

O QUE PODE UMA GEOGRAFIA COMO CORPO QUE DANÇA?

linguagem-experiencia 'gesto -movimento' (fragmentos)

What can a geography as dancing body?

language-experience 'gesture-movement-affection' (fragments)

Qué puede hacer una Geografía como cuerpo que baila?

lenguaje-experiencia 'gesto- movimiento-afecto' (fragmentos)

RESUMO

Feito de fragmentos, esse texto propõe pensar sobre relações e rebatimentos possíveis existentes entre linguagem e experiência na perspectiva de alguns autores pós-estruturalistas. Busquei na reflexão sobre o corpo e a dança um meio de problematizar essa questão e, ao mesmo tempo, lidar com uma Geografia como gesto que se estabelece nos afetos que fazem movimentar em nós, intensidades, potências e devires. “O que pode uma Geografia como corpo que dança?” é, para além de uma pergunta, um convite, uma proposição: por uma Geografia bailarina.

Palavras-chave: Corpo – Dança – Geografia

RESUMEN

Hecha de fragmentos, este documento propone que pensar en las relaciones y las posibles repercusiones existentes entre el lenguaje y la experiencia desde la perspectiva de algunos autores postestructuralistas. Busqué en la reflexión sobre el cuerpo y bailar una manera de hablar de este tema y, al mismo tiempo, haciendo una geografía como algo que produce en nosotros los afectos. “¿Qué puede hacer una geografía como cuerpo de baile?” Está más allá de una pregunta, una invitación, una proposición: una geografía bailarina.

Palabras clave: Cuerpo - Danza - Geografía

ABSTRACT

Made of fragments, this paper proposes to think about relations and possible repercussions existing between language and experience from the perspective of some post-structuralist authors. I sought in reflection about body and dance a way to discuss this issue and at the same time, making a geography as something that produces in us affections. “What can a Geography as dancing body?” is beyond a question, an invitation, a proposition: a ballerina geography.

Keywords: Body – Dance – Geography

Antonio Carlos Queiroz Filho
Doutor em Geografia – UNICAMP. Professor Adjunto IV do Departamento de Geografia – UFES e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Geografia e do do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – UFES; Líder do Grupo de Pesquisa RASURAS – Geografias Marginais (Linguagem, Poética, Movimento); Coordenador do GRAFIAS – Laboratório de Geografia Criativa – UFES.
queiroz.ufes@gmail.com

*“o fragmento é uma máquina de produzir incícios,
uma máquina da linguagem,
das formas de utilizar linguagem,
que produz começos”*

Gonçalo Tavares



Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia e do Departamento de Geografia da UFES

Julho - Dezembro, 2016
Nº 22 - Volume II
ISSN 2175 -3709

1 - Intitulada "Nowhere", foi realizada em 2009, na ocasião da reinauguração do Greek National Theatre. Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=aXDNoB5q9ik>

2 - NOWHERE explora a natureza do próprio palco teatral, um mecanismo espacial continuamente transformados e redefinidos pela presença humana para designar qualquer lugar e ainda projetado para ser um não-lugar. 26 artistas medem e marcam o espaço usando seus corpos, colocando-se contra as suas dimensões e capacidades técnicas, em uma performance "site-specific" que pode ser apresentada em qualquer outro não-lugar. Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=aXDNoB5q9ik>

1. Fragmento: Nowhere - A escrita como gesto

Esse texto é um gesto. Na verdade, uma mistura deles. Tentei dizer, por vezes, com movimentos, outras, com a intensi-



NOWHERE explores the nature of the theatrical stage itself, a spatial mechanism continually transformed and redefined by the human presence to denote any place, and yet designed to be a non-place. 26 performers measure and mark out the space using their bodies, pitting themselves against its dimensions and technical capabilities in a site-specific performance that can be presented nowhere else².

Pensado em outros termos, esse texto é, portanto, como o palco de Dimitris: um lugar de não-lugares. Por ser assim, peço que o ocupem com suas desmedidas, que façam dele outra coisa, que usem seus corpos semânticos para dizê-lo em performance, em movimento, em nudez. Peço que dançam com minhas palavras. Façam delas seu abraço. Deixem-nas deslizarem lentamente por seus pensamentos duvidosos e permitam que o lugar de ser sensível conduza, em improviso, cada toque, como uma variação contínua do possível: e que ele possa ser outro.

Antes de continuar, abro aqui dois breves parênteses: um para dizer sobre o sentido de *não-lugar* que estou me apropriando e outro para pontuar algumas coisas sobre que quero dizer com *improviso*.

- (Não-Lugar)

Quando Marc Augé (1994) propôs este termo, ele o fez na perspectiva de tentar explicar "lugares"

dade das ideias quando lentas e experimentalmente anunciadas. Tentei mobilizar olhares e imaginações. As palavras que aqui articulo são, se assim quiserem, como a apresentação feita por Dimitris Papaioannou, em homenagem à diretora e coreógrafa alemã, Pina Bausch¹:

a-significantes. Para o autor:

O não-lugar é diametralmente oposto ao lar, à residência, ao espaço personalizado. É representado pelos espaços públicos de rápida circulação - como aeroportos, estações de metrô e pelas grandes cadeias de hotéis e supermercados. Só, mas junto com outros, o habitante do não-lugar mantém com este uma relação contratual representada por símbolos da supermodernidade; cartões de crédito, cartão telefônico, passaporte, carteira de motorista, enfim, por símbolos que permitem o acesso, comprovam a identidade, autorizam deslocamentos impessoais (AUGÉ, 1994, s/p).

Os não-lugares seriam, portanto, aqueles que contemplassem adjetivações do tipo: lugares de passagem, de impessoalidade, de indiferença, de solidão, não relacional, a-histórico, dentro outros. Há, porém, dois autores que problematizam, não especificamente essa questão, mas aquilo que, de certa forma, me parece ser pano de fundo. Prefiro pensar, por exemplo, como Rogério Haesbaert, que amparado por Deleuze e Guattari, fala de um território constituído "no interior da própria mobilidade", na "repetição do movimento" (HAESBAERT, 2007, p. 236). Nesse sentido, um personagem tradicionalmente caracterizado como aquele que usufrui de fluxos impessoais, dada sua perene "mobilidade"

permanece mais tempo em contato com não-lugares. Porém, Haesbaert pondera e diz que:

A elite dos grandes *businessmen* que aparentemente circulam livremente pelos quatro cantos do planeta parece ser o exemplo mais evidente de que constante ou frequente mobilidade física não implica, obrigatoriamente, desterritorialização, podendo representar mesmo uma reterritorialização através da mobilidade (HAESBAERT, 2007, p. 253).

Também me soa de modo muito mais acolhedor a ideia do lugar como eventualidade espaço-temporal, de Doreen Massey. Ela diz que os lugares não são “como pontos ou áreas em mapas, mas como integrações de espaço e tempo” (MASSEY, 2008, p. 191). Nesse sentido, penso que o não-lugar de Dimitri está mais para esse lugar de encontros que ainda não ocorreram. Não-lugar como um aqui e agora, como um instante espaço-temporal que nos convida a ocupá-lo com nossos movimentos intensivos. Portanto, é algo que funciona mais como potência e devir, que fechamento e estase. Não-lugar como condição, como positividade do *vir-a-ser*.

- (Improviso)

O que você entende quando digo que este texto é improviso? Para Marina Elias, improviso é um modo como o movimento acontece e que só pode ser definido na medida em que está acontecendo (ELIAS, 2011). Nesse sentido, minha escrita está muito próxima daquilo que a autora define como o “território de criação do improvisador”, que seria composto por cinco forças, a saber, pensamento, memória, imaginação, movimento e técnica. Escrita, portanto, como fluxo de forças que faz circular intensidade.

Retorno com uma questão: o que implica um gesto como esse *ser-outra-escrita* que mencionei antes? A resposta a essa pergunta pode ser a mesma que o filósofo José Gil dá quando indaga: “Como constrói o bailarino o seu gesto”? A escrita como dança e o escritor como bailarino passa, primeiramente, pela diferenciação do gesto comum. Gil explica que:

No gesto comum, o braço entra em movimento no espaço porque a acção im-

põe do exterior uma deslocação ao corpo; pelo contrário, no gesto dançado, o movimento, vindo do interior, leva consigo o braço (GIL, 2001, p. 14).

Essa é a escrita como gesto que me interessa. Como tal, ela tem início num “impulso interior” e se finda numa abertura ao infinito como possibilidade concreta (GIL, 2001). Então, escrever é como dançar. Por isso me apego ao que diz Marina Elias sobre o movimento improvisado na dança e no teatro:

O movimento espontâneo e improvisado acontece somente enquanto está acontecendo. E neste contexto, interessa menos o movimento, do que quem (ou o quê) motiva o movimento, menos a técnica mecânica do que a possibilidade de um movimento expressivo (ELIAS, 2011, p. 25-26).

Escrita expressiva que é, nesse sentido, um perene estado de latência, um não-lugar, nos termos apontados nos parênteses. Repouso e equilíbrio dos fluxos intensivos que criam, verdadeiramente, as condições de sua existência. Penso que seria algo mais próximo daquilo que Deleuze define como plano de imanência. Ao diferenciá-lo do plano de transcendência, ele afirma que:

Um plano de imanência não dispõe de uma dimensão suplementar: o processo de composição deve ser captado por si mesmo, mediante aquilo que ele dá, naquilo que ele dá. É um plano de composição, e não de organização nem de desenvolvimento (...) Não há mais sujeito, mas apenas estados afetivos individuantes da força anônima (DELEUZE, 2002, p. 132).

A escrita como composição é, portanto, o meio pelo qual eu habito com intimidade o mundo. Gesto expressivo e intensivo com o qual meu corpo desliza pelo mundo faz dessa experiência de contato e movimento uma dança, onde palavras são lugares e lugares são palavras. Talvez, por isso, Gil afirme que “o espaço do corpo é o corpo tornado espaço” (2001, p. 19): ambos são, por assim dizer, estados afetivos.

2. Fragmento: O que Pode – Formas de Utilizar a Linguagem

A palavra “pode”, flexão do verbo “poder”, está aqui não como forma imperativa do exercício de autoridade de algo/alguém sobre algo/alguém. Interesse-me mais pelo poder como potência, como capacidade. Na matemática, esse concei-

GEOGRAFARES 

Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia e do Departamento de Geografia da UFES

Julho - Dezembro, 2016
Nº 22 - Volume II
ISSN 2175 -3709

to foi criado por Arquimedes (3 a.C), que correspondia ao número de vezes que o número (base, diferente de zero) deve ser multiplicado por ele mesmo (exponenciação). Já na física, potência é a grandeza que mede a velocidade com que o trabalho é realizado ou uma energia é transformada. Portanto, em ambas, potência é capacidade de transformação.

Então, se fizermos a pergunta: o que pode a linguagem enquanto experiência? A resposta estaria mais no sentido daquilo que a torna capaz, ou seja, estaria mais na capacidade de transformação, de ampliação, de proliferação dos afetos. “O que pode” encontra resposta quando compreende o encontro como potência, o que pressupõe, pelo menos, duas partes. Não há encontros no isolamento, diz Tavares (2013 p. 156).

Porém, Tavares diz que sem linguagem, a experiência seria algo “impartilhável”, “puramente individual”, “fora do mundo” (TAVARES, 2013, p. 174). Ao pensar numa condição inseparável entre linguagem e experiência, ele nos alerta para um certo tipo de perigo que podemos incorrer, que seria o de lidar com uma espécie de correspondência direta entre ambas. Seria um equívoco, por exemplo, pensar que “palavras raras” são a garantia de uma “experiência rara” ou, como se uma vida entediante não pudesse produzir pensamento excitante. Por esse motivo,

Quando um corpo “encontra” um corpo, uma idéia outra idéia, tanto acontece que as duas relações se compõem para formar um todo mais potente, quanto que um decompõe o outro e destrói a coesão de suas partes. Eis o que é prodigioso tanto no corpo como no espírito (DELEUZE, 2002, p. 25)

Mas o que substantiva isso que está se chamando de experiência? Se para Jorge Larrosa a experiência é algo que nos acontece, para Fernando Savater, experiência “é a capacidade de recusar e escolher que se vai forjando em cada um, apesar das rotinas impostas” (In: TAVARES, 2013, p. 174). No fim das contas, Tavares conclui que experiência é a capacidade que temos para dizer sim ou não e, poderíamos completar, capacidade de dizer sim ou não, em face daquilo que nos acontece. Por esse motivo, o que de fato importa é, nem tanto naquilo que nos acontece, que nos afeta, mas sim, na nossa capacidade, ou melhor, nossa “força ou potência de agir” ao invés de uma “potência de sofrer”, como explica Deleuze:

Chamamos de potência de sofrer o poder de ser afetado, enquanto estiver atualmente preenchido por afecções passivas. A potência de sofrer do corpo tem como equivalente na alma a potência de imaginar e experimentar sentimentos passivos (...) Se conseguirmos produzir afecções ativas, nossas afecções passivas diminuirão na mesma proporção. Enquanto permanecermos em afecções passivas, nossa potência de agir é “impedida” na mesma proporção (DELEUZE, s/d, p. 150).

Dito de outro modo, o que de fato interessa é o que pode quando aquilo que nos acontece é “afecção ativa”: agir adequadamente.

Uma ideia adequada em nós seria definida formalmente preenchido por afecções passivas. A potência de sofrer do corpo tem como equivalente na alma a potência de imaginar e experimentar sentimentos passivos (...) Se conseguirmos produzir afecções ativas, nossas afecções passivas diminuirão na mesma proporção. Enquanto permanecermos em afecções passivas, nossa potência de agir é “impedida” na mesma proporção (DELEUZE, s/d, p. 150).

É por isso que sempre falamos a partir daquilo que nos afeta e daquilo que nos é afeto. A questão é: afetos ativos ou passivos? E eu não poderia falar *a linguagem da experiência e a experiência da linguagem*³ – de outro modo, senão a partir daquilo que tem configurado, em mim, uma afecção ativa: a dança.

3. Fragmento: Movimento e afeto – A Dança Como Encontro

Quando Tavares diz que “Experimentar palavras, experimentar frases é como experimentar correr a determinada velocidade, é como experimentar saltar”, quando ele diz que “falar e escrever são atos físicos” e que “a linguagem é uma experiência física”, então, finalmente, posso dizer que fui *tirado para dançar*. Nessa dança, Tavares me ensinou que a palavra tem peso e contrapeso, ritmo e musicalidade. Sim, fui seduzido por ele.

Por isso, aprendi, por assim dizer, que a palavra é um corpo em movimento que provoca a experiência com e no mundo, com e no outro: experiência com e no contato. Dela surge a cena, o *frame*. Surge a matéria sonora, a musicalidade como uma maneira de vi-ver em ritmo: “Cada língua pode ser entendida como sendo determinada por um ritmo corporal, uma inteligência física. O som também faz pensar, promove associações, ligações, etc”

(TAVARES, 2013, p. 40).

Não é apenas uma questão de música, mas de maneira de viver: é pela velocidade e lentidão que a gente desliza entre as coisas, que a gente se conjuga com outra coisa: a gente nunca começa, nunca se recomeça tudo novamente, a gente desliza por entre, se introduz no meio, abraça-se ou se impõe ritmos (DELEUZE, 2002, p. 128).

Então, essa é a experiência que me interessa. Aquela que toma a palavra como corpo que dança, que faz dançar, que brinca com os ritmos e silêncios, que afeta e é afetado. Por esse motivo, seja o corpo ou o corpus, deles exijo algo para além da execução de passos. Explicando: no corpo há duas formas de ligação: aquela que diminui a capacidade de agir; e aquela de que resulta em alegria – aumento da capacidade de agir (TAVARES, 2013, p.157). Não me interessa, portanto, pensar num corpo como anatomia, por exemplo, mas sim, pensar no sentido da pergunta espinosana sobre corpo e que eu coloco nesse contexto:

O que pode um corpo *que dança*?

Deleuze esclarece que “Cada leitor de Espinosa sabe que os corpos e as almas não são para ele nem substâncias nem sujeitos, mas modos” (DELEUZE, 2002, p. 128-129). Ser um modo implica em fazer movimentar afetos. Isso porque “os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação” (DELEUZE; PARNET, 1998, p. 49).

Um corpo que dança é, portanto, capaz, em paixão e em ação, de promover encontros criativos, de fluir na imanência, como aponta Gil (2001). Então, o que estamos tentando fazer encontrar, nesses termos, seria Linguagem e Experiência, produzindo assim, aquilo que Tavares (2013) chama de “energia criativa”. Ele explica que na Teoria dos Passos, de Balzac, a imaginação, a energia criativa, ou seja, algo da ordem do interno, “necessita ocupar espaço, necessita se exteriorizar” (p. 208).

É exatamente sobre o sentido dessa ocupação, ou melhor, o modo como ela ocorre, que o movimento dançado convida a Geografia para ser seu par. Ao explicar sobre os processos de criação do coreógrafo norte americano Merce Cunningham, Gil (2011) aponta para aquilo que se denomina como o combate ao mimetismo dos gestos e das figuras, a saber, o espaço

cênico como reprodução simbólica do espaço exterior e reprodução mimética das emoções, do seu espaço interior. Portanto, ocupar o espaço reverbera também em qual a concepção de espaço com a qual se está lidando:

Cunningham (in: Gil, 2001, p. 32)	
Ballet Clássico	“mantinha a forma linear do espaço”
Dança Moderna Americana	“raízes no expressionismo alemão”; “quebrou o espaço em vários pedaços”; “divisão da cena, sem qualquer relação com o espaço mais vasto da área cênica”

O espaço cuninghameano objetivava problematizar essas concepções tradicionais. Em face dessa teleologia representacional do corpo enquanto espaço, foi na introdução do acaso como método coreográfico que aconteceu a efetiva libertação dos cógicos que operavam sobre as possibilidades de movimentação do corpo. Desconexão e desencaixe passam a compor novos gestos, que seriam a escrita de um corpo-espaço verdadeiramente livre: corpo de pensamento, corpo múltiplo, corpo virtual.

Resumamos: virtual, a unidade de movimento (“metrainfralinguística”) é o que resta como “movimento puro” quando se retiram do corpo as motivações emocionais, representativas e expressivas (...) permite também reognização dos movimentos corporais sem ter de recorrer a elementos exteriores: porque os movimentos actuais do corpo do bailarino têm a sua origem no plano virtual e nas tensões que aí nascem (...) O plano virtual do movimento é o plano de imanência (GIL, 2001, p. 49).

Eis então o processo de composição de uma Geografia que dança. Parafraseando Gil (2001), não é uma Geografia emotiva, nem perceptiva. Sendo o mundo um grande palco, ela é, por assim dizer, experimentação e agenciamento de possíveis. Esse plano de possíveis, ao ser pensado como plano de desejo, provoca uma abertura naquilo que Massey (2008) intitula como sendo nossas cosmologias estruturantes. Segundo ela, o pensamento espacial realiza uma espécie de “modulação” sobre nossos “entendimentos de mundo”, que seriam, por sua vez, “nossa política”, ou seja, nosso modo de pensar implica em nosso modo de agir.

Ao argumentar sobre essa indissociabilidade, vi, tanto em Massey, quanto em

Cunningham, concepções de espaço muito semelhantes. A perspectiva cunningghiana sobre o acaso do movimento dança-do pode ser lida em diálogo direto com a proposta de espaço de que fala Massey:

Imaginar o espaço como sempre em processo, nunca como um sistema fechado, implica insistência constante, cada vez maior dentro dos discursos políticos, sobre a genuína abertura do futuro. É uma insistência baseada em tentativa de escapar da inexorabilidade que, tão freqüentemente, caracteriza as grandes narrativas da modernidade (...) Apenas se o futuro for aberto haverá campo para uma política que possa fazer a diferença (MASSEY, 2008, p. 31-32).

Dito de outro modo, temos no termo *plano de possíveis* a ideia de uma efetiva abertura à outros entendimentos sobre a relação corpo-espaço. Azevedo (2009) afirma como a Geografia fez exatamente o contrário disso. Ela explica que o conhecimento geográfico escolhe se descorporizar na medida em que incorpora, ou seja, traz para dentro de seu *corpus*, um regime de verdade centrado em duas bases: primeiro, na ideia de um *olho que tudo vê*, que por sua vez, alimenta a ideologia do ver para crer. Um regime de verdade que produz um regime de poder:

Corpo do território, corpo do sujeito e corpo do conhecimento viram-se unidos por uma peculiar construção de espaço, a qual opera sob o efeito mediador de uma superfície de visualização disposta como modo de acender “com distância” à experiência de lugar” (AZEVEDO, 2009, p. 34).

Por esse motivo, ao proposição de uma Geografia como um corpo que dança passa, necessariamente, pelo vislumbre de um corpo que é, ao mesmo tempo, *inteiro e desorganizado*. Dito de outro modo, *inteiro*, no sentido de reconhecer que a centralidade do olhar é uma produção político-ideológica que tem suas implicações diretas no modo como se constituem certas espacialidades contemporâneas, vide Azevedo (2009) e Massey (2008). *Desorganizado*, no sentido que propõe Deleuze e Guattari (1996) ao tratar do “corpo sem órgãos” (CsO):

Assim, o corpo sem órgãos nunca é o seu, o meu... É sempre um corpo. Ele não é mais projetivo do que regressivo. É uma involução, mas uma involução criativa e sempre contemporânea. Os órgãos se distribuem sobre o CsO; mas, justamente, eles se distribuem nele independentemente da forma do organismo; as formas tornam-se contingentes, os órgãos não são mais do que intensidades produzidas, fluxos, limiares e gradientes. “Um” ventre, “um” olho, “uma” boca: Ao artigo indefinido nada falta, ele não é indeterminado ou indiferen-

ciado, mas exprime a pura determinação de intensidade, a diferença intensiva. O artigo indefinido é o condutor do desejo. Não se trata absolutamente de um corpo despedaçado, esfacelado, ou de órgãos sem corpos (OsC). O CsO é exatamente o contrário. Não há órgãos despedaçados em relação a uma unidade perdida, nem retorno ao indiferenciado em relação a uma totalidade diferenciável. Existe, isto sim, distribuição das razões intensivas de órgãos, com seus artigos positivos indefinidos, no interior de um coletivo ou de uma multiplicidade, num agenciamento e segundo conexões maquinicas operando sobre um CsO. (DELEUZE; GUATTARI, 1996, s/p).

Assumir isso é, imediatamente, lançar-se à uma questão que passa por aquilo que talvez possamos chamar de ganho de autonomia e, também, de método:

O que fazer com os afetos de que somos capazes?

Existe uma diferença entre dançar e executar passos, como apontei anteriormente e talvez reconhecamos no movimento dançado aquilo que para Balzac considera é “a ação mais pura do ser humano” (p. 207), um “pensamento que age” (p. 209).

Essa ideia de um pensamento que age também está no método desenvolvido por Pina Bausch. Tavares explica que Pina desenvolveu uma “géstica do pensamento”, ou seja, ao fazer uma pergunta aos seus bailarinos, a resposta deveria se dar com gestos diferentes. Portanto, “a criatividade da pergunta é avaliada pela criatividade das respostas”, conclui o autor. (TAVARES, 2013, p. 277):

Ora, este método de composição joga com dois elementos essenciais (outros são-no também – a música, os cenários os adereções – que aqui não podemos analisar): a fala e o gesto (...) A “hipótese” só se tornará uma ideia (de movimento) quando se desenvolver em associações de sentido, quando se ligar a gestos, quando os gestos e o movimento se exprimirem desde o começo em emoções (GIL, 2001, p. 216-217)

Portanto, estamos diante daquilo que nos acontece, não como passividade, mas como ação deliberadamente trabalhada por um método. É isso que irá garantir capacidade de decisão sobre o que fazer com os afetos de que somos capazes. Encontro “abraço” em Pina e em Balzac, em Azevedo, Massey e Cunningham, em Gil e Deleuze. Eles convertem pensamento em afeto que se movimenta (movimento-afeto), que seria aquele, posso dizer, que escapa da “linguagem comum” e, por-

tanto, do “lugar comum da experiência” (TAVARES, 2013, p. 179) e promove a “ligação como força, como encontro”, como sensação (TAVARES, 2013, 156): “Os afectos não são sensações paradas, são sensações que se movem, aliás, são movimentos que sentem; movimentos: isto é, alterações corporais, modificações do corpo no espaço” (TAVARES, 2013, 156).

O termo afeto (affectus) exprime a transição (transitio) de um estado a outro, tanto no corpo afetado, como no corpo afetante. Essa transição pode ser benéfica ou maléfica para o corpo afetado, o que se define pelo aumento, no primeiro caso, ou diminuição, no segundo, da potência de agir do corpo (MARQUES, 2012, p. 15).

É importante dizer o quanto essas alterações corporais, essas transições de potência, passam longe de serem formalizações, normatizações. Elas estão mais para uma grafia de mundo que é “pura matéria sonora”, “corpo saturante” (DELEUZE; GUATTARI, 2002), causa-efeito daquilo que Elias (2011) chama de “buscação”, que seria o processo rizomático de treinamento do improvisador. Em suas palavras, “treinar não é adestrar, e sim, potencializar” (p. 24).

Do mesmo modo, Deleuze levanta uma questão importante ao pensar nas proposições de Espinosa sobre o corpo. Na verdade, ele faz um alerta sobre a necessidade de não ficarmos apenas no âmbito teórico da questão e propõe um corpo e pensamento como potência de afetar e ser afetado. Nesse sentido, faço coro com os gritos espinosanos: “Eis porque Espinosa lança verdadeiros gritos: não sabeis do que sois capazes, no bom como no mau, não sabeis antecipadamente o que pode um corpo ou alma, num encontro, num agenciamento, numa combinação” (DELEUZE, 2002, p. 130).

Sabemos, pois, em e no movimento. Por esse motivo, para além da teorização, compreendo a fala do filósofo Luiz Fuganti como um bom estímulo para nos ajudar a compreender que o *decidir* (géstica do pensamento) que falei a pouco, passa pelo reconhecimento do modo como um *aqui* e um *agora* tem se desenvolvido. Em suas palavras, Fuganti diz que:

Agora, porque:

- Fuganti: “*A nossa realidade perde energia na medida em que o tempo passa. Na medida em que o tempo se move em nós, nós*

nos tornamos mais decadentes, mais importantes, mais pesados”.

E como estava num evento de dança, disse:

- Fuganti: “*nós perdemos o dançarino em nós*”.

Aqui, porque:

- Fuganti: “*Só dança quem tem pista ou quem tem superfície*”

E qualifica isso quando continua:

- Fuganti: “*Quem desliza, quem tá em movimento, em devir, quem tá em fluxo, quem tá em acontecimento*”

4. Fragmento: Grafias de Mundo – Geografias em devir

Retomo à escrita como gesto. Precisamente, aquele que faz deslizar, faz movimentar fluxos e potências, faz...

Uma palavra vem sempre rodeada de emoções não-definidas, de tecidos esfiapados de afectos, de esboços de movimentos corporais, de vibrações mudas de espaço. Forma-se uma atmosfera não verbal que rodeia toda a linguagem (GIL, 2001, p. 218).

De algum modo, a coreografia feita com a música *Slip* (Eliot Moss, 2013) provocou isso. Interpretada por Phillip Chbeeb (PacMan) e Renee Kester⁴, essa dança mobilizou em mim afetos como aqueles da “cartografia do improvisado” (pensamento, imaginação, movimento, técnica). *Slip* quer dizer, dentre outras coisas, deslizar, escorregar. Foi isso que aconteceu com cada uma dessas forças/afetos. Elas escorregaram para uma “zona de indiscernibilidade”. Instauraram, umas com as outras, “zonas de vizinhança” e, com isso, grafaram (escreveram) em devir: “Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida (...) Escrever é um caso de devir, sempre inacabado”. (DELEUZE, 2011, p. 11). Inacabado não por pertencer à um futuro incerto, mas por ser “processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido” (DELEUZE, 2011, p. 11).

No vídeo, há o Homem, “forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda matéria” (DELEUZE, 2011, p. 11) e há o devir-mulher, “componente de fuga que se furta à sua própria formalização” (DELEUZE, 2011, p. 11). Há a força estabilizadora, que tenta a

4 - Cf.: <https://www.youtube.com/watch?v=gk00gbDwGqM>

5 - Tradução Livre: “Todo mundo vai dizer que é difícil deixar a dor ir ... E é. Uma vez que somos crianças, temos dito para abraçar o melhor de nossas experiências e desconsiderar o pior. Mas o que acontece quando as mais belas memórias do nosso passado acabam fazendo o maior dano para o nosso futuro?”

6 - Teoria que pontua a relação de forças que conectam os dois parceiros de uma dança. Ela é definida pela relação entre “posture, tone, tension, energy, and the direction”. Ver mais em: http://www.joeandnelle.com/assets/frame_matching_and_pted_by_joe_demers.pdf

todo instante capturar, criar impedimento ou modular os movimentos intensivos e afetivos dos corpos que ali estão em movimento e contato. A cada passo, a cada

pulsar, criam-se meios e modos de ser-outro, fluidos, diluídos, moventes: fluxo de estabilização que separa, e fluxo de derivação que mistura, que desfaz a forma, a identificação, a singularização.



Descrição do Vídeo⁵

Everyone will tell you it is hard to let go of pain... and it is.

Since we are children we have been told to embrace the best of our experiences & disregard the worst...

But what happens when the most beautiful memories from our past end up doing the most damage to our future?

Apesar da descrição do vídeo apontar para uma espécie de ressentimento, não é com essa perspectiva que eu me aproprio dele. O prefiro como “revelação da vida”, nos termos deleuzianos, em especial, quando diz que “escrever não é contar as próprias lembranças, suas viagens, seus amores, e lutos, sonhos e fantasmas” (DELEUZE, 2011, p. 12) e quando argumenta que:

A língua tem de alcançar desvios femininos, animais, moleculares, e todo desvio é um devir mortal. Não há linha reta, nem nas coisas nem na linguagem. A sintaxe é o conjunto de desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas. (DELEUZE, 2011, p. 12)

Portanto, *aqui* e *agora* são essa sintaxe, conjunto de desvios necessários, o *frame matching*⁶ perfeito para pensarmos na seguinte questão:

- Fuganti: “O uso que fazemos com aquilo que nos acontece pode ser um peso ou uma impulsão, uma fonte de criação”

- Fuganti: “Aqui se decide se investimos no poder ou na potência, no eu (corpo organizado) ou na diferença/pensamento que cria e de um corpo que é um corpo de intensidade”.

Se preferirmos: é no *aqui* e no *agora* que decidimos se queremos ou não dançar, se queremos ou não – com nossas grafias, nossos gestos – realizar movimentos

intensivos, imaginativos, desadestrados.
E só poderemos responder isso quando conseguirmos responder à outra pergunta fundamental. No aqui e no agora:

- Fuganti: "onde nosso desejo está"?

Incorporo essa questão no seio da geografia (grafia de mundo, gesto) que me proponho a fazer e penso:

O que pode uma geografia como corpo que dança?

(Suspiro, Pausa, Respiração... Tempo)
*Um corpo pode ser qualquer coisa,
pode ser um animal,
pode ser um corpo sonoro,
pode ser uma alma ou uma idéia,
pode ser um corpus linguístico,
pode ser um corpo social, uma coletividade*

(DELEUZE, 2002, p. 132).

Corpo como acontecimento
Como algo da ordem do indiscernível
Como cruzamento linguagem-experiência
Corpo que dança
Gestos (Geografias) do imprevisível e do criativo
Que então se decida
Investir
Numa Geografia
Que é, também, corpo de intensidades
Onde meu desejo está?
Numa Geografia fabuladora
Criadora de devires e potências
...

Por uma grafia (geografia) desviante, aquela que hesita, que se lança ao chão e faz dele um novo começo, que se abre intensivamente ao infinito. Geografia aberta e processual. Aquela que faz do seu corpo (corpus) um movimento dançado. Uma geografia bailarina, que faz do impulso interior sua força vital:

Contra... Tempo...
...5, 6, 7!⁷

7 - Simplificadamente, Contra-tempo e 5, 6, 7 são comandos utilizados para enfatizar as marcações do compasso musical, que definem o tempo, ritmo da música. É muito utilizado nas aulas de dança e precede o início do movimento. É também utilizado para a composição de coreografias, onde cada movimento se realiza nas "cabeças" de tempo ou no seu intervalo, contra-tempo.

GEOGRAFARES 

Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia e do Departamento de Geografia da UFES
Julho - Dezembro, 2016
Nº 22 - Volume II
ISSN 2175 -3709

Referência Bibliográfica

- AUGÉ, Marc. Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Trad.: Maria Lúcia Pereira. Campinas-SP: Papirus, 1994.
- DELEUZE, Gilles. Espinosa: filosofia prática. Trad.: Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. Crítica e Clínica. Trad.: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.
- _____. Espinosa e o problema da expressão. (s/d). Disponível em: <<https://goo.gl/ZaRfaW>> Acesso em: 29/07/2016.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 3. Trad.: Aurélio Guerra Neto et all. São Paulo: Editora 34, 1996.
- _____. Kafka: para uma literatura menor. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. Diálogos. Tra.: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.
- ELIAS, Marina. Um ponto de vista sobre o movimento improvisado nos territórios da dança e do teatro. In: Revista Científica/FAP. Curitiba, V. 7, jan-jun, p. 23-37, 2011. Disponível em: <<http://goo.gl/yk00S2>> Acesso em: 29/07/2016.
- GIL, José. Movimento Total: o corpo e a dança. Trad.: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 2001.
- HAESBAERT, Rogério. O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios" à multiterritorialidade. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2007.
- MASSEY, Doreen. Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade. Trad. Hilda Paretto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- MARQUES, Mariana Ribeiro. Afeto e sensorialidade no pensamento de B. Espinosa, S. Freud e D. W. Winnicott. 2012 (Dissertação de Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Psicologia Clínica, PUC-Rio. Disponível em: <<http://goo.gl/0vpHtz>> Acesso em: 29/07/2016.
- TAVARES, Gonçalo M. Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens. Alfragide-PT, Leya, 2013.