

ONDE FICA A CABEÇA SENÃO NO CORPO?

Joana Lopes d'Almeida Camelier

joanacamelier@gmail.com

Eixo temático: escritas sensórias

RESUMO

O trabalho trata de um dos processos de escrita vividos pela autora em seu doutorado, quando o encontro com o solo de dança contemporânea *Brinquedos para esquecer ou práticas de levantar*, de Lidia Laranjeira - bailarina e professora do curso de dança da UFRJ -, fez mover seu pensamento e propiciou uma saída possível para o problema pensamento/corpo (alma/corpo, mente/corpo) que sempre aguçou esta pesquisadora. De um agenciamento produzido entre a autora, a bailarina e o filósofo japonês Kuniichi Uno, surgiu a formulação de que um corpo está sempre em relação com o fora como campo de intensidades que o animam. Assim como o pensamento, que também é animado por diferenças intensivas. Confirmando a ideia de Uno de que “a dança perturba, desloca e provoca o pensamento”, o encontro com a dança de Lidia Laranjeira criou movimento no pensamento e na escrita teórica.

PALAVRAS-CHAVE: corpo, pensamento, intensivo.

Quando saiu o chamado para este seminário, fui logo capturada pela proposta desta mesa: *escritas sensórias*. E o que produziu esse efeito de captura foi a descrição “o despertar da escrita sensível pelos poros da pele”.

Pois bem, o que vou compartilhar hoje aqui com vocês é a história do despertar de uma escrita sensível pelos poros da minha pele, que foi

possibilitada pela dança. É que “a dança perturba, desloca e provoca o pensamento” (Uno 2018, p. 103). Essa frase não é minha, mas do Kuniichi Uno, filósofo japonês e pesquisador das temáticas do corpo e da dança, sobretudo do *butô*. Ele é um dos personagens dessa história. As outras duas sou eu e a Lidia Larangeira, que é bailarina e professora do curso de Dança da UFRJ.

Personagens apresentadas, passo ao recorte do tempo: essa história se passou no final do meu doutorado em Psicologia na UFF, que defendi em dezembro do ano passado.

O Kuniichi Uno foi mais do que um interlocutor da minha tese, no sentido de quando elegemos certos autores para um diálogo teórico na academia. Ele foi um amigo *do* e *no* pensamento, com quem mantive trocas durante os anos de pesquisa e, de modo surpreendente, a tese se transformou numa espécie de desdobramento das nossas conversas, através do modo sutil e delicado como meu pensamento foi e é tocado pelo dele.

Estava eu então às voltas com as afetações que me causou seu livro *Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado*, lançado no Brasil no ano passado. Livro este que, para mim, não é sobre Hijikata, nem sobre o *butô*, diria que tampouco é sobre o corpo, como o subtítulo sugere. É antes um livro com esses temas, ou melhor, um livro sobre como a relação do Kuniichi com Hijikata e como os assuntos do *butô* e do corpo tocam seu pensamento. Dizer que essas questões *tocam* o pensamento é possivelmente a melhor expressão para enunciar algo dentro dessa proposta de escritas sensórias.

A experiência dessa leitura me pareceu um aprofundamento complexo das questões do corpo, do pensamento, do tempo e da criação, que instigam meu amigo japonês. Possivelmente pela afinidade com suas ideias, que vinha desenvolvendo e descobrindo, senti que dali surgiam brotos do que eu mesma ainda desejava e precisava aprofundar dessas mesmas questões. Ao mesmo tempo, contudo, compreendi que precisaria de mais estudos e de impressões sensíveis dessa arte que é o *butô* para poder mobilizar seus conceitos em favor da construção de ideias que serviriam à minha tese. Senão estaria apenas repetindo o Kuniichi...

O que poderia ser sentido como frustração modulou para alegria quando tive o *insight* de que a distância que ainda mantenho do *butô* fez

aparecer a proximidade que tenho tido com outras danças. Os 18.564 quilômetros que me separavam do Japão viraram poucos metros que percorro a pé diversas vezes por semana nas cercanias do bairro onde moro. Foi lá que, numa manhã de tarefas domésticas, encontrei por acaso a Lidia Larangeira num café. Grata com o encontro-surpresa, sentei-me para acompanhá-la no café da manhã e conversar sobre seu trabalho de dança contemporânea solo chamado *Brinquedos para esquecer ou práticas de levante*, que eu havia assistido pela quarta vez no mês anterior.

Também por acaso chegou por ali um quarto personagem, esse daquele tipo de coadjuvante que a gente não apresenta no início da história, mas que surge no meio e tem um papel pontual e fundamental. Ele ainda não havia tido oportunidade de conhecer esse mais recente trabalho da Lidia e tentava entender do que se tratava. Foi então que fez a mim a pergunta crucial: “Você diria que esse é um trabalho mais corpo ou mais cabeça?”.

Mal sabia ele que estava trazendo à tona um problema que me persegue há anos, a saber, o das questões pensamento/corpo. Talvez mais do que papel de coadjuvante, ele merecesse uma participação especial nessa história, porque não foi naquele dia que respondi à sua pergunta, mas sim algum tempo depois, após dedicar um capítulo da tese a ela, que tem como título o mesmo dessa apresentação: onde fica a cabeça senão no corpo?

O que foi se desenhando em mim é que o problema do corpo fica mal colocado quando o tomamos através da representação, perguntando por esses dualismos mente/corpo, pensamento/corpo, alma/corpo. Os olhos e o pensamento viciados pela representação teimam em reter do corpo sua forma e ignoram seu potencial semiótico. Corpos são signos e, como tais, podemos incorrer no simples enquadramento de um contorno se não atentarmos para o mundo de virtualidades que eles carregam consigo. É preciso não confundir a matéria intensiva com o corpo no qual ela se atualiza ou se exprime, nem tampouco reter do corpo somente sua atualidade.

Daquilo que me afeta no butô, retenho sobretudo a sensação do corpo poroso do bailarino que, aberto ao universo de forças que o atravessa, foge dos movimentos estereotipados e dos clichês sensório-motores. Corpo que dilata espaço e tempo ou que os contrai ao limite máximo, o que do lugar em que assisto pode ser quase o mesmo. Volto-me para a pergunta do

coadjuvante. É preciso encurtar distâncias para alongar as ideias. Ainda distante do butô, é na proximidade da dança contemporânea de Lidia Larangeira que encontrei as afetações que puseram meu pensamento em movimento.

O método de pesquisa é clínico. Assisti ao trabalho de Lidia um total de seis vezes e é essa repetição – diferencial – que ressalta uma das características de tal método. Assim como no encontro que se repete na clínica semana após semana, é preciso se desfazer dos aspectos da representação para que se torne visível aquilo que ainda escapa à vista. Deixar de lado a identidade (essa é uma dança sobre...), a analogia (movimentos de guerra do soldado como movimentos de guerra domésticos), a oposição (esses gestos diferem daqueles rigorosos do balé clássico) e a semelhança (isso me lembra tal coreógrafa ou coreógrafo).

Se fosse responder ao coadjuvante a partir da perspectiva da representação, a resposta seria ambígua. O trabalho tem muito de corpo, afinal a bailarina está sempre se movimentando em cena, mas o trabalho também tem muito de cabeça, pois ela problematiza questões políticas do início ao fim.

“Ver”, ou seja, assistir a um espetáculo de dança, pode ser tão somente um hábito reconhecido: vejo um corpo em movimento. Porque o que o hábito faz é induzir uma espera pelo mesmo, desdobrando a sensação numa atividade de representação. “O prefixo RE-, na palavra representação, significa a forma conceitual do idêntico que subordina as diferenças” (Deleuze 1968, p. 93). Desse modo, o que a representação faz é cortar o fluxo contínuo das intensidades, dando um contorno para o corpo, tomando-o por sua forma individuada – recortada em objeto ou em sujeito – sem perguntar por sua gênese.

Ora, a questão da gênese de um corpo desconhecido é uma questão cara ao meu interlocutor japonês. Como toda experiência de dança, o butô explicita a emergência de um pensamento constituído a partir da conexão corpo-mente-ambiente. A diferença em relação a qualquer outro pensamento, que Kuniichi parece identificar e se interessar, é que insiste em evidenciar a sua gênese como corpo desconhecido.

Foi através da repetição de assistir ao trabalho da Lidia que pude experimentar o borrar das coordenadas sujeito e objeto. E isso aconteceu

especificamente na terceira das três partes que compõem o espetáculo, quando ela convida espectadoras e espectadores a se posicionarem a certa distância e a abrirem e fecharem os olhos segundo seus comandos. Há todo um trabalho ali de jogo de luzes e sombras, de posturas e de micromovimentos.

O que senti e percebi em alguns momentos dessas experimentações foram sensações que pareciam se passar em níveis distintos, que sequer sabia dizer se se tratavam de algo que acontecia somente ao meu corpo. Uma espécie de acoplamento de sensações que pareciam ressoar *entre* o meu corpo e o de Lidia (e possivelmente até envolvendo os corpos das demais pessoas presentes). E isso não dizia respeito exatamente ao que estava sendo performado em termos de movimento, mas sim às variações intensivas que brotavam desses movimentos.

Ao abrir mão de significar essas imagens, de entendê-las, de representá-las, foi possível conectar essa experiência com aquilo que Kuniichi diz sobre Hijikata:

o corpo que dança recusa se submeter à articulação determinada por uma ação. Sua unidade não é embasada na ação. Esse corpo se constrói a despeito da ação, de acordo com uma outra unidade, distinta daquela que se submete à exigência de uma ação sensório-motora, coerente com todos os fluxos e as vibrações que atravessam o corpo. (Uno 2012, p. 48).

Ao encurtar a distância que me separa do butô através de outra dança, pude alongar as ideias e me aproximar daquilo que imagino que Kuniichi veja e pelo qual se interesse: as multiplicidades virtuais intensivas que acompanham como uma névoa a atualidade de um corpo. O que isso quer dizer?

Um corpo está sempre em relação com o fora como campo de intensidades que o animam. Assim como o pensamento, que também é animado por diferenças intensivas. A questão principal passa a ser que a representação cria um centro avaliativo de perspectiva única, portanto alternar o ponto de partida entre “cabeça” ou “corpo” ainda é manter o problema sob um fundo convergente de ordenação e organização dos termos e relações.

Encontramos a saída para essa encruzilhada dicotômica na matéria intensiva, aquilo que só pode ser sentido e que não é dado empiricamente; e que também só pode ser pensado, sem podermos concebê-lo objetivamente.

Estamos na borda de algo que, sendo sentido para além de qualquer dado empírico, força o pensamento a efetivamente criar para além do intermédio da representação.

O recorte feito aqui deixa de fora algumas discussões teóricas sobre o plano intensivo e prioriza a questão daquilo que vivi em e com *Brinquedos para esquecer ou práticas de levante*, que me acendeu a fagulha da criação. A partir dessa experiência deu-se um agenciamento de eventos e temporalidades distintos entre mim, Kuniichi Uno, Lidia e a pergunta do coadjuvante, que me permitiu escrever um capítulo sobre as questões do corpo, do pensamento, do tempo e da criação – os mesmos temas que identifico no *Hijikata* de Kuniichi.

Isso aconteceu primeiro talvez porque, retomando o Kuniichi, “a dança perturba, desloca e provoca o pensamento” (Uno 2018, p. 103). Segundo, e possivelmente tão importante quanto a causação da dança: o fato de que as abstrações teóricas todas só surgiram a partir de um *corpo a corpo do pensamento*. O que quero dizer com isso é que não bastam formulações de ideias sobre o plano intensivo, a individuação de um virtual no atual etc. se, de algum modo, não se experimenta isso no próprio corpo. Isso porque o corpo tem a particularidade de uma espécie de sensibilidade elementar, uma passividade constitutiva, que o deixa inevitavelmente exposto ao fora. Desse modo, ele força o pensamento ao movimento.

Então se desfaz, se desmancha a pergunta cabeça ou corpo?, e também as dicotomias corpo/pensamento etc. Porque, afinal de contas, onde fica a cabeça senão no corpo?

DELEUZE, G. (1968). *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

UNO, K. (2012). Hijikata e o devir na dança. Em: *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições. p. 45-52.

UNO, K. (2018). *Hijikata Tatsumi: pensar um corpo esgotado*. São Paulo: n-1 edições.