstro esconjura, violenta a consciência. Mesmo sem ser convidado diz-se do monstro: “[...] que é isto – o CsO – mas já se está sobre ele – arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 12). Assim como Artaud declarou guerra aos órgãos, em 28 de novembro de 1947, hoje é um bom dia para declarar guerra contra os corpos dançantes conscientes, porque o objetivo é o mesmo: destruir o juízo de Deus, o organismo. A máquina Deleuze-Guattari dá a dica: substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação, pois “não desfizemos ainda suficientemente nosso eu” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 13). Ao direcionarmos nossas instruções para uma prática ou um exercício voltada a experimentação do corpo sem órgãos (CsO), estamos investindo numa experiência que se coloca contra o organismo, ou seja, precisamos levar os corpos dançantes para uma experiência que os encaminhe “[...] a fugir da estratificação, a escapar da organização extrema, que tenta, a todo momento, determinar quem somos, o que podemos e o que não devemos fazer, aonde ir, como agir, o que pensar e como sentir” (GALLO; ZEPPINI, 2010, p. 116).

De nada adianta aproximar a experimentação do reconhecimento, porque a experimentação do CsO não é voltada a uma noção ou conceitos sob uma visão clássica dos termos, como se explora a todo momento nas instruções com as quais as técnicas de educação somáticas abordam o corpo. A experimentação aqui tem que se voltar às forças, às intensidades. O que experimentamos ao desenvolver a consciência corporal são estratégias de existência e continuidade do próprio organismo.

O organismo nos impõe a necessidade de articular nosso corpo, determinar funções e cada órgãos, estabelecer relações específicas entre os órgãos e as partes. Como lemos em Zourabichvili (2004, p. 15), o organismo é este “funcionamento organizado dos órgãos em que cada um está em seu lugar, destinado a um papel que o identifica”. Vê-se, sempre e unicamente, com os olhos; sente-se, o odor com o nariz e o calor com o tato. Não misture as coisas, “senão você será depravado”. A significância nos exige a interpretação, interpretar e ser interpretado, sempre. Desvendar o que está por trás

de cada gesto, de cada sentimento, de cada pensamento, seu e dos outros (GALLO; ZEPPINI, 2010, p. 116).

Não é o organismo que acabamos por fazer funcionar ao trabalhar a anatomia, por exemplo, ao abordamos suas proposições? A todo momento enunciamos os ossos, as articulações, os músculos, os órgãos. Afirmamos suas funcionalidades, organizações, comunicações em vista de uma unidade constituinte. Definimos o corpo continuamente por suas morfologias, espécie, gêneros. Afinal, a consciência corporal é esse meio de aprendizado em que desvendamos, interpretamos o nosso movimento e o dos outros. É a consciência corporal trabalhada nesse sentido que insiste em confundir as potências do corpo e do movimento com a potência do organismo. Por isso, há a necessidade de inventar instruções sem esse conjunto de significância e subjetivação. Considerar o corpo sem órgãos é instalar sobre o organismos das instruções um monstro capaz de escapar às estratificações impostas pela consciência. Não basta apenas desestabilizar padrões de movimentos em relação ao organismo, este Uno ou múltiplo. “O CsO grita: fizeram-me organismo! Dobraram-me indevidamente! Roubaram meu corpo” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 25). Precisamos ouvir esses gritos para liberar o corpo da consciência. Admitir que dobramos indevidamente o corpo, impedindo a passagem das intensidades, dos afetos, das potências de suas afecções. Devemos pensar as instruções como um CsO que vai

Arrancar a consciência do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção, não é seguramente nem mais nem menos difícil do que arrancar o corpo do organismo (DELEUZE; GUATTARI, 2012a p. 26).

É bem verdade que o CsO, como afirma Deleuze-Guattari (2012a), não para de oscilar entre os estratos e os planos que o libera. Por isso, as instruções devem se dirigir ao corpo com prudência, tanto de quem as emite quanto daqueles que se contaminam por elas. Dessa forma, Deleuze-Guattari vê surgir um Artaud descrevendo essa oscilação. Há uma consciência doentia e desavergonhada que não cessa em nos fazer crer em falsas sensações e percepções. Por isso, Artaud toma sua consciência, o estrato, que sabe o que é bom para ele e não para de fixá-lo numa realidade dominante. Assim fala Artaud, segundo Deleuze-Guattari (2012a, p. 26) “Ela sabe sobretudo até onde vai seu ser e até onde ele ainda não foi ou não tem

o direito de ir sem soçobrar na irrealidade, no ilusório, no não-feito, no não-preparado”. Mas ao mesmo tempo é possível para ele falar de um plano não atingido pela consciência, na qual ela não entrou. É desse plano que Artaud chega as sensações aventurosas, diferentes das sensações falseadas pela consciência.

Um caminho então deve ser não tomar a anatomia como um modo para a experimentação do corpo, mas partir da ideia da anatomia como um estrato, um estrato da consciência e do organismo. Um estrato que possui o objetivo de centrar o corpo na identidade e semelhança sendo, dessa forma, a territorialidade do sujeito, sua segmentaridade produzida pelo ego. Considerar que são as instruções voltadas aos estudos da anatomia do corpo que “[...] detém os devires, regula o movimento e impõe estabilidade através de identidades molares [...]” (JARDIM, 2007, p. 135). Desenvolver a consciência corporal pela perspectiva da anatomia é traçar planos de organização tornando o corpo esse algo a ser traduzido, algo a ser constantemente preparado e reencontrado em estratos cada vez mais organizados em seus funcionamentos orgânicos extensivos. O plano de organização trazido pela anatomia tem por finalidade prescrever e seguir fins porque as instruções são pensadas a partir de um modelo preexistente “[...] um modelo no qual só falta a realização; finalidade, aqui implica supor que tudo é dado, e que o futuro pode ser lido no presente” (SOUZA, 2017, p. 30-31). Por isso, dissolver o sujeito da consciência é se colocar frente ao programa anatômico de significantes e subjetivação. Quando nos referimos as técnicas de educação somáticas devemos ter em mente sempre alguém se apresentando como professor, facilitador, orientador ou qualquer outra identificação que o torne aquele que vai informar a instrução e por outro lado teremos aquele que receberá a instrução, o aluno, aprendiz, educando. Entendemos que ambos são corpos dançantes que necessitam construir não planos de organização, mas um campo de imanência ou plano de consistência, pois este é “[...] o conjunto dos CsO, pura multiplicidade de imanência [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 22).

Vejamos algo interessante: no que tange a bacia, essa estrutura carrega diferenças abissais quando observamos uma bacia da sambista, uma bacia da bailarina, uma bacia de um pedestre ou ciclista. Parece ser uma questão bem entendida pelas técnicas de educação somática. Mas o que se faz? Atemo-nos a conduzir essas diferenças a uma anatomia do reconhecimento que no fim vai produzir semelhanças a um modelo colocado. Porque toda bacia é composta por determinados ossos, mobilizando determinados músculos em determinados movimentos. Assim podemos qualificar e atribuir generalidades. Encontro puramente extensivo que não produz CsO, “[...] porque em tais caso, nada se passa intensivamente entre um estrato

e outro, ocorrendo apenas variações extensivas das organizações a partir de relações de causa e efeito” (GALLO; ZEPPINI, 2010, p. 120). Deixamos de considerar as forças e os afetos, multiplicidade de mentes e de corpos, que compõem a bacia de sensações aventurosas, como dizia Artaud. Investe-se nas identidades que fixam as bacias, diminuindo a criação de novas maneiras de se relacionar com as forças e os afetos dos encontros com os outros corpos. Perde-se as forças e os cruzamentos monstruosos dos encontros. Encontra-se, por fim, o organismo. Pode-se, por outro lado, traçar um plano de imanência e

[...] num movimento de desterritorialização generalizada onde cada um pega e faz o que pode, segundo seus gostos, que ele teria conseguido abstrair de um Eu, segundo uma política ou uma estratégia que se teria conseguido abstrair de tal ou qual formação, segundo tal procedimento que seria abstraído de sua origem (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 22).

Criar linhas de fugas aos corpos dançantes lá onde a consciência corporal é levada pelo plano de imanência, encontrando assim as intensidades e outros agenciamentos, desorganizando o organismo e o sujeito da consciência. Investir em instruções que proporcionem acontecimentos dos quais não dependam de um sujeito pensante, imanente da consciência, responsável por povoar a vida de intenção e sentido que representam falsamente a própria vida. Por isso, precisamos tratar desse monstro, máquina Deleuze-Guattari, insuportável para a consciência corporal, essa consciência que não para de produzir subjetividade, Eus, egos. Precisamos confrontá-los para criar possibilidades para sair da ilha da minha consciência.

O que se deve manter em movimento como objetivo deste trabalho não é constituir um método bem elaborado para se efetuar com sucesso uma dissolução do sujeito tendo em mente o CsO. O próprio Deleuze-Guattari afirma as chances de fracassar uma, duas, três vezes. De métodos bem elaborados, organizados, estabilizados a técnica já trazem em si como parte também de seus fundamentos. “É sempre o imitador quem cria seu modelo e o atrai” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 23). Sendo o próprio corpo sem órgãos um conjunto de práticas que desconsidera regras fixas e determinações pré-estabelecidas, aqui só se pode delinear mapas que possibilitem aos corpos dançantes buscar “[...] a cada momento e à sua maneira, fugas, rupturas, novas maneiras de pensar e agir, de imaginar, se sentir, de cheira e de sorrir e que estes mundos sejam sempre uma criação potente de vida” (GALLO; ZEPPINI, 2010, p. 123). O CsO se move por rizoma e dessa forma consideramos as instruções uma

maneira de efetuar rizomas, por isso a importância de delinear mapas. Instruções pautadas em modelos estruturais ou gerativos, como vemos na consciência corporal apresentada como fundamento, só produz decalques, como afirma Deleuze-Guattari (1995) princípio do decalque, reproduzíveis ao infinito. Nessa perspectiva, as instruções seguem articulando finalidades e descrições dada por uma consciência camuflada nos recantos obscuros da memória e linguagem. Assim, “Ela consiste em decalcar algo que se dá já feito, a partir de uma estrutura sobrecodificada ou um eixo que suporta” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21). Sob às instruções não-rizomáticas, os corpos dançantes serão como folhas de uma árvore. Sair da ilha da minha consciência é compor com as instruções mapas para o desbloqueio dos CsO. E o mapa Deleuze-Guattari diz:

Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxo, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidade, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra. É seguindo uma relação meticulosa com os estratos que se consegue liberar as linhas de fuga, fazer passar e fugir os fluxos conjugados, desprender intensidades contínuas para um CsO. Conectar, conjugar: todo um “diagrama” contra os programas ainda significantes e subjetivos (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 27).

2.3) Um caminho sem volta: do corpo dançante sujeito à dança das singularidades, hecceidades.

**o8 de março**

*Era um tempo qualquer de 2005. Já me encontrava no terceiro ano do curso de dança. Era mais um dia de realização do Festival de dança, uma programação criada para que os estudante do curso pudessem compartilhar suas experiências coreográficas. Na última coxia do palco eu me preparava para entrar. Segui uma diagonal do fundo para a frente do palco. A música do Nirvana “School” foi a escolhida para compor a coreografia. Começava então sequências de movimentos retorcidos, contorcidos, rastejados, doloridos, com muitas quedas frenéticas do corpo em direção ao chão. Violento. Uma meia preta cobria*

meu rosto, uma saia vermelha cobria minhas pernas e um sutiã cor-da-pele cobria meus seios. Após uma sequência de quedas e impactos no chão, fiz uma subida repentina. Com a respiração descompassada fui aos poucos levantando a meia até expor minha boca. Lentamente colocava para fora uma quantidade de água que eu vinha carregando durante todo o percurso da dança.

Confesso que essa era a primeira vez em que eu dançava um solo sozinha. Venho de uma experiência com dança em que fui por muito tempo intérprete da coreografia de outros profissionais ou intérprete-criadora de coreografia feitas em dupla ou em grupo sempre sob a orientação ou direção também de outro profissional. Essa era a minha primeira vez do “tudo ao mesmo tempo agora”! Lembro, então, dos muitos aplausos e gritos e comentários engraçados do tipo “que nojo!”, “ela vomitou?”, “que babada!”. E das gargalhadas quando a aluna responsável pela assistência de palco entrou para limpar o cuspe! Mas nada me marcou tanto quanto a reação dos colegas e professores que se surpreenderam com a minha dança. Alguns nem a consideraram dança. Outros criaram tantas expectativas sobre o meu corpo e a dança que eu ia criar que se decepcionaram com o resultados. Uns questionavam como foi possível para mim criar uma dança tão diferente da minha experiência corporal que todos viam como voltada para o exímio técnico.

O que busco com esse relato é apontar aqui a interrupção do processo de individuação, da singularidade, da diferenciação. Sob o jugo dos outros, havia uma necessidade de afirmar a supremacia das técnicas corporais, sejam elas de Educação Somática ou não, na constituição do meu eu, da minha identidade que me colocava em diálogo direto com o que esperavam do meu corpo em dança. Rompi com o significado e sentido dado pela minha identidade individual, pessoal, plenamente realizada e finalizada.

Ali, no palco, o que todos podiam evidenciar era a morte do sujeito. Eu, enfim dançava o problema da constituição do eu, do ego, do sujeito. Ao longo de toda as transformações pelas quais passei, tive que esperar o tempo me oferecer as condições para compreender essa problemática. Lidei ferozmente com as forças que faziam ressuscitar essa forma tradicional.

Por isso, não paro de pensar numa fala de Deleuze-Guattari que diz que a gente só pensa quando sofremos uma violência. Vejo que essa dança foi um estado de tensão de um sistema gerador de diferenciação e individuação. Energia potencial. Como era de se esperar, carreguei por anos a fio o cadáver do sujeito, do corpo dançante da identidade, o zumbi revivido num ciclo do eterno retorno do mesmo. O brado de Sueli Rolnik ecoa na carne: as formas agonizantes têm que morrer! O luto já foi feito. Desse corpo apodrecido não se pode metamorfosear nada. É preciso abandonar o defunto. Ato que precisa ser efetivado para que eu possa deixar-me invadir e experimentar outras formas de persistir nas potências de vida, na criação e na existência.

O percurso realizado até aqui, com o objetivo de apontar conceitualmente as pistas para a dissolução da consciência, apresentaram-se de dois modos até agora: fazer dançar a diferença pura e esculpir um corpo sem órgão. Essa tarefa, faz-nos reivindicar novamente a metamorfose. Assim, é chegada a hora de ir para as potencialidades virtuais da lagarta encasulada. Deixar, efetivamente, morrer as formas agonizantes. Já chacoalhamos intensamente a expressão “corpos dançantes”, por isso não nos resta outra opção, senão abandoná-la, a fim de encontrar uma outra expressão que suporte nossa principal tarefa que é dissolver o sujeito. Dessa forma, deixemos os fluxos das singularidades e das hecceidades tomar para si a dança. Um novo germe se apresenta: dos corpos dançantes ao inominável corpo, o monstro dançante.

Em *Lógica do sentido* (2015), Deleuze vai apresentar duas etapas da gênese passiva, isto é, vai apresentar dois olhares para os processos de individuação pautados em tipos de singularidades que o próprio Deleuze vai combater, como mostraremos mais à frente. Esses

olhares podem explicar os tipos de singularidades possíveis aos corpos dançantes conscientes, uma vez que as instruções dadas a estes corpos fazem movimentar singularidades ligadas às particularidades, às individualidades, às generalidades. Em outras palavras, ligadas ao sujeito moderno.

A primeira etapa é uma leitura de Deleuze sobre a teoria das mônadas do filósofo Leibniz. Este filósofo apresenta uma tese de que cada mônada exprime o mundo. Isto significa que só existe mundo porque os indivíduos o exprimem. Dessa forma, “[...] o mundo é realmente o pertencer do sujeito, o acontecimento se tornou predicado, predicado analítico de um sujeito” (DELEUZE, 2015, p. 114). Eis porque um corpo dançante está ligado aos fundamentos de alguma técnica de Educação Somática: o mundo só pode ser dançado por meio daquilo que o corpo dançante pode expressar, ou seja, os fundamentos encontrados nas instruções das técnicas. Por isso, *A bailarina* não é reconhecida por seus pares quando decide dançar um mundo para além do que seu corpo-indivíduo pode expressar. O indivíduo expressa aquilo que as técnicas vão selecionar. Os corpos dançantes pertencem, dessa maneira, ao mundo individuado, aos indivíduos mundanos

Nesse primeiro nível, singularidades se efetuam ao mesmo tempo em um mundo e nos indivíduos que fazem parte deste mundo. Efetuar-se ou ser efetuado significa: prolongar-se sobre uma série de pontos ordinários; se selecionado segundo uma regra de convergência; encarnar-se em um corpo; tornar-se estado de um corpo; reformar-se localmente para novas efetuações e novos prolongamentos limitados (DELEUZE, 2015, p. 114).

Mas Deleuze nos explica que nenhuma dessas características acima citadas, diz respeito às singularidades tais como ele as pensa. Os indivíduos constituem singularidades e o mundo expresso dependem dessas singularidades, ou seja, “Na medida em que o expresso não existe fora de suas expressões, isto é, fora dos indivíduos que o exprimem, o mundo é realmente o “pertencer” do sujeito, o acontecimento se tornou predicado analítico de um sujeito” (DELEUZE, 2015, p. 115). É nesse sentido que as técnicas de Educação Somáticas vão agir nos corpos dançantes: impregnando seus corpos de predicados analíticos para o desenvolvimento de sujeitos conscientes. Devém daí singularidades fixas e organizadas em indivíduos determinados que exprimem seu mundo. De acordo com essa primeira etapa da

gênese estática ou do processo de individuação referente a essa gênese, encontram-se princípios de organizações fixas e sedentárias da diferença.

Na segunda etapa dessa gênese passiva, Deleuze reencontra o problema de Husserl da 5ª Meditação cartesiana que busca ultrapassar a mônada de Leibniz pelo Ego. Para Deleuze, o sujeito se funda quando o Ego transcende os mundos individuados e os indivíduos mundanos, dando ao mundo um novo valor. Na sua teoria da constituição, Husserl considera o transcendental como Pessoa ou Ego.

[...] mas o Ego como sujeito cognoscente aparece quando alguma coisa é *identificada* nos mundos, entretanto, impossíveis, através de séries no entanto divergentes: estão o sujeito está “em face” do mundo, em um sentido novo da palavra mundo (*Welt*), enquanto que o indivíduo vivo estava no mundo e o mundo nele (*Umwelt*) (DELEUZE, 2015, p. 117).

Assim, Deleuze explica que apesar dos mundos serem incompatíveis, guardam entre si alguma coisa em comum, ou seja, “os mundos impossíveis tornam-se as variantes de uma mesma história [...]” (DELEUZE, 2015, p. 118). Ocorre que, nessa gênese, a singularidade representa signos ambíguos e passam a valer para vários desse mundo. Posto isto, não há mais predicados analíticos de indivíduos. Os predicados aparecem como variáveis e estas variáveis são propriedades e classes, tendo como principal função a identificação. Os corpos dançantes que experimentam o desenvolvimento da consciência corporal por meio das técnicas de Educação Somática, experimentam, sobretudo, o Ego, fundamental para um sujeito universal. Por isso, a necessidade de representar os fundamentos como função da identificação. Deleuze assim explica: “O Ego universal é exatamente a pessoa correspondendo a alguma coisa = X comum a todos os mundos, como os outros egos são as pessoas correspondendo a tal coisa = X comum a vários mundos” (DELEUZE, 2015, p. 119). Isso nos faz pensar porque *A bailarina*, enquanto corpo dançante, foi impedida de produzir seu processo de individuação e diferenciação, metamorfose nômade. As pessoas buscam esse algo em comum e as generalidades que definem os corpos, selecionando, dessa forma quem dança e quem não dança.

Importa somente fixar as duas etapas da gênese passiva. Primeiro, a partir das singularidades-acontecimentos que o constituem, o sentido engendra um primeiro complexo no qual ele se efetua: *Umwelt* que organiza as singularidades em círculos de

convergências, indivíduos, predicados analíticos que descrevem estes estados. Mas um segundo complexo aparece, muito diferente, construído sobre o primeiro: *Welt* comum a vários mundos ou a todos, pessoas que definem estes “alguma coisa comum” predicados sintéticos que definem estas pessoas, classes e propriedades que daí derivam (DELEUZE, 2015, p. 120).

Há nas variadas técnicas voltadas à preparação do corpo dançante, e isso também diz respeito as técnicas de Educação Somática, o entendimento de que o indivíduo é visto pela sua forma estática, pela sua identidade que traz consigo até ali. A partir disso, podemos pensar o início da aplicação de uma técnica. O processo se inicia com essa forma-corpo que se apresenta, normalmente sem consciência, e percorre-se todo o caminho para se chegar a um corpo consciente capaz de dançar. Por essa razão é possível pautar um discurso em dança ligado a desconstrução dos corpos. Desconstruir um sujeito constituído é o ponto de partida das técnicas de Educação Somática ligada a um sujeito cognoscente. Essa é a forma tradicional de se olhar para a individuação que fica evidente também em outras técnicas de dança. Como bem explica Jardim (2007) existe nesse olhar um processo de sucessão na operacionalização da individuação. Assim “primeiro teremos o princípio de individuação, depois a operação deste princípio e, por fim, o surgimento do sujeito-indivíduo constituído” (JARDIM, 2007, p. 81).

Entendemos que, para os corpos dançantes, existe essa gênese passiva ou um processo de individuação ligado a uma consciência transcendental. Nesse caso, “é a transcendência sob a forma de uma vontade humana” (JARDIM, 2007, p. 93). Como já foi dito, acreditamos que a expressão “corpos dançantes” se torna obsoleta e incapaz de suportar a virada conceitual deleuze-guattariana que aqui propomos, buscando uma dança transcendental sem consciência. Para tanto, é preciso fazer outros agenciamentos no que tange o processo de individuação. Produzir para este uma máquina Deleuze-Simondon, no qual o corpo em dança reúna “[...] uma quantidade intensiva de pré-individualidades como um reservatório de suas singularidades” (JARDIM, 2007, p. 91). Para o inominável monstro dançante não há sujeito para desconstruir, pois não há indivíduos constituídos ou estáticos. Não existe individuação do sujeito, apenas plano de singularidade, individuação de uma vida e composição de hecidades.

Para romper com a perspectiva de uma gênese passiva, Deleuze se alia a Gilbert Simondon. O que fica evidente nesses dois autores é o problema que envolve a constituição do indivíduo. Nosso trabalho não pretende abordar todas as possibilidades dadas por Gilbert Simondon ao pensamento de Deleuze na construção de seus operadores conceituais ligados ao campo de singularização. Pretendemos dialogar diretamente com os conceitos que entendemos

ser atravessados por essa aliança com Simondon. Assim, busca-se tecer laços com alguns conceitos deleuzianos que transgridam a existência de um sujeito na forma como é colocada pela filosofia do sujeito e evidenciada nas técnicas de Educação Somática. Trata-se, assim, de assumir a singularização no processo e evidenciar o platô das hecceidades. Deleuze (2016, p. 410) afirma que “A vida de tal individualidade se apaga em proveito da vida singular imanente a um homem que não tem mais nome, embora não se confunda com nenhum outro. Essência singular, uma vida...”. Dos corpos dançantes consciente à singularidade, o acontecimento, à hecceidade. Eis aqui o que é necessário produzir e fazer funcionar na formação do inominável monstro dançante.

Foram explicados, até aqui, os modos em que a singularidade se apresenta, mais precisamente, uma singularidade ligada a filosofia do sujeito moderno. Porém, Deleuze-Guattari rompe profundamente com aquilo que é considerado o fundamento do sujeito: a consciência transcendental – reguladora e autorreguladora do sentido do mundo e capaz de produzir reflexões sobre si mesma. Este é o grande erro. Segundo Deleuze (2025, p. 108), “[...] toda determinação do transcendental como consciência é de conceber o transcendental à imagem e semelhança daquilo que está incumbido de fundar” Tal ruptura propõe mudanças significativas no que tange a problemática da subjetividade, ou seja, do processo de individuação e da gênese do ser. Alex Jardim (2007) explica que para entender a teoria do ser, Deleuze precisa falar de individuações. Assim, o filósofo impede o funcionamento de conceitos como substância, forma, identidade, matéria, sujeito. Gilles Deleuze ao tratar das singularidades, impessoalidade, multiplicidades ou hecceidades, claramente evidencia uma conversa intensiva com Gilbert Simondon. Vemos os ecos deixados por esse autor no pensamento de Deleuze.

Alex Jardim (2007) faz uma alerta importante: ao pensarmos o processo de individuação ou a gênese de um indivíduo, partimos de um referencial que consideram os indivíduos já constituídos, ou seja, compreendemos a história do indivíduo ligada a concretização de sua forma-homem fundado na ideia de “eu” ou de um sujeito da consciência. “É como se a individualidade fosse dada, ou seja, como se todo o ser individuado trouxesse junto de si um princípio e o mesmo seria o responsável pela definição do que o indivíduo é” (JARDIM, 2007, p. 81). Ainda para Jardim (2007) o indivíduo é apenas uma fase, compreendido por realidade pré-individual e impessoal, longe de ser composto por uma identidade que o qualifica enquanto ser. Assim, o indivíduo não pode ser pensado partindo de uma origem ou sendo portador de um sentido do mundo ou mesmo de uma consciência. Dessa

forma, consideramos que o indivíduo deve ser pensado como uma realidade relativa, uma fase do ser. É esse domínio de ser que permite a individuação por encontros e afecções.

É nesta busca que Gilbert Simondon descobre um sentido na gênese dos indivíduos no conceito de devir. Em lugar de “origem”, falaríamos de devir: enquanto ser que se desdobra e se defasa individuando-se. O devir é como dimensão do ser individuando-se, efetuando-se, “[...] Nesse vir-a-ser entre estrutura e defasagem do ser, o indivíduo perde seu estado de simples efeito ou resultado, mas se transforma em meio de individuação”. (JARDIM, 2007, p. 82). O mundo das turbulências é imprescindível ao processo de individuação se contrapondo a um possível equilíbrio estável. Assim sendo, uma gênese passiva indica uma falsa calma e estabilidade em que todas as atualizações já foram realizadas. (JARDIM, 2007).

A partir dessa outra gênese ou desse outro processo de individuação desenvolvida por Simondon, Deleuze, em *Lógica do sentido* (2015) principalmente, vai propor todo um campo de singularização. Corpos dançantes são investidos de consciência que tem a função de domesticar a imagem, formando uma imagem estática do pensamento, por conseguinte, da criação. Os corpos dançantes não cessam em construir imagens da dança e do corpo. Compõem técnicas, fundamentos, ideias. As técnicas e os métodos são os controles dos afectos, das circunstâncias e do acaso. Mas as singularidades destroem essa imagem “[...] onde quer que habitem é o estepe ou o deserto” (DELEUZE, GUATTARI, 2012c, p. 48). Deleuze-Guattari nos orientam a sermos estrangeiros do próprio corpo. Dessa forma, a singularidade se coloca contra as técnicas de Educação Somática e seu principal fundamento: a consciência corporal. Reivindicam para si uma hecceidades dançantes do tipo bando, porque não se filiam a nenhuma técnica, ou seja, “São grupos do tipo rizoma, por oposição ao tipo arborescente que se concentra em órgão do poder” (DELEUZE, GUATTARI, 2012c, p. 22), elas se opõem aos fundamentos que não param de codificar os fluxos.

O campo de singularização age no sentido de promover uma disjunção na própria consciência. Dessa forma, [...] não se confunde com nenhuma das intuições, das “posições” de consciência que podemos determinar empiricamente [...]” (DELEUZE, 2015, p. 104). Esse campo se apresenta como um corte radical na consciência. Não há possibilidades de existir singularidades expressas por indivíduos, pois, para Deleuze, as singularidades são impessoais e pré-individuais, ou seja, nas singularidades existem indeterminações e incertezas que as transformam. Nesse sentido, Deleuze determina um campo transcendental e pré-individual quando pensa a singularidade e afirma: “As singularidades são os verdadeiros acontecimentos

transcendentais” (DELEUZE, 2015, p. 105). Assim sendo, as singularidades são os componentes do acontecimento que se comunicam e se liberam dos indivíduos e das pessoas.

Deleuze explica que o acontecimento não é, de forma alguma, o que acontece “[...] ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (DELEUZE, 2015, p. 152). Como afirma Deleuze (2015, p. 154), ele é neutro, “[...]nem geral, nem particular, *eventum tantum*”. O acontecimento é livre, impessoal, pré-individual. É nessa pré-individualidade do acontecimento que se encontra um verdadeiro receptáculo de singularidades. A singularidade como parte do acontecimento, age por distribuição nômade o que a diferencia das distribuições fixas e sedentárias da consciência, por isso uma singularidade nunca é algo pessoal ou individual, pois

[...] presidem à gênese dos indivíduos e das pessoas: elas se repartem em um “potencial” que não comporta por si mesmo nem Ego (*Moi*) individual nem Eu (*Je*) pessoal, mas que os produz atualizando-se, efetuando-se, as figuras desta atualização não se parece em nada ao potencial efetuado (DELEUZE, 2015, p. 105).

As singularidades-acontecimentos, como bem se refere Deleuze (2015) são séries heterogêneas que se organizam num sistema metaestável. Por isso, o indivíduo se defasa e se transborda, frequentando, dessa forma, a superfície. Como efeito de superfície, as singularidades-acontecimentos frequentam o lado interno do limite. Vivem no limite de si mesmas e sobre seu limite. Por esse motivo, “O indivíduo-sujeito é a “solução” temporária de uma dobra” (JARDIM, 2007, p. 98). O indivíduo é a dobra, exatamente o lado de dentro do lado de fora. É assim que, para Deleuze (2013, p. 111), “A subjetivação se faz: por dobra”. As singularidades-acontecimentos estabelecem relações consigo pelo “[...] afeto de si para consigo ou a força dobrada, vergada” (DELEUZE, 2013, p. 111). Assim,

Feita esta descoberta, outra questão se impõe de maneira ímpar e desafiadora, transportando-nos para o terreno, talvez de uma ética: como operacionalizar, a partir do momento que temos conhecimento que somos o efeito superficial de uma dobra, uma desdobra? (JARDIM, 2007, p. 98).

A saída ética a qual nos propomos até aqui, é abandonar o sujeito, o Ego, o “eu, a consciência. Devemos, assim, tomar para si o ser como hecceidade. É esse modo de individuação que Deleuze vai defender. Tal modo mobiliza todo um agenciamento de velocidade e afectos que não dependem das formas e dos sujeitos. Há neste modo um corpo que será produzido, definido por outro plano. E para este só cabem processos de diferenciação. É no platô da hecceidade que diferença pura e corpo sem órgãos se encontram e se assentam. O inominável monstro dançante deve suportar “[...] hecceidades que não são simples arranjos, mas individuações concretas valendo por si mesmas e comandando a metamorfose das coisas e dos sujeitos” (DELEUZE, 2012b, p. 50).

No plano de consistência se inscrevem as hecceidades que reúnem “[...] concretamente os heterogêneo, os díspares enquanto tais: garante a consolidação do tipo vagos, isto é, das multiplicidades do tipo rizomas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 236). Observamos, assim, que as técnicas de Educação Somática produzem um plano, chamado de plano de organização, no qual a consciência da contornos, formas e sentidos às experiências. Esse plano organiza e desenvolve a formação de substância ou de sujeito Mas para a hecceidade o plano de organização será um plano de consistência ou plano de composição povoado de virtualidades, acontecimentos e singularidades. A dança produzida nesse plano devém uma hecceidade, porque o corpo esculpido do inominável monstro dançante só conhece “[...] relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude)” (DELEUZE, 2012b, p. 49) e, também só é definido [...] pelo conjunto dos afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude)” (DELEUZE, 2012b, p. 49).

Por conta das incertezas de um sujeito individual ou completa ausência de um “eu” unificante, não existe maneira alguma de instituir um plano de organização, por isso no plano de composição de uma hecceidade existe o funcionamento da singularidade-acontecimento. Dessa forma, há um corte com a vida individual, pois “a vida de tal individualidade se apaga em proveito da vida singular imanente [...]” (DELEUZE, 2016, p. 410). Nesse lugar, a dança individual se dissipa e o corpo dançante também se dissipa, encontrando intensivamente o inominável monstro dançante. Assim, o mundo de uma hecceidade dançante é “[...]um mundo de diferenças, é um mundo de devires, é um mundo de intensidades” (SCHOPKE, 2012, p. 176). Nesse sentido, hecceidades “[...] provocam, a todo momento, fissuras numa ordem pré-estabelecida, cortes numa estrutura ou plano de organização provocados pelas qualidades particulares dos elementos heterogêneos entre si, *em suas séries diferenciais e problemáticas*” (JARDIM, 2007, p. 165).

Entendemos que dançar é liberar o fluxo da vida e expandir sua esfera, ou seja, dançar é se jogar contra os limites da representação e subvertê-la. Por isso, é necessário fazer a passagem dos corpos dançantes para a hecceidade. Essa passagem pontua a morte do sujeito e a emergência de “[...] uma vida impessoal e, contudo, singular, que resgata um puro acontecimento liberado dos acidentes da vida interior e exterior, ou seja, da subjetividade e da objetividade daquilo que ocorre” (DELEUZE, 2016, p. 410). A individuação das hecceidades é a individuação de uma vida

Uma vida está em toda parte, em todos os momentos que atravessa este ou aquele sujeito vivo e os quais certos objetos vividos dão a medida: vida imanente levando consigo os acontecimentos, as singularidades que nada fazem senão atualizar-se nos sujeitos e nos objetos. Esta vida indefinida, ela mesma não tem momentos, por mais próximos que estejam uns dos outros, mas apenas entre-tempos, entre-momentos (DELEUZE, 2016, p. 410).

Reivindicar um plano de composição ou consistência das hecceidades é encontrar modos de vidas outros que nos possibilite “[...] o enfrentamento de uma zona de estranhamento intermediária que rompe com os poderes e saberes” (JARDIM, 2007, p. 160). Por hecceidade só há individuação de uma vida que é pura imanência. Ao ultrapassar as dúvidas racionais do sujeito e do objeto, o inominável monstro dançantes acaba por não depender de um ser da consciência. Toma para si o artigo indefinido ou a quarta pessoa. “O indefinido como tal não marca uma indeterminação empírica, mas uma determinação de imanência ou uma determinabilidade transcendental. O artigo indefinido não é a indeterminação da pessoa sem ser a determinação do singular” (DELEUZE, 2016, p. 411). Nesse sentido, haveria de existir uma dança de uma vida, esvaziada de todo artigo definido escondido, um possessivo, um pessoal que não para de remeter e determinar os corpo dançante, a dança de alguém, as técnica ligadas ao indivíduos, aos fundamentos, enfim, o sujeito cognoscente.

O inominável monstro dançante deixa as formas agonizantes, travestidas de sujeito, morrem. Emerge, assim, um agenciamento do tipo hecceidade, abrigando ou liberando “[...] os acontecimentos naquilo que ele tem de não formado, e de não efetuado por pessoas” (DELEUZE, 2012b, p. 55). Diferenciação e metamorfose. No mundo das hecceidades deleuze-guattarianas as técnicas de Educação Somáticas, assim como toda as técnicas de preparação dos corpos dançantes fundadas em pressupostos, perdem seu sentido. Algo de doce penetra o corpo do inominável monstro dançante. Não há como conter uma vida mesmo que a vida individual

afronte, de todas as formas, a universal morte. Tudo indica que uma vida singular prescinde toda individualidade por uma vida imanente que é pura potência. Hecceidades, uma vida, o inominável, o monstro, todos estes são conceitos do plano de imanência de uma dança povoada de virtualidades, acontecimentos e singularidades. No processo de singularização, as hecceidades inscritas no pano de consistência insistem em “Poderosa vida não orgânica que escapa dos estratos, atravessa os agenciamentos, linha de arte nômade e da metalurgia itinerante” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 237).

**PARTE III: MÁQUINA DE GUERRA BLACKMAMBA/A BAILARINA: UMA  
NOMADOLOGIA DANÇANTE**



Das Bandas Gerais, 28 de janeiro.

Tive a chance de receber algumas cartas necessariamente desviadas de seu destino original. Passado tanto tempo e sem muito o que fazer com uma pilha de envelope se acumulando sobre a mesa, decidi abri-los. A princípio, chamou-me muita atenção alguém cujo o codinome é blackmamba ou mamba negra. Fui pesquisar e descobri se tratar de uma cobra muito bonita, porém perigosamente venenosa. Fiquei me indagando se a pessoa se liga ao animal nesse sentido. Outra surpresa foi saber que também se refere a uma protagonista do diretor Quentin Tarantino que busca vingança após passar algum tempo em coma decorrente de um ataque brutal efetuado por seu amante, Bill. Quem será o Bill dessa Blackmamba?

As cartas trocadas tem como destinatária *A Bailarina*, interlocutora que carrega a selvageria como processo de singularização. Máquina da subjetividade esquivo. Ambas, remetente e destinatária, combatem juntas aquilo que Nietzsche vai chamar de “os desprezadores do corpo”. A estes desprezadores é dado aquilo que não se pode controlar: a metamorfose. Por meio dessas correspondências extraviadas tive a chance de ler as indicações dadas pela *A bailarina* que vai mostrando as transformações, as metamorfoses, enquanto efeito do esgotamento. É a partir dessa metamorfose, enquanto esgotamento, que eu gostaria de falar. Esse esgotamento que tanto vem à tona. Por isso, é importante pensar nesse corpo da dança, mais precisamente, o corpo de *A bailarina* como máquina de guerra. Eu, particularmente, gosto muito desse termo que o Deleuze pega para pensar Samuel Beckett.

É o esgotamento que me faz pensar o corpo de *A bailarina* como máquina de guerra. Porque a máquina de guerra surge justamente quando esse corpo ele é, de certa forma, esgarçado de tal modo que gritará. Uma máquina de guerra é uma dobra da ausência de transcendência. Quando não há mais possível algum. Aí eu tenho que inventar algo. Chamo de esgotamento esse momento que não há

mais possível. Quando vivenciamos uma espécie de experiência limite entre a vida e a morte. E esses conceitos aparecem nessas cartas. E eu fui acompanhando, como numa cartografia que vai rizomando o pensamento.

Para Deleuze e Guattari, há portanto quatro modos de esgotar o possível: formar séries exaustivas de coisas, estancar os fluxos da voz, extenuar as potencialidades do espaço, dissipar a potência da imagem. Porque o esgotamento é exaustivo, extenuado, estancado e dissipado. Por isso, o esgotamento é a experiência de que o possível se extinguiu. E isso eu pude acompanhar nas cartas. Então, é aí que esse possível deixa de ser encontrado naquilo que eu chamo de “prateleira da transcendência”. Nesse sentido, não há teologia, não há promessa, nenhuma crença. As ilusões do discurso da esperança, não existe. É nesse momento que o esgotamento faz surgir essa máquina de guerra. Lá onde sentiremos uma espécie de superfície. Lembro aqui de uma frase de Paul Valéry, poeta que o Deleuze vai conversar: “o mais profundo é a pele”. Ou seja, *Blackmamba*, o que temos de mais profundo é o corpo. E é nesse momento que eu experimento uma espécie de força destruidora daquilo que Deleuze e Guattari chamam de máquina de sobrecodificação. *Abailarina* vai nos contando os procedimentos, os dispositivos de produção de um corpo a partir dessa máquina de sobrecodificação. É nesse limite que, precisamente, experimentamos uma espécie de irrupção, ou seja, a potência de uma metamorfose, no caso de *Abailarina*. E nesse momento o que acontece com ela? Ela trai o pacto. Ela trai! E inventa maravilhosamente um outro tipo de relação com o corpo e que faz, quem observa, por exemplo, enlouquecer porque não compreende.

Outra questão, que essas cartas me faz pensar, é a questão de Deleuze em torno do problema da arte. Da relação da arte com o pensamento. Como é possível problematizar essa relação com o campo estético? Para além de uma mera percepção, *Abailarina*, a meu ver, vai experimentando, vai rompendo com a relação direta promovida pelos hábitos. Ela experimenta isso, compactua

com isso, inicialmente. Viaja em função disso e depois vai rompendo em função de algo da ordem do invisível, ou seja, o corpo de *A bailarina* vai deixando de ser esse corpo dançante, deixa de ser uma mera descrição da dança, do corpo e de seu movimento.

Nesse sentido, eu entendo que a experiência singular, esse campo das experiências singulares, aparece como um outro corpo estético. Isso me faz lembrar da fala de José Gil sobre a ideia de imagem nua, bem diferente dessa experiência promovida pelo hábito, pelos movimentos habituais. Não se trata mais da consciência de um sujeito operador daquilo que eu chamo de síntese cognitivas. Não se trata mais disso. A dança não se trata mais disso. Essa outra bailarina nos faz experimentar, também, assim como ela experimenta, uma outra experiência estética. Nos faz ir ao encontro de um outro corpo perceptivo que, constantemente, nos invade, contribuindo para a formação de uma imagem, se existir, nua. Não mais aquela de outrora.

Essa imagem nua acaba sendo desprovida de significante. Até porque, nesse caso, a palavra muitas vezes é insuficiente para designar algo em torno desse outro corpo. E aí se trata mesmo de um outro modo de percepção. Não se trata mais de uma linguagem verbal. Por isso, gosto de me referir a esse processo de arte afecto. As correspondências falam disso. É muito tocante essa questão. Enfim... Obviamente, essa outra bailarina, ela acaba promovendo, a partir dessas experiências, uma semiótica particular que não está, no meu entendimento, selada, fechada em simples procedimentos de classificação. É toda essa angústia que essas cartas me fez experimentar.

Assim, eu gostaria de levantar essa questão: o que caracteriza o corpo enquanto obra de arte. A todo momento eu pensava isso. Essa passagem que vai sendo explicitada nas cartas em relação ao corpo de *A bailarina*. O que caracteriza esse corpo enquanto obra de arte? Quando eu faço uma pergunta dessa natureza, eu estou pensando na relação com as forças que envolvem esse corpo enquanto obra de arte, envolvendo, obviamente, um ingrediente como a

sensibilidade. Isso me faz lembrar de algo que Deleuze vai tratar em *Diferença e repetição* que é o ser do sensível. Aquilo que é sensível e pode ser pensado pelo transcendente da sensibilidade, isto é, a intensidade faz sentir e, por isso, desperta uma espécie de memória, de força do pensamento. Produz problema. Esse corpo de *A bailarina* é um corpo produtor de problemas. Distorce sentidos e nos obriga a uma espécie de aprendizado por meio de novos signos. Um aprendizado por meio da intensidade promovida por esse outro corpo. Poderíamos chamar de uma espécie de “pedagogia do sentido”, uma outra sensibilia.

As cartas agora descansam numa caixa. Sua duração sobre minha mesa se esgotou após produzir tantas questões e tantos desdobramentos que, de algum modo, me fascinaram. Aos acasos e contingências que fizeram essas cartas chegarem até mim, eu agradeço.

Quem assina: um outro de si mesmo - O Primitivo Alex<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Esta carta é uma transcrição das considerações levantadas por Alex Fabiano Correia Jardim, membro da banca de qualificação deste trabalho. A presença de suas observações foram autorizadas e cedidas gentilmente pelo próprio autor.

### 3.1. Por uma *nomadologia dançante*

Até aqui nos entrelaçamos amigavelmente com nossa personagem conceitual *A bailarina*. Eis que, no subterrâneo da terceira pessoa, outro personagem é constituído. Ou *A bailarina* se tornou coisa diferente do que era? Deleuze-Guattari (1992, p. 78-79) explicam que “E o destino do filósofo é de transformar-se em seu ou seus personagens conceituais, ao mesmo tempo que estes personagens se tornam, eles mesmos, coisa diferente [...]”. Não há outro caminho senão a mutação. Nesse processo, não importa que veio primeiro, pois essa é uma condição rizomática de proliferação de personagens conceituais.

Podemos afirmar que nossos personagens encontraram um território para si, adquirindo assim traços únicos. Dessa maneira, *O Primitivo* aparece por si mesmo. Nomeado ou não, apresenta-se como um devir dessa dança entre *Blackmamba*, *A bailarina* e Deleuze-Guattari. Surgido do intempestivo, opera no plano de imanência desta tese, criando movimentos que intervêm no corpo e no pensamento. As contingências que levaram as cartas até *O Primitivo*, não nos é possível saber. Mas é possível afirmar que *O Primitivo* lançou flechas capazes de esburacar a problemática da consciência corporal,” [...] fazendo nascer formas fantásticas que correspondem a esse rombos, as formas vitais de uma vida não orgânica”. (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 104).

Nossos personagens conceituais, *A bailarina* e *O Primitivo*, traçam, inventam criam as condições para a constituição desta terceira parte do trabalho, pois como afirma Deleuze-Guattari (1992, p. 89), “As possibilidades de vida ou os modos de existências não podem inventar-se, senão sobre um plano de imanência que desenvolve a potência de personagens conceituais”.

#### 3.1.1. Antropovaginar

04 de novembro

Em 2001, eu me encontrava dançando numa companhia de Melbet. Na época, eu acabara de trancar meu curso de graduação e me dedicava em tempo quase integral à dança. Depois de uma

temporada na Alemanha dançando em outro grupo, desembarquei em Melbet já com um convite para integrar essa companhia que havia sido contemplada com um fomento do governo federal. Por meio desse fomento, a companhia conseguiu produzir mais uma obra. Após uma importante apresentação, o diretor/coreógrafo me abordou com uma felicidade e satisfação no olhar. Seu olhar sorria e sua postura afirmativa me fez entender que eu havia feito um bom trabalho. Ou melhor, como coreógrafo, ele viu em mim sua dança acontecer. De todos os elogios que de sua boca saíram, um me capturou em especial: para ele eu dançava com a boceta. “Você dança com a boceta!”, disse ele. Algo de potente emergiu por conta dessa forma invasiva de se referir a minha dança: uma desterritorialização do próprio corpo dançante. Levaria anos para que um outro encontro com essa frase pudesse gerar outros processos de entendimento e sentido do corpo dançante. Por ora, resta reconhecer que a dança abandonou a boceta para se entregar à outra parte do corpo, a consciência.

Na atualização dos acontecimentos, faço um retorno do tipo nietzschiniano para pensar essa afirmativa de dançar com a boceta. Entendo que a boceta ou vagina é um órgão de entrada e saída, como a boca. Esse canal, sem dente e sem saliva, também produz a seu modo processos de digestão e absorção. Não significa que a vagina representa uma outra boca ou se apresenta como uma metáfora com os mesmos modelos devorativos. Vê-se no comer vaginal um meio de criação. Entrelugares que se é fecundação: ao mesmo tempo vida, ao mesmo tempo morte. Faz passar os cortes que se criam na gestação e no aborto. Vê-se, então no comer vaginal um movimento de devorar o desejo, na direção da produção desejante dos corpo dançantes. “Um órgão pode estar associado a vários fluxos segundo conexões diferentes; pode hesitar entre

vários regimes, e até tomar para si o regime de um outro órgão [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.57).

Nessa tessitura de pensamento, de uma vagina devorativa, encontro Oswald de Andrade (1978) e sua exploração acerca da antropofagia. Oswald de Andrade foi o primeiro a atualizar a antropofagia, um rito que fez parte de certa fase primitiva da humanidade, e seus elementos conceituais que o permitiu pensar radicalmente sobre esse conceito, trazendo-o para a filosofia e para as artes. Segundo Sílvio Gallo (2015), Oswald se empenhou na construção de uma “filosofia antropofágica”, que ele contrapôs à filosofia da tradição, por ele identificada como uma “filosofia messiânica”. Oswald se lançou, então, a um devir-outro, algo entre o presente e o atual, ou como explica Deleuze-Guattari (1992, p. 135): “[...]. O atual não é o que somos, mas antes o que nos tornamos, o que estamos nos tornando, isto é, nosso devir-outro”. Habitando esse devir, um devir-caralba, consolidou a antropofagia como uma expressão de um modo de pensar, uma visão de mundo (ANDRADE, 1978), extrapolando a ideia canibalista de comer por fome ou gula. Quando o diretor/coreógrafo sussurrou em meu ouvido que eu dançava com a boceta, reconheceu em mim algo que eu só posso aproximar daquilo que Oswald propôs chamar de cultura matriarcal. “Você dança com a boceta!” Desterritorialização do corpo dançante, encontro com um devir-mulher no qual “[...] se coloca contra todos os importadores de consciência enlatada (ANDRADE, 1978, p. 143), A cultura matriarcal, segundo Andrade (1978), compreende a vida como devoração e a simboliza no rito antropofágico, que é comunhão.

Um devir-mulher se manifesta.

Antropofagia.

*Um dia alguém sussurrou no meu ouvido que eu danço com a boceta.*

*É o matriarcado de Pindorama.*

*Guaraci, devir-mulher da devoração.*

O ponto de ruptura com o matriarcado, na antiguidade, deu-se com a emergência da escravização do outro: “A ruptura histórica com o mundo matriarcal produziu-se quando o homem deixou de devorar o homem para fazê-lo seu escravo” (ANDRADE, 1978, p. 81). Quando deixei de devorar a dança e escravizei o corpo à consciência? Gosto de pensar que o diretor/coreógrafo, ao afirmar uma dança com e da vagina, fez vir à luz uma dança da linguagem da sensação e dos seres da sensação. São estes seres que, segundo Deleuze-Guattari (1992, p. 207), “[...] dão conta da relação do artista com o público, da relação entre as obras de um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si”. O ser da sensação se apresenta com uma nova variedade ao mundo e se distingue do juízo da experiência por criar blocos de afectos e perceptos. Cria blocos de sensação, devir não humano.

É Guaraci quem traz no ato devorativo o perigo. “A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana [...]” (ANDRADE, 1978, p. 77-78). Em seu Manifesto Antropofágico, Oswald expressa a lei do antropófago: se interessar por aquilo que não é nosso. “Só me interessa aquilo que não é meu” (ANDRADE, 1978, p. 13). É no rito antropofágico que se faz dançar um ato devorativo do outro e outro e outro... n outros, eu grito: *TECAI TUTERA AMOCARIU*<sup>17</sup> (significa “adeus estou partindo para nunca mais voltar” em tupi-guarani).

---

<sup>17</sup> Esse trecho faz parte do refrão da música “Amocariu” do cantor e compositor paraense Nilson Chaves. No próprio folder do CD tem a tradução desse trecho.

Segundo Sílvio Gallo (2015, p. 324), “a filosofia antropofágica só pode afirmar o caminho da perdição, do risco, da mistura. Pois esse é o caminho da afirmação da vida”. Completa dizendo que a essência da antropofagia é trazer o outro para si mesmo, transformando-o e tornando-o único e singular. Puro ato de incorporar o outro. Assim, “a cultura antropofágica, por sua vez, acolhe o outro, hospeda-o em sua diferença radical, promovendo uma transformação no mesmo, pela incorporação do outro em sua alteridade absoluta” (GALLO, 2015, p. 322).

Nas epístolas de *A bailarina*, encontramos pistas importantes para a criação de um germe conceitual. Reorganizando os componentes do conceito de antropofagia e deixando-os serem atravessado pelos cortes do dançar da boceta/vagina, mantendo os poderes da potência devorativa e criativa do ato, arrisca-se aqui criar esse germe conceitual próprio que compreende muito bem um desejo intensivo de misturar, de incorporar, de aproximar a dança do pensamento dos filósofos da diferença, como Deleuze-Guattari. Está-se, então, a antropovaginar Deleuze-Guattari.

Há de se explicar que a palavra antropofagia é uma junção das palavras gregas *anthropos* + *phagein* (homem + comer), ou seja, já é uma forma de tradução de um rito de outra cultura que extrapola seu significado ocidentalizado. Para além das metáforas e significações “brancas” do rito devorativo dos povos originários, relacionamo-nos com as forças mitológicas da cultura e da linguagem tupi que tem um modo próprio de entender aquilo que os colonizadores chamaram de antropofagia. Consequentemente, nesse entendimento, quando o ato “antropovaginar” ganha essa expressão, nada tem a ver com encontro de palavras, nesse caso, grega e latina (*anthropo* + *vagina*). Tem a ver com encontro de conceitos. Antropovaginar só funcionar pelo encontro do rito ancestral com o dançar da boceta/vagina. Assim sendo, esse conceito é, sobretudo, uma experiência de pensamento gestada por um corpo em devir-mulher, Guaraci, pura diferença. Antropovaginar é o exercício devorativo da dança do pensamento a partir das filosofias da diferença, que tem a intenção de parir um outro Deleuze-Guattari capaz de fazer dançar novos mundos e novas possibilidades de sensibilidades.

Também, ao fazer funcionar esse germe conceitual, corre-se o risco de identificá-lo com um organismo que produz um feminino muito bem construído pelo senso comum.

Antropovaginar nada tem a ver com os órgãos ou funcionamento do organismo ou mesmo com uma entidade molar.

O que chamamos de entidade molar aqui, por exemplo, é a mulher enquanto tomada numa máquina dual que a opõe ao homem, enquanto determinada por sua forma, provida de órgãos e de funções, e marcada como sujeito. Ora, devir mulher não é imitar essa entidade, nem mesmo transformar-se nela (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 71)

Da mesma forma, não se trata de uma interioridade do sistema reprodutor constituída por um sujeito ou substância. Nesse sentido, a mulher é um sujeito de enunciação que impede os fluxos dos devires. Nossa intenção não é decalcar um organismo mulher para daí extrair diversidades de feminino, pura imitação do múltiplo. Queremos agir por captura de código e de forças, conjurando os fluxos de desterritorialização desse sistema e deixando circular devires-mulheres. Um devir nunca será uma imitação. Para devires-mulheres “Não há imitação nem semelhança, mas explosão de duas séries heterogênea na linha de fuga composta de um rizoma comum que não pode mais ser atribuído, nem submetido ao que quer que seja de significante” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 19).

A boceta/vagina no antropovaginar só se produz quando “[...] deixa de fazer parte do corpo, quando para de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma para de ser codificada pelo corpo, quando ela mesma para de ter um código corporal plurívoco multidimensional” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 39). Por isso, Blackmamba/A bailarina tiveram que devir-mulher para gestar os germes conceituais do Antropovaginar. Elas precisaram desse devir para ser arrancada dessa identidade maior que é a mulher. Devemos considerar que o que nos desvia da maioria são os pequenos detalhes. Para *A bailarina*, o dançar da boceta foi esse detalhe que a fez precipitar, arrastando-a para essa estranha aventura do devir. A partir desse acontecimento, podemos traçar as linhas que desterritorializaram seu corpo dançante, liberando este da consciência corporal. Tais linhas produziram o Antropovaginar ao leva-la para “[...] uma vizinhança comum onde desaparece a discernibilidade dos pontos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 96). Nesta vizinhança, encontram-se Deleuze-Guattari.

Antropovaginando Deleuze-Guattari para compor um meio, o entre, *intermezzo* acelerado que é a velocidade absoluta do movimento. Assim, podemos reconstituir o corpo

dançante, reconstruindo-o como diferença, corpo sem órgãos, hecceidade e isso “[...] é inseparável de um devir-mulher ou da produção de uma mulher molecular” (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 72).

É dessa maneira que podemos afirmar que o exercício de Antropovaginar foi colocado em prática durante todo o percurso dessa tese. Neste trabalho, Antropovaginar atuou no sentido de encontrar pistas e constituir mapas que nos ajudaram a fabricar entendimentos outros sobre os corpos dançantes, pervertendo, dessa maneira, o fundamento da consciência presentes nas técnicas de Educação Somática, aproximando-os principalmente das rupturas propostas pelo plano de consistência conceitual de Deleuze-Guattari. Nesse ato, o objetivo foi gerar um monstro que seja capaz de inutilizar as funções do conceito de consciência das práticas destinadas aos corpos. Assim, Antropovaginar se trata exclusivamente de uma luta por outros modos de subjetivação que se trata de uma luta pela diferença, pela metamorfose, pela variação.

Antropovaginar Deleuze-Guattari nos permite indagar: como seria se não tivéssemos o crivo da consciência para revelar aos corpos dançantes a potência do corpo em dança? Ou ainda, como seria se não tivéssemos um corpo consciente como fundamento? Como vimos, a consciência constrói uma supremacia do eu como princípio unificador das vivências. Por isso, um corpo dançante é capaz de descobrir sua identidade, pois sua individualidade está dada em relação ao movimento que elabora, aos outros corpos dançantes, ao ambiente que o rodeia e assim pode ser responsável pela desestruturação de seus padrões frente ao mundo, pois ele será responsável por produzir significados e sentidos. Entende-se nesse tipo de consciência corporal oferecida que os corpos dançantes trazem junto de si um princípio “[...] e o mesmo seria o responsável pela definição do que o indivíduo é” (JARDIM, 2007, p. 81).

Pensando essa colocação no contexto da dança poderíamos dizer que o corpo dançante consciente é responsável pela definição daquilo que ele dança. Nesse sentido, podemos ver por exemplo o reformador do movimento, retomando a expressão de Márcia Strazzacappa, Klauss Vianna afirmar que é um parteiro das possibilidades dos alunos, pois é “[...]. Aquele que propicia, dá ferramentas para que o outro desenvolva algo cuja possibilidade já traz em si” (NEVES, 2008, p. 38). Ainda, é parte dos princípios fundante da Técnica Klauss Vianna a ideia de que a dança está dentro de cada um. Isso nos leva a entender que a dança já está presente de alguma forma e é por meio das instruções de uma técnica voltada para o desenvolvimento da consciência que podemos acessá-la. Em suma, ligar a dança a um corpo

dançante consciente é considera-la uma dança transcendental, ou seja, metafísica. Dessa feita, “é a transcendência sob a forma de uma vontade humana. É ela que tem como meta organizar o caos, da sentido e fundamento ao mundo criando uma rede de significações em nome de uma ordem, de uma lei que lhe dá e inventa uma forma” (JARDIM, 2007, p. 93).

Assim como Deleuze-Guattari, precisamos romper com a perspectiva de profundidade ou interior “[...] como algo que está escondido no fundo do ser e que expressa o modo de ser de uma subjetividade” (JARDIM, 2007, p. 96). Romper com essa ideia é descartar por completo a centralidade daquilo que se passa no ser numa consciência ou num sujeito que possui a função de ordenar o mundo ou constituir nele uma verdade. Por isso, abandonar a consciência é abandonar toda a transcendência do corpo dançante e, assim, também abandonar muitas paisagens do pensamento que fundam a dança nesse contexto. Dançar não é vida. Não há dança dentro de cada um. Nenhuma técnica é capaz de revelar a dança dos corpos. Não existe autoconhecimento e autodomínio que dê conta da expressão dos afectos movimento em dança. A dança não está aí para ser descoberta ou encontrada. Ela precisa ser inventada, fabricada e criada de forma imanente. A consciência corporal só serve como um plano de organização para dar às experiências do mundo contornos e formas.

É preciso Antropovaginar a consciência, devorá-la, digeri-la, torná-la anorgânica, pois como organismo ela só aprisiona a vida e a criação desta. E mais, para superar a consciência é preciso Antropovaginar as instruções corporais que insistem em desenvolvê-la, ou seja, é preciso mudar o agenciamento para que nem a consciência, nem o sujeito sejam necessários. Acreditamos que são as instruções moduladas pelos princípios e fundamentos das técnicas que mantêm a presença do sujeito pensante.

Em sua espítoas, *A bailarina* aponta os valores de um sujeito que possui uma duração e um valor histórico, mas que não se sustenta na contemporaneidade. Seus depoimentos apontam todo um empreendimento da consciência corporal para garantir uma segurança e uma ordem que nos convence dos perigos de criar modos diferentes de perceber o mundo e de agir sobre ele. Sua luta se coloca contra essa segurança e ordem que tornam a experiência e a percepção prisioneiras do sujeito moderno.

*Minha amiga, agora sou novamente a bailarina da caixinha. Estática no movimento do eterno retorno do mesmo, tenho como maldição a consciência do que sou e do meu destino nessa caixinha. Por isso, é chegada a hora de*

*esbofetear o estômago, deixar dobrar as tripas de tanto nausear, de fazer dançar com a boceta. Quebrar a caixinha! Chegou a hora de declarar guerra contra a consciência.*

A bailarina ao se contrapor a consciência expõe um combate ao modo de individuação ou ao processo de singularização proporcionado pelo sujeito consciente que compõem uma força reativa aos processos de diferenciação do ser. Assim, Antropovaginar é compor uma máquina de guerra Deleuze-Guattari, por isso A bailarina busca reinventar outros modos de individuação criando para si uma possibilidade de dança que libere a vida. Quando ela afirma “Grosso modo, a primeira impressão era de que eu dançava sem consciência” o que se entende é uma captura de suas experiências em dança por essa força dominante e organizada atribuída a consciência. Suas danças aos poucos vão sendo desqualificadas impedindo a vida e seu movimento. Assim, A necessidade atual é entender como, no encontro com a consciência corporal, as forças e o próprio corpo como potência foram sendo mutilados e mortificados em nome de uma dança mais consciente.

*Chegou a hora de declarar guerra contra a consciência, é o que propõe A bailarina. Para tanto, é preciso constituir uma máquina de guerra, a fim de se colocar contra os aparelhos de captura e dominação da consciência. Nesse sentido, também podemos considerar que o ato de Antropovaginar se faz pela criação de uma máquina de guerra gestada e parida pela dança dos conceitos Deleuze-Guattari. Roubados de seus autores, a diferença, o corpo sem órgãos, a singularidade, a heccidade constituem este outro ser: o inominável mostro dançante. O simulacro dos corpos dançantes.*

### **3.1.2. Blackmamba/A bailarina: máquina de guerra do inominável monstro dançante**

A bailarina, embora encabece uma guerra cuja a batalha é o enfrentamento das forças do sujeito, acaba traçando “[...] uma guerra sem linhas de combate, sem afrontamento e retaguarda, no limite sem batalha: pura estratégia [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 14). Isso ocorre porque A bailarina não tem por finalidade a guerra em si, nem quer fazer da guerra sua ocupação ou objetivo. As linhas de combate de A bailarina buscam ocupar o espaço e podem

surgir em qualquer ponto, mantendo sua possibilidade de devir. É uma guerreira que trai tudo: a dança, a técnica, a preparação dos corpos dançantes. Sua traição pode remeter a sentimentos ambíguos de amor e ódio, mas o que temos são forças que lançam seu corpo aos afectos. Suas armas de guerra são os afectos que desterritorializam o sujeito, a consciência e o “eu”.

Para que esse movimento aconteça é preciso fabricar uma máquina abstrata operando em agenciamentos concretos. Segundo Deleuze-Guattari (2012c, p. 341), “[...] as máquinas abstratas ignoram as formas e substâncias”, por isso são compostas de matéria não formada e funções não formais ao invés de serem atributo de um sujeito pensante. Por meio de uma máquina abstrata, planos de consistência podem ser criados. Estes planos compõem máquinas abstratas de consistência com conexões multiplicadas, sendo singulares e mutantes. Em função disso, uma máquina abstrata faz passar as singularidades, as hecceidades que inventam outros agenciamentos. Um agenciamento é responsável, segundo Deleuze-Guattari (1995, p. 17), pelo “[...] crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente à medida que ela aumenta suas conexões”. Ainda,

Denominaremos agenciamentos todo conjunto de singularidades e de traços extraídos do fluxo – selecionados, organizados estratificados – de maneira a convergir (consistência) artificialmente e naturalmente: um agenciamento, nesse sentido é uma verdadeira invenção (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 94).

É importante frisar que o sujeito também articula seus agenciamento e os põem em funcionamento ativamente. O que precisamente se quer combater aqui são os agenciamentos-sujeitos. Mas é importante entender que assim como as máquinas abstratas são responsáveis por abrir os agenciamentos, ela mesma pode fechá-los. Dessa forma, Deleuze-Guattari elencam dois grandes agenciamentos que se relacionam com a máquina abstrata de maneira diferenciada, seja por suas naturezas distintas, seja por seus componentes que não são os mesmo. Um agenciamento-sujeito se aproxima daquilo que Deleuze-Guattari vão chamar de aparelho de Estado. O aparelho de Estado fecha os agenciamentos e fabrica para si uma máquina-sujeito que sobrecodifica e organiza os corpos em estratos, reterritorializações, substituindo, assim, as conexões criadoras. Além disso, este tipo de agenciamento “[...] circundam o plano de consistência com um outro plano; e máquinas abstratas sobrecodificadoras ou axiomáticas, que realizam as totalizações, homogenizações, conjunções de fechamento” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 246).

Antes da lagarta virar borboleta existe, todo um processo de imobilidade, de se fixar em um ponto, que termina ao primeiro movimento visível de saída do casulo e se completa com o bater das asas. A lagarta, nesse não-movimento, constrói no escuro de seu casulo a mais significativa transformação no seu modo de vida. Estar aparentemente imóvel cria múltiplas formas de se conectar e capturar as forças da natureza e as condições mais potentes para sua metamorfose.

No processo de imobilidade da lagarta, *A bailarina* vê velocidade e sabe esperar. Tem paciência. Dança sentada. Não quer partir. “Imobilidade e velocidade, catatonia e precipitação, “processo estacionário”, a pausa como processo [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 55). Mas desse processo estacionário em que lagarta e *A bailarina* se encontram, vemos surgir um movimento turbilhonar em que a máquina abstrata inventa novos agenciamentos. Estes agenciamentos vão se relacionar de forma completamente diferente daquela encontrada no agenciamento do tipo aparelho de Estado.

Agenciamentos maquínicos constituem na máquina abstrata uma máquina de guerra. Apesar de receber este nome, a máquina de guerra não tem por objetivo a guerra, mas se coloca contra os aparelhos de Estado. Para a máquina de guerra é possível exercer “[...] toda uma seleção sobre os agenciamentos, segundo sua aptidão para traçar um plano de consistência com conexões crescentes” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 244). Essa seleção se faz de um modo unicamente guerreiro, pois é o guerreiro que está na situação de trair os aparelhos de captura ou de dominação do Estado. Assim, “Com efeito, a máquina de guerra é sem dúvida efetuada nos agenciamentos “bárbaros” dos nômades guerreiros [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 22).

Ao declarar guerra à consciência corporal, *A bailarina* expõe um problema de natureza afectiva e inseparável das metamorfoses. Da consciência corporal ao esgotamento. Do esgotamento à máquina de guerra Blackmamba/*A bailarina*. Essa máquina de guerra pode ser nomeada pois, como explicam Deleuze-Guattari (2012c, p. 242), “Não remetem a pessoas ou a momentos efetuentes; ao contrário, são os nomes e as datas que remetem às singularidades das máquinas, e a seu efetuado”. Por meio da máquina de guerra Blackmamba/*A bailarina* criam-se estratégias de territorialização outras que tornou possível capturar forças não pensáveis em si

mesmas e assim realizar experiências de pensamento tão necessária e intensas que se desdobram em outros agenciamento nos conduzindo para novos modos de subjetivação e singularização.

Em *Tratado de nomadologia* (2012c), Deleuze-Guattari expõe o conceito de máquina de guerra, cujo o objetivo é se opor as forças da forma-Estado. Esses dois autores constroem seu pensamento expondo os agenciamento que diferem a máquina de guerra dos aparelhos formais de Estado. O *nomos* da máquina contra a *polis* do Estado. Dessa forma, uma máquina de guerra é agenciada nos “bárbaros” nômades guerreiros que traem os pactos do Estado. Para Deleuze-Guattari, uma máquina não é apenas a afirmação de exterior do aparelho de Estado, mas ela mesma é “[...] pura forma de exterioridade, ao passo que o aparelho de Estado constitui a forma de interioridade que tomamos habitualmente por modelo, ou segundo a qual temos o hábito de pensar”. (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 16). Deleuze-Guattari esclarecem que entre a máquina e o Estado existe um perpétuo campo de interação, um campo de coexistência e concorrência, porém se trata de um campo onde a máquina não se deixa apropriar pelo Estado. Um campo entre exterioridade e interioridade, entre a máquina de guerra de metamorfose e os aparelhos identitários de estado, ou seja, “um mesmo campo circunscreve sua interioridades em estados, mas descreve sua exterioridade naquilo que escapa aos Estados ou se erige contra os estados” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 25).

Por sua característica de exterioridade, a máquina de guerra gera fenômenos fronteiriços, pressionando o Estado e seus aparelhos. Estes fenômeno, por sua vez, agem por turbilhonamento, projetando para fora suas problemáticas. É nessa maneira de ação que a máquina de guerra expõe a problemática de *A bailarina*: a consciência e a ativação do sujeito moderno. O problema por sua natureza afectiva produz metamorfose e criações no pensamento e no corpo de *A bailarina*. Para este trabalho, a bailarina se opõe a uma dança de Estado e reivindica para si uma dança nômade.

Há então de se pensar a preparação de uma outra maneira, já que para uma dança nômade temos os inomináveis monstros dançantes. Deleuze-Guattari (2012c) nos ajuda a pensar duas formas de modelo hidráulico: um que servirá ao Estado e outra que se aliará as máquinas de guerra nômades. O primeiro modelo, subordinado ao Estado, utiliza um modelo hidráulico bloqueador da força hidráulica, impondo a este um escoamento laminar por meio de estratégias (condutos, canos, etc.) que impedem a turbulência. Assim agem as técnicas voltadas a uma dança de Estado: impondo fundamentos aos corpos dançantes, eliminando seu

dinamismo e as forças nômades que carregam o devir, a diferença e as singularidades de um corpo.

Já num modelo hidráulico nômade, o escoamento se alastra por uma mobilidade turbilhonar produzindo “[...] um movimento que tome o espaço e afecte simultaneamente todos os seus pontos [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 29). Não há mais como se pensar a técnica segundo uma concepção do senso comum estabelecida na própria dança. Ao inominável monstro dançante, é preciso um modelo hidráulico povoado de possibilidades de “[...] deformação, transmutação, passagem ao limite, operações onde cada figura designa um “acontecimento” muito mais que uma essência” (DELEUZE, GUATTARI, 2012c, p. 26-27).

[...] um modelo de devir e de heterogeneidade que se opõe ao estável, ao eterno, ao idêntico ao constante. É um paradoxo fazer do próprio devir um modelo, e não mais o caráter segundo uma cópia. [...]. O modelo é turbilhonar, num espaço aberto onde as coisas-fluxos se distribuem, em vez de distribuir um espaço fechado para coisas lineares e sólidas. [...] o modelo é problemático (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 26).

Uma dança de Estado precisa subordinar as forças de um modelo hidráulico com cortes que impedem o movimento turbilhonar da metamorfose e criação. Os modelos criados por uma dança Estado, obrigam os corpos a coroarem as experimentações pré-estabelecidas. Essa dança só alcança os corpos dançantes na medida em que seus planos de organização pressupõem fundamentos e se dispõem em modelos passíveis de reprodução que preparam o corpo para a dança. Também, uma dança de Estado impõe restrições e disciplinas aos corpos, reprimindo, assim, seus modos outros de ação social, política e artística, ou seja, uma dança de Estado só se estabelece retirando dos corpos suas potências e seu espaço nômade turbilhonar.

O Estado se expressa nas técnicas de Educação Somática sob a forma de um corpo dançante consciente. A consciência aparece como a faculdade centralizadora das sensibilidades, sensações, afecções que atravessam os corpos, diminuído seu poder de criação. Assim, as técnicas de Educação somática não cessam de erigir no corpo uma imagem domesticada do pensamento. Deleuze-Guattari fazem uma colocação que podemos trazer para o campo da dança. Desde que a dança “[...] se atribuiu ao papel de fundamento, não parou de bendizer os poderes estabelecidos, e decalcar sua doutrina das faculdades dos órgão de poder do Estado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 47).

Por outro lado, uma dança nômade se assenta num plano de consistência ou de composição portador de singularidades-acontecimentos, porque “o que os nômades inventam é o agenciamento” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 90). Por isso seu modelo é turbilhonar. Nessa dança os procedimentos e processos são ambulantes, não-formalizados e sua expansão é por turbulência que age por afecção em todos os seus pontos. A preparação de uma dança nômade age por esquadrejamento, pois o corpo nunca é uma matéria formada. Ao contrário, sua preparação determinam singularidades da matéria. Dessa forma, operam hecceidades. As hecceidades que povoam este plano reestabelecem as conexões entre singularidades. E destroem qualquer imagem do pensamento. De modo algum, uma dança nômade pretende erigir outra imagem se opondo a imagem de uma dança estatal, “Ao contrário, é a força que destrói a imagem e suas cópias, o modelo e suas reproduções, toda possibilidade de subordinar o pensamento a um modelo [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 49). Uma dança sem imagem é como um vampiro, sem modelo para constituir ou cópia para fazer. Nesse sentido, a máquina de guerra acoplada a uma dança nômade ultrapassa a representação clássica, a razão e a rognição. Reivindicamos ao inominável monstro dançante um modelo de devir, turbilhonamento de afecções ou mesmo

[...] um pensamento-acontecimento, hecceidade, em vez de um pensamento-sujeito, um pensamento-problema no lugar de um pensamento-essência ou teorema, um pensamento que faz apelo a um povo em vez de se tomar por um ministério (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 51).

Contrapondo os corpos nômades do inominável monstro dançante, podemos pensar os corpos dançantes como corpos sedentários ou corpos estatais. Uma dança nômade feita para corpos nômades, transbordam algo para além de uma dança estatal em que o indiscernível solicita seu instante revolucionário e seu impulso experimentador. Estes corpos são puro devir não mais um atributo de um Sujeito e da representação. “É que ele não recorre a um sujeito pensante universal, mas, ao contrário, invoca uma reação singular; e não se funda numa totalidade englobante, mas, ao contrário, desenrola-se num meio sem horizonte, como espaço liso, estepe, deserto ou mar”. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 52).

Todas essas abordagens realizadas a partir desse diálogo com o *Tratado de Nomadologia* (2012c) de Deleuze-Guattari, faz-nos pensar numa *Nomadologia Dançante* direcionada aos inomináveis monstros dançantes. Porque uma *Nomadologia Dançante*, não tem

por objetivo travar uma luta contra o sujeito, mas se colocar contra os agenciamentos que fazem este conceito funcionar e que o tornam útil em nossa práticas corporais. Mudar os agenciamentos que tornam o conceito de consciência corporal necessário é a nossa tarefa para tirar os corpos da maldição da consciência, propor uma dissolução do eu e ir para além do sujeito. Intervir no agenciamento, combater os agenciamentos-sujeitos nos coloca numa grande tarefa de combater na imanência, pois nesse plano não há possibilidade de utilização de qualquer conceito que acompanhe o sujeito moderno, como a razão clássica, a consciência, o eu, o ego. Perverter seus agenciamentos para impedir seu regime de subjetivação.

Deleuze-Guattari (2012c) afirmam que todo agenciamento já é um território primeiramente. Como regra, os agenciamentos tem por objetivo descobrir a territorialidade de alguém. Também, o território cria os agenciamentos que podem ser do tipo maquínico e de enunciação. Para cada caso, é preciso encontrar um e outro. Podemos afirmar que a Parte I desse trabalho, ocupou-se em descobrir a territorialidade dos agenciamentos de enunciação, que são os agenciamentos-sujeitos presentes na consciência corporal, fundamento das técnicas de Educação Somática.

Por outro lado, a Parte II apresentou os agenciamentos do tipo maquínico que teve por objetivo fazer funcionar alguns operadores conceituais presentes na filosofia de Deleuze-Guattari para que fosse possível pensar uma dança transcendental sem sujeito. Assim, produzimos para *A bailarina* uma fissura no principal pressuposto da Educação Somática que é a consciência corporal. Dessa forma, foi possível criar novos agenciamentos para fazer a passagem do corpo dançante ao inominável monstro dançante.

Por meio de uma *Nomadologia Dançante*, a máquina de guerra Blackmamba/A bailarina traça um plano de consistência no qual seus quantificadores de intensidade e de consolidação se encontram com Deleuze-Guattari, outra máquina de guerra. A potência desse encontro nos arrasta por fluxos turbilhonares, engajando-nos em variações contínuas de diferença e metamorfose. No intermezzo das máquinas Blackmamba/A bailarina e Deleuze-Guattari se instala uma zona de vizinhança onde se torna possível o Antropovaginar. Antropovaginar cria alianças com os conceitos deleuze-guattarianos para formar um bando, “[...] é por isso que o bando em geral, mesmo de bandidagem, ou de mundanidade, são metamorfoses de uma máquina de guerra [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 22). A essas

metamorfose Deleuze-Guattari afirmam a regra da indisciplina guerreira que questiona a hierarquia.

Antropovaginar, enquanto parte da máquina de guerra Blackmamba/A bailarina, fabrica um território que tem por objetivo descodificar os agenciamentos de enunciação das técnicas de Educação Somática. Os corpos dançantes mobilizam sujeitos de enunciados que são compostos de poderes que se combinam num sujeito de enunciação. Por isso, Antropovaginar é extrair dessas técnicas agenciamentos do tipo maquínico em que se estabelecem linhas de desterritorialização. Assim, “Segundo essas linhas, o agenciamento já não apresenta expressão nem conteúdo distintos, porém apenas matéria não formada, forças e funções desestratificadas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 234). A função da desterritorialização é uma operação de linha de fuga que se efetiva ao abandonar o território do sujeito moderno.

Por isso, Antropovaginar é desterritorializar os agenciamentos-sujeito, criando linhas de fuga que nos conduzam à matérias não formadas, às forças e as funções desestratificadas. Dessa forma, é possível Antropovaginar a consciência e impedir uma Egologia travestida de formação dos corpos dançantes. A saber, uma máquina de guerra se efetua pelos agenciamentos nos quais são tomados. “Os agenciamos são passionais, são composições de desejo. O desejo nada tem a ver com uma determinação natural ou espontânea, só há desejo agenciando, agenciado, maquinado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 83). Por esse motivo, uma máquina de guerra não pode ser irredutível ao sujeito.

O que se pretende, enfim, é Antropovaginar para fazer passar outros agenciamentos. É nessa premissa que assentamos uma provável *Nomadologia Dançante*. E esses outros agenciamentos são fabricados a partir da experiência de um corpo dançante esgotado. É por meio desse esgotamento que o corpo dançante faz a passagem para o inominável monstro dançante. E essa passagem é responsável por vasculhar os agenciamentos do sujeito e libertar o corpo da ilha da consciência.

É o esgotamento que me faz pensar o corpo de Abailarina como máquina de guerra. Porque a máquina de guerra surge justamente quando esse corpo ele é, de certa forma, esgarçado de tal modo que gritará. Uma máquina de guerra é uma dobra da ausência de transcendência. Quando não há mais possível algum. Aí eu tenho que inventar algo. Chamo de esgotamento esse momento que não há mais possível. Quando vivenciamos uma espécie de experiência limite entre a vida e a morte. E esses

conceitos aparecem nessas cartas e eu fui acompanhando, como numa cartografia que vai rizomando o pensamento.

O esgotamento é esse movimento que nos conduz para fora do extrato do sujeito cognoscente. Para o esgotado é possível Antropovaginar, pois este assenta os estratos do sujeito, expõe seus agenciamentos para desarticulá-los a tal ponto que novos circuitos sejam criados. Dissolver o sujeito a princípio pode parecer exageradamente brutal, como explica Deleuze-Guattari (2012c, p. 232), “[...] corre o risco de ser suicida, ou cancerosa, isto é, ora se abre para o caos, o vazio e a destruição, ora torna a fechar sobre nós os estratos, que se endurecem ainda mais e perdem seus graus de diversidade, de diferenciação e de mobilidade”. Por isso, esses autores nos aconselham prudência extrema. Nosso exercício de prudência é articular a máquina de guerra blackmamba/A bailarina com a máquina de guerra Deleuze-Guattari, a fim de Antropovaginar os conceitos presentes na filosofia desses autores para que possamos construir e traçar as linhas que nos conduzem para fora do sujeito e não para fora da vida.

Arrancar os corpos dançantes da ilha da consciência corporal promove sim uma desterritorialização perigosa, que beira a morte, pois pode conduzi-la a uma desterritorialização absoluta mantendo o negativo do ato. Mas a máquina de guerra do inominável monstro dançante é de outro tipo que possui “[...] um valor de desterritorialização positivo com a força de formar novas máquinas abstratas” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 66-67). Por isso, produz uma desterritorialização de fuga criadora “[...] para a maravilha de uma vida não humana a ser criada” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 68). Por fabricar máquina de guerra nômade, esta irá desviar os fluxos de significação e subjetivação do sujeito, logo da consciência.

Uma *Nomadologia Dançante* nos permite esconjurar as máquinas abstratas que fazem funcionar os aparelhos de Estado e que emergem nas técnicas de preparação corporal dos corpos dançantes, como a Educação Somática. Acreditamos que uma máquina de guerra insurge quando se há a necessidade de combater esses aparelhos de captura e dominação. A instalação desses aparelhos é facilitado pelo agenciamento do conceito de sujeito moderno e de todos os seus componentes.

Como guerreiros nômades, presentes num Tratado de *Nomadologia Dançante*, temos o dever de trair e abandonar os territórios criados pelos agenciamentos-sujeitos. Nossa luta por outros modos de vida passa, necessariamente, por essa luta por outras formas de subjetivação ou processos de singularização. Por isso, a fabricação de uma máquina de guerra

Blackmamba/A *bailarina* e Deleuze-Guattari nos permite combater na imanência, instalando sobre este plano uma dança transcendental sem sujeito. Para esta dança só cabe o inominável monstro dançante: o desterritorializado, o descodificado; tão heterogêneo quanto metamórfico.

Todo o trajeto dessa parte três agiu por afecto, seja para constituir o germe conceitual do Antropovaginar, seja para criar para si uma máquina de guerra Blackmamba/A *bailarina* na zona de vizinhança com Deleuze-Guattari. E são os afectos os verdadeiros regime de uma máquina de guerra. “Os afectos atravessam o corpo como flechas, são armas de guerra” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 18). Nesse espaço agora esburacado da consciência corporal, criamos linhas de fuga em nossas armas agiram como projéteis nos lançam para além dos fundamentos, das organizações, das técnicas e metodologias. Liberamos os monstros. Para este monstro inominável, simulacro dos corpos dançantes, reivindicamos uma *Nomadologia Dançante*, por esta não invoca códigos

[...] mas *caminhos*, que são outras tantas vias de afectos; nesses caminhos, aprende-se a “desservir-se” das armas tanto quanto servir-se delas, como se a potência e a cultura do afecto fossem o verdadeiro objetivo de agenciamento, a arma sendo apenas meio provisório. Aprender a desfazer, e a desfazer-se, é o próprio da máquina de guerra: o não-fazer do guerreiro, o desfazer o sujeito (DELEUZE, GUATTARI, 2012c, p. 85).

## A QUEM POSSA CONCLUIR

Deleuze-Guattari (1995) nos diz que escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que seja regiões ainda por vir. Nesse sentido, expusemos neste trabalho uma dupla tarefa: tornar visíveis os mecanismos da consciência nas técnicas de educação somática que mantêm em pleno funcionamento os componentes conceituais presentes no sujeito moderno e um aparato de ferramentas conceituais que são os indicativos deleuze-guattarianos para a dissolução da consciência, para a dissolução do eu.

Gilles Deleuze (2010, p. 220) nos explica que um problema não existe fora de suas soluções, mas que ele insiste e persiste nas soluções que o recobrem. Sua determinação se realiza ao mesmo tempo em que é resolvido, por isso determinar não pode ser confundido com solucionar um problema. Nesse sentido, para Deleuze, um problema é ao mesmo tempo transcendente e imanente. Nossa tarefa, assim, foi combater um problema na transcendência e imanência, buscando tirar os corpos dançantes da maldição da consciência restituindo, dessa forma, possibilidades para fazer dançar alguns operadores conceituais presentes no filósofo da diferença Deleuze-Guattari.

*A bailarina*, personagem conceitual, é responsável por emprestar a esse trabalho seus processos, suas metamorfoses que vão se desdobrando e deixando passar outros personagens. Todo este processo vai transformando a própria autora durante sua escrita. Os seus problemas evidenciados pelos personagens criam entre si, com a autora e com os diferentes teóricos, um tecido vivo de fluxos desejantes que são elaborados para a construção desse pensamento-dança. Buscamos, ao longo dessa tese, explorar a problemática da consciência experimentada pela necessidade de *A bailarina*. Dispomos, participamos e gerimos os derivados problemas, procurando determinar as condições pelas quais estes “[...] pequenos acontecimentos do silêncio [...]” (DELEUZE, 2010, p. 219) são complexos e povoados de multiplicidade de relações e de singularidades correspondentes.

Nosso objetivo foi mostrar aos leitores os mecanismos de funcionamento do sujeito moderno nas técnicas de Educação somática e, ao mesmo tempo, apresentar algumas pistas de combate ao sujeitos e seus modos de subjetivação que impõem aos corpos dançantes um conjunto de fundamentos que se tornam obrigação na preparação corporal em dança.

Efetivamente, nossa proposta de pesquisa foi produzir uma crítica à consciência corporal tomada como fundamento nas técnicas de Educação Somática. Acreditamos que tal crítica, que nos leva ao abandono final do conceito de consciência, poderá constituir outros agenciamentos para se pensar e fazer dançar. Por isso, foi preciso entrar em conexão com outros agenciamentos, fazer novos encontros para escoar linhas de fuga, movimento de desterritorialização e desestratificação possíveis. Foi preciso adentrar um germe conceitual chamado antropovaginar para devorar os conceitos de Deleuze-Guattari e assim produzir uma verdadeira máquina de guerra capaz de fazer dançar o inominável mostro dançante.

Tal produção sinaliza um caminho sem volta para a dissolução de tudo aquilo que acompanha o sujeito moderno: a consciência, o eu, o ego o cogito. Assim, esconjurar a consciência traz consigo o abandono de toda uma dança que só funciona pela existência desses componentes conceituais. É abandonar uma formação vigente nos corpos dançantes e dominante na orientação do pensamento em dança. Apagar a imagem do pensamento gestada na consciência que ditou até agora o que o corpo pode dançar. Sair da ilha ou diluir o eu não é algo teórico apenas. Pede uma outra vida e para isso, requer a morte de muitas verdades dançadas e precisamente elaboradas no próprio corpo ao longe de uma trajetória na dança. Isso não quer dizer que a morte de um conceito necessariamente pede o desaparecimento dele. Seus componentes podem se agenciar, conectar-se de tal forma que seu funcionamento pode ser atualizado. Nosso objetivo foi perigoso: liberar a dança lá de onde acreditamos ser ela prisioneira. Ou ainda, desterritorializar nossa redução ao sujeito, criando uma verdadeira máquina de guerra com *A bailarina* e os conceitos deleuze-guattarianos. Para este trabalho, a dança contemporânea deve se encarregar de formar corpos vampiros, sem constituir modelos, sem fazer cópias. O inominável monstro dançante.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicolas. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica. In: ANDRADE, Oswald de. **Obras completas VI: do pau brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilizações brasileiras, 1978. p. 75-138.

COSTA, P; STRAZZACAPPA, M. A quem possa interessar: a educação somática nas pesquisas acadêmicas. **Revista Brasileira de Estudo da Presença**, Porto Alegre, RS, v. 5, p. 39-53. jan/abr, 2015. Disponível em: < <https://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 20 de nov. 2022.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

\_\_\_\_\_. O esgotado. In: DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro: um manifesto de menos; o esgotado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010. p. 65-111.

\_\_\_\_\_. **Espinosa: filosofia prática**. Trad. Daniel Lins e Fabian Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

\_\_\_\_\_. **Dois regimes de loucos: textos e entrevistas (1975-1995)**. São Paulo: Editora 34, 2016.

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

\_\_\_\_\_. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

\_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DA SILVA, Tatiane Maria Pinheiro. **Criação em Dança: um estudo da relação corpo, gravidade e verticalidade a partir da técnica do ballet clássico**. 2011. 81 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes. Universidade estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP. 2011.

DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. **Pro-Posições**. Campinas, v. 1, n.1, p. 69-85, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

\_\_\_\_\_. Introdução: rizoma. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia.** São Paulo: Editora 34, 1995. V. 1, p. 11-37.

\_\_\_\_\_. Capítulo I: As máquinas desejantes. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1.** São Paulo: Editora 34, 2010. p. 11-71.

\_\_\_\_\_. Como cria para si um corpo sem órgãos? In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2.** São Paulo: Editora 34, 2012a. V. 3, p. 11-33.

\_\_\_\_\_. Devir-intenso, devir animal, devir-imperceptível...In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2.** São Paulo: Editora 34, 2012b. V. 4, p. 11-119.

\_\_\_\_\_. Tratado de nomadologia. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2.** São Paulo: Editora 34, 2012c. V. 5, p. 11-118.

FERRACINI, Renato; FEITOSA, Charles. A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas. **Ouvirouver.** Uberlândia, v. 13, n.1, p. 106-118, 2017.

FORTIN, Sylvie. Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula técnica de dança. **Pro-Posições.** Campinas, v. 9, n.2, p. 79-95, 1998.

\_\_\_\_\_. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. In: **Caderno do GIPE-CIT.** Universidade Federal da Bahia, n. 2, p. 40-55, 1999.

FRAGA JÚNIOR, Órfilo Rodrigues. **Corpo, força e potência:** Nietzsche e Spinoza no pensamento de Deleuze. 2013.114 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2013.

GALLO, Sílvio. Corpo ativo e filosofia. In: MOREIRA, Wagner Wey. **Século XXI: a era do corpo ativo.** Campinas: Papyrus, 2006. p. 9-31.

\_\_\_\_\_. Filosofia antropofágica e os desafios contemporâneos da educação: em torno das multiplicidades culturais. In: **Revista Itinerários de filosofia da educação.** GFE/Instituto de filosofia da FLUP, n 13, p. 314-325, 2015.

GALLO, Sílvio; ZEPPINI, Paola Sanfelice. O que pode um corpo? – perspectivas filosóficas para a corporeidade. In: PICCOLO, V; MOREIRA, W (Org.). **Educação física e esporte no século XXI.** São Paulo: Papyrus, 2010. Parte 3, p. 107-125.

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HANNA, Thomas. Dictionary definition of the word somatics. *Somatics*, n. 4 (2), 1983 *apud* STRAZZACAPPA, Márcia. Educação somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. **Repertório: teatro e dança**. Universidade Federal da Bahia, Ano 12, n.13, p. 41-54, 2009.

HANNA, Eleonor C. What is Somatics? Somatics Educational Resource. Disponível em: <http://www.somaticsed.com/whatfs.html>. Acesso em 02 set. 2009 *apud* LIMA, José Antônio de Oliveira. Educação somática: limites e abrangências. **Pro-Posições**. Campinas, v. 1, n.1, p. 51-682010.

HAUBERT, Laura Elizia. **Consciência e linguagem em Nietzsche**. 2019. 153 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, SP, 2019.

HUSSERL. Edmund. A ideia de fenomenologia. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, s/d *apud* JARDIM, Alex Fabiano Correia. **Como sair da ilha da minha consciência**: Gilles Deleuze e uma crítica à subjetividade transcendental em Edmund Husserl. 2007. 208 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-graduação em Filosofia e Metodologia da Ciência, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, 2007.

\_\_\_\_\_. **Meditações cartesianas: introdução a fenomenologia**. Trad. Frank de Oliveira. São Paulo: Madras, 2001 *apud* JARDIM, Alex Fabiano Correia. **Como sair da ilha da minha consciência**: Gilles Deleuze e uma crítica à subjetividade transcendental em Edmund Husserl. 2007. 208 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-graduação em Filosofia e Metodologia da Ciência, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, 2007.

JARDIM, Alex Fabiano Correia. **Como sair da ilha da minha consciência**: Gilles Deleuze e uma crítica à subjetividade transcendental em Edmund Husserl. 2007. 208 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-graduação em Filosofia e Metodologia da Ciência, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, SP, 2007.

LAPOUJADE, David. O corpo que não aguenta mais. In: LINS, Daniel (org). **Nietzsche e Deleuze – que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002. p. 81-90.

LIMA, José Antônio de Oliveira. Educação somática: limites e abrangências. **Pro-Posições**. Campinas, v. 1, n.1, p. 51-682010.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MANSANO, Sonia Regina Vargas. Sujeito, subjetividade e modos de subjetivação na contemporaneidade. **Revista de Psicologia da UNESP**, 8(2), 2009. p. 110-117.

MILLER, Jussara. **A escuta do corpo**: sistematização da Técnica Klaus Vianna. São Paulo: Summus, 2007.

\_\_\_\_\_. **Qual é o corpo que dança?** : dança e educação somática para adultos e crianças. São Paulo: Summus, 2012.

MILLER, Jussara; NEVES, Neide. Técnica Klaus Vianna – consciência em movimento. **Ilinx-Revista Lume**. Universidade Estadual de Campinas, n. 3, p. 1-7, 2013.

NEVES, Neide. **Klaus Vianna**: estudo para uma dramaturgia corporal. São Paulo: Cortez, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. Além do bem e do mal: prelúdio de uma filosofia do futuro. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 *apud* HAUBERT, Laura Elizia. **Consciência e linguagem em Nietzsche**. 2019. 153 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, SP, 2019.

\_\_\_\_\_. Fragmentos póstumos: 1884-1885. Volume v. Tradução Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015 *apud* HAUBERT, Laura Elizia. **Consciência e linguagem em Nietzsche**. 2019. 153 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, SP, 2019.

\_\_\_\_\_. A Gaia Ciência. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Guimarães Editores, 2000 *apud* SOUZA, Alisson Ramos de. **Deleuze e o corpo**: por uma crítica da consciência. Porto Alegre: Editora Fi, 2017.

PELBART, Peter Pál. I-Estado de esgotamento. In: PELBART, Peter Pál. **O avesso do nilismo**: cartografias do esgotamento. São Paulo: n-1 edições, 2013, p. 25-97.

SCHÖPKE, Regina. **Por uma filosofia da diferença**: Gilles Deleuze, o pensador nômade. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SILVA, Franklin Leopoldo e. **Deleuze**: filosofia da diferença. Youtube, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6Her0PEsMao>>

SOUZA, Alisson Ramos de. **Deleuze e o corpo**: por uma crítica da consciência. Porto Alegre: Editora Fi, 2017.

SOUZA, Antônio Menezes. A expressão da diferença nas tensões da identidade. **Revista Fórum Identidades**. Universidade Federal de Sergipe, v. 4, ano 2, p. 91-101, 2008.

STRAZZACAPPA, Márcia. Educação somática: seus princípios e possíveis desdobramentos. **Repertório: teatro e dança**. Universidade Federal da Bahia, Ano 12, n.13, p. 41-54, 2009.

\_\_\_\_\_. Educação somática e artes cênicas. São Paulo: Papirus, 2012.

VIANNA, Klaus. **A dança**. São Paulo: Siciliano, 1990.

WILLIAMS, James. Gilles Deleuze's difference and repetition: a critical introduction and guide. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2003 apud SOUZA, Alisson Ramos de. **Deleuze e o corpo: por uma crítica da consciência**. Porto Alegre: Editora Fi, 2017.

ZEPPINI, Paola Sanfelice. **Deleuze e o corpo: articulações conceituais entre Deleuze, Nietzsche e Espinosa em função da problemática do corpo**. 2010. 161 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, 2010.