

DOS CORPOS SENTADOS AOS GESTOS EM FUGA: ESTATUTOS DOS CORPOS EM PROCESSOS DE FORMAÇÃO¹

Kátia Maria Kasper²

RESUMO: Este artigo investiga o estatuto dos corpos nos processos de formação, em um percurso que parte dos “corpos dóceis” (Michel Foucault) em direção aos “corpos sem órgãos” (Deleuze e Guattari), do biopoder à biopotência. Interroga a propósito da potência do corpo, abordando um processo de construção do *clown* em artes cênicas.

PALAVRAS-CHAVE: corpo sem órgãos, singularização, formação, invenção, arte.

ABSTRACT: This paper investigates the statute of the bodies in the education processes, in a journey starting from the “docile bodies” (Michel Foucault) toward the “bodies without organs” (Deleuze and Guattari), from biopower to biopotency. It asks about the body’s potency, approaching the clown’s construction process in the performing arts.

KEYWORDS: body without organs, singularization, education, invention, art.

Não é à toa que entendo os que buscam caminho. Como busquei arduamente o meu! E como hoje busco com sofreguidão e aspereza o meu melhor modo de ser, o meu atalho, já que não ousa mais falar em caminho. Eu que tinha querido. O Caminho, com letra maiúscula, hoje me agarro ferozmente à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde eu seja finalmente eu, isso não encontrei. Mas sei de uma coisa: meu caminho não sou eu, é outro, é os outros. Quando eu puder sentir plenamente o outro estarei salva e pensarei: eis o meu porto de chegada.

(Clarice Lispector, Em busca do outro).

Ruídos

Estranhas engenhocas produzindo sons metálicos que, aos poucos foram tomando conta daquele quase-silêncio, tenso e constrangido,

¹ Uma variação deste artigo foi publicada por mim com o título “Educação, alteridade, corpo e pensamento”, no livro *Educação e Alteridade*, organizado por Ettiène Guérios e Tania Stoltz, Ed. UFSCAR, 2010.

² Doutora em Educação pela Universidade Estadual de Campinas. Professora do Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná. E-mail: katiakasper@uol.com.br

que se fazia no imenso galpão, onde as pessoas pretendiam ser o público de uma peça de teatro.

Mas não foi bem assim. Ao entrarem e não encontrarem as cadeiras – nem mesmo um palco -, alguns já intuíram que não havia lugar para público. Antes mesmo, ao escolherem *Suz/O/Suz*,³ muitos já sabiam que seria desconfortável estar ali, que não se tratava de uma relação na qual as posições estão prefixadas, permitindo segurança e tranquilidade para observar, apenas. Os ruídos se ampliavam e vinham de vários locais.

Certa desconfiança começou a tomar conta das pessoas. Foi então que do teto caíram cordas e surgiram homens *seminus descendo*. E não havia um lugar para se colocar as costas, um grupo de confiáveis em quem se apoiar. Apenas o escuro e aquele prenúncio de invasão. Todos em pé olhavam, atônitos, os homens *descendo*.

Até que a invasão se confirmou. Um barulho insuportável de motosserra passeava na altura das pernas das pessoas, que recuavam, fugiam, ou paralisavam-se. A mesma reação era provocada por carrinhos de supermercado, carregando bonecas, televisão; por pneus e uma enorme bola de metal, arrastada por uma corrente.

Eles vinham de toda parte. Continuavam a descer pelas cordas, mas já estavam no meio da multidão. Estávamos desestabilizados. Desprotegidos. Atentos.

Essa sensação de desconforto, medo e solidão, alguns tentaram amenizar, agarrando-se a conhecidos – o que nem sempre foi bem-sucedido, aumentando o pânico, quando se confundiam, agarrando-se a estranhos.

Não havia distâncias seguras, nem liberdade de movimentos. Todos os sentidos precisavam estar despertos para evitar, inclusive, a multidão, fragmentada em bandos erráticos e efêmeros. Tenso, todo o organismo em alerta, preparado para uma guerra.

A multidão se reunia e se pulverizava, ora contida, a esperar, ora rítmica, dançando uma dança de fuga ou de aproximação. E havia uma música. Já não eram os ruídos iniciais, que lembravam um tempo muito antigo, mas uma música bastante densa.

Naquele ritmo cada vez mais acelerado e ameaçador, naquele espaço escuro, fugindo de carrinhos de supermercado, sentindo no outro o inimigo, a construção, no espaço, de uma imagem patética do homem contemporâneo.

Nada precisava ser dito. Restava estar ali, junto àquela multidão.

³ Espetáculo do grupo teatral catalão *La Fura Dels Baus*, apresentado no Espaço Fathon, na mostra da XXI Bienal Internacional de São Paulo, em 1991.

Repentinamente, impôs-se o silêncio: o fogo surgia. Dois estandartes passavam entre nós, cada qual com um símbolo em chamas. Não um fogo que destrói o símbolo, mas símbolos de fogo, em fogo. Ele se propagava de modo estranho. Criava, nesse ritual, uma espécie de idolatria. As pessoas foram se acalmando e seus olhares pareciam contagiados. Uma silenciosa atração aconteceu. Alguns o seguiam, em procissão. O suave movimento hipnótico desses estandartes em chamas. Como se daquele caos anteriormente estabelecido, surgisse a esperada possibilidade de descanso. Uma promessa de que a vida seria mantida. Mas haverá elemento mais instável que o fogo? E *Suz/O/Suz*, com base em rituais de iniciação, prosseguiu.

Este espetáculo teatral - que tomou a todos naquele momento como atores, cúmplices, produtores daquela realidade, com os profissionais do grupo de teatro catalão *La Fura Dels Baus* -, é evocado aqui para pensarmos em possíveis lugares ocupados pelo Outro na produção dos corpos e subjetividades no mundo contemporâneo. Ali, os corpos estão expostos, abertos - mesmo que forçadamente - ao contato com a alteridade. Contagiados, contaminados.

Uma das questões evocadas por *Suz/O/Suz* é a ruptura, ou indefinição de regras a propósito de como se posicionar naquela situação. Não havia, como no teatro convencional, cadeiras onde se sentar e um palco no qual o espetáculo acontece para o espectador assistir. Não havia muitas garantias, como a de que o corpo de cada um seria preservado, protegido do contato com outros corpos, como costuma acontecer no teatro. Ao contrário, toda essa certeza desaparece. Impossível *Suz/O/Suz* se estivéssemos sentados, ou mesmo em pé, mas com locais delimitados e protegidos. A vertigem desse espetáculo, o abismo em que nos lança depende em grande parte desse caos espacial, envolvendo nossos corpos indefesos. Nenhuma distância a ser respeitada, principalmente, pelo suposto público. A sensação de estar em risco e o “horror do inadministrável” - medos da modernidade líquida, conforme o sociólogo Zygmunt Bauman afirma em *Medo líquido* - tornam-se insuportáveis.

O medo de perder o controle não ocorre apenas nessas situações extremas. Pensando nos processos educativos formais, talvez possamos afirmar que um dos verbos principais da pedagogia seja controlar. E é possível que, para muitos, ele seja confundido com o verbo ensinar. Apresentando seu livro *A invenção da sala de aula: uma genealogia das formas de ensinar*, Inés Dussel e Marcelo Caruso mencionam o controle e o medo de perdê-lo como um dos eixos mais importantes da relação professor-aluno. E pretendem que sua obra seja um apoio para a superação de tais medos e também do medo de aprender e conhecer outros mundos.

Esses medos podem nos aprisionar, dificultando nossa abertura para o novo, para o inesperado, para o outro. Não se trata de pregar o descontrole, mas de entender que a obsessão pelo controle pode inviabilizar possibilidades de novas experiências, aprisionando-nos nas formas conhecidas. O que pode nos impedir de aprender.

Corpos sentados

Em *O corpo sentado: notas críticas sobre o corpo e o sentar na escola* (SILVA, 1994), analisamos conflitos criados nas tentativas de produzir o chamado cidadão civilizado, o padrão homem-branco-civilizado-previsível-razoável-sujeito pronto... Pesquisa qualitativa, de perfil etnográfico, na qual acompanhamos, durante dois anos letivos, conflitos envolvendo a produção dos corpos no cotidiano de uma escola pública municipal, situada na periferia da cidade de Campinas, SP. Análise baseada principalmente - mas não apenas - em formulações de Michel Foucault, sobre os mecanismos de poder, dispositivos de controle, normalização, governo, regulação da vida e dos corpos – *biopoder e biopolítica*. Tais mecanismos e dispositivos constituem tentativas, nem sempre bem-sucedidas, de regular, por exemplo, as maneiras de meninas e meninos ocuparem o espaço e o tempo escolares. Exploramos também a circulação de uma série de prescrições sobre os corpos e os objetos que os envolvem: prescrições científicas – especialmente da ergonomia - e das chamadas “boas maneiras”.

Relações sociais, interpessoais, em uma escola pública, marcadas, quase sempre, pela tentativa de impor às crianças modos de vida diferentes daqueles dos grupos sociais aos quais pertenciam. Num espaço de coexistência de modos de vida diversos, nos quais subjetividades e corpos tinham presenças múltiplas, a escola apenas legitimava uma forma e as outras eram vistas como expressão de uma anormalidade a ser combatida. Desviantes, corpos e subjetividades nem tão dóceis, debatiam-se nesse território. Esta era uma das maiores fontes de conflito dentro da escola, especialmente entre alguns professores e alunos.

Defrontamo-nos com um paradoxo: a tentativa de produção de corpos dóceis, estes dispositivos disciplinares – com suas exigências de controle e normalização, tratando os corpos e subjetividades em termos de docilidade–utilidade -, constitui-se como um dos elementos que contribuem para a produção da chamada “indisciplina escolar”. O mesmo movimento de produção da figura do *normal* produz os *desvios* em relação a ele. E, por outro lado, a tentativa de impor padrões gera reação e resistência.

Todo um processo de violência da escola, nem sempre apenas

simbólica. E um enorme medo de se perder o controle da situação, por parte da equipe pedagógica. Afinal, os corpos não são tão dóceis, eles resistem, eles criam.

Conforme Michel Foucault, na sociedade disciplinar o corpo precisa ser adestrado, tornado útil, ao mesmo tempo em que perde seu poder, tendo sua potência neutralizada ou roubada. O corpo torna-se uma aptidão que deve ser aumentada, ao mesmo tempo em que a potência que poderia resultar daí é transformada em sujeição.⁴

Em sua aula de 17 de março de 1976, tratando do biopoder e das articulações entre disciplina e regulamentação, afirma que se as disciplinas marcam o século XVIII, o biopoder - poder sobre a vida e controle de populações - abarcaria o período do final do século XVIII até meados do século XX (FOUCAULT, 1999, p.297-298).

Temos, portanto, desde o século XVIII (ou em todo caso desde o fim do século XVIII), duas tecnologias de poder que são introduzidas com certa defasagem cronológica e que são sobrepostas. Uma técnica que é, pois, disciplinar: é centrada no corpo, produz efeitos individualizantes, manipula o corpo como foco de forças que é preciso tornar úteis e dóceis ao mesmo tempo. E, de outro lado, temos uma tecnologia que, por sua vez, é centrada não no corpo, mas na vida (...); uma tecnologia que é mesmo, em ambos os casos, tecnologia do corpo, mas, num caso, trata-se de uma tecnologia em que o corpo é individualizado como organismo dotado de capacidades e, no outro, de uma tecnologia em que os corpos são recolocados nos processos biológicos de conjunto (FOUCAULT, 1999, p.297).

A disciplina trabalha o detalhe, investindo o corpo individual, com vigilância e treinamento. No final do século XVIII ocorre um investimento sobre os fenômenos de população, “com os processos biológicos ou bio-sociológicos das massas humanas. [...] Temos, pois, duas séries: a série corpo – organismo – disciplina – instituições; e a série população – processos biológicos – mecanismos regulamentadores – Estado.” (1999, p.298) Esses dois mecanismos se articulam. A sexualidade está na encruzilhada entre corpo e população; depende da disciplina e da regulamentação. A *norma* é “o elemento que vai circular entre o disciplinar e o regulamentador, que vai se aplicar, da mesma forma, ao corpo e à popula-

⁴ Em *Vigiar e Punir*, afirma que as disciplinas “se tornaram no decorrer dos séculos XVII e XVIII fórmulas gerais de dominação” (FOUCAULT, 1989, p.126).

ção, que permite a um só tempo controlar a ordem disciplinar do corpo e os acontecimentos aleatórios de uma multiplicidade biológica.” (FOUCAULT, 1999, p.302).

A sociedade disciplinar é constituída por dispositivos que são modos peculiares e historicamente constituídos de conjugar saberes (enunciados e visibilidades) e poderes. Um dispositivo é aquilo que permite que enunciados e visibilidades articulem-se. O dispositivo se atualiza no corpo. Essas tecnologias do corpo são variadas e, para serem eficazes, têm que ser realizadas em meios fechados, lugares de confinamento. Foucault analisa seu funcionamento em instituições como família, escola, exército, prisões. O objeto é o corpo. O dispositivo da sexualidade é uma tecnologia do poder que se encarrega da subjetivação.

Mas conforme o paradoxo apontado anteriormente, na maneira como o poder tenta disciplinar o corpo, coloca-o em fuga. O corpo tem a potência de escapar. A subjetivação acontece com linhas infinitas de disciplina. O dispositivo de poder busca classificar a subjetividade, mas o corpo escapa, inventa novos modos. O poder não alcança essa potência de diferenciação que o corpo tem. Aqui nos afastamos um pouco de Foucault, ressoando com as linhas de fuga de Gilles Deleuze e Felix Guattari.

Podemos desdobrar a afirmação de Gilles Deleuze em *Diferença e Repetição* de que aprender não é imitar, não é fazer *como*, mas fazer *com*. Desdobrá-la para evidenciar nossa tentativa de praticar uma política do exercício do pensamento que busca, na relação com os autores, pensar *com* eles e não *como* eles. Pensar nossas questões aliando-nos a eles, o que difere de filiarmo-nos a eles. Assim, construímos uma série de deslocamentos.

Uma das principais questões que atravessam nossas investigações refere-se àquilo que escapa ao controle em uma sociedade. Se para Foucault, em sua teoria do poder, uma sociedade não se contradiz, mas se estrategiza, para Gilles Deleuze (1996, p.19) “um campo social não se contradiz, mas ele foge, e isto é primeiro”. Uma sociedade se define por seus fluxos de desterritorialização, por suas linhas de fuga. Cabe a cada um de nós inventar suas linhas de fuga e para isso precisamos traçá-las “efetivamente, na vida”.

Evocamos, então, uma certa inversão feita por Maurizio Lazzarato (2008), em *Du biopouvoir à la biopolitique*, nos conceitos de biopoder e biopolítica, passando de poder sobre a vida para potência da vida (PELBART, 2003, p.25). Interessa-nos focalizar a problemática da *biopotência*. Com ela, avançaremos rumo a outro percurso.

Os corpos clownescos e as experimentações intensivas

Na pesquisa mencionada anteriormente, embora buscássemos apreender o que escapava, o que fugia ou fazia fugir, na dinâmica das relações, o foco de análise estava voltado para a crítica desses mecanismos de controle e regulação dos corpos, das subjetividades. Posteriormente investigamos a criação de outros modos de existência, focalizando nos corpos o que escapa daqueles processos.⁵ Produzimos novos encontros, com novos interlocutores, analisando processos de ensino-aprendizagem nos quais os corpos têm explicitamente um estatuto diferenciado, como se fizéssemos uma passagem dos corpos dóceis aos corpos abertos à alteridade.

Elegemos como objeto de estudo processos de ensino em artes cênicas, produzidos pelo Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, da Universidade Estadual de Campinas, LUME. Criado em 1985, este núcleo – considerado internacionalmente como um lugar de excelência, em termos de pesquisa de técnicas teatrais e trabalho do ator – é único no país voltado para a investigação, criação e ensino de técnicas singulares e pessoais de trabalho do ator. Processos de ensino, de formação, cujo foco está na produção da diferença e não na busca da conformidade à norma. Investe-se no processo de singularização e não de conformação a um modelo. No caso do *clown* – foco de nossa investigação –, a singularidade se efetua na relação com o Outro.

Em 1995, participei como “observadora” de um processo de iniciação ao *clown* pessoal do LUME. O trabalho de *clown* é complexo e elaborado, podendo ser construído de várias maneiras. Na perspectiva do LUME, o *clown* não é um personagem, no sentido de um papel a ser interpretado por um ator. Ele está relacionado à exploração e ampliação de aspectos ingênuos, ridículos, paradoxais e outros, ligados ao mundo de cada ator. Aqueles aspectos seus que cada um aprendeu a esconder, aprenderá agora a mostrar. Irá explorar e criar novas maneiras de fazer as coisas, explorar seu corpo no contato com outros corpos, com o mundo, indo além de sua história pessoal. Trata-se de processos de subjetivação nos quais se experimenta variações de si, possibilidades outras.

Ao pensarmos em *clowns*, em palhaços, referimo-nos não apenas a uma tradição ligada ao circo, ao teatro, mas também às ruas, às feiras, aos bobos da corte, aos bufões, aos *clowns* sagrados de povos indígenas. Pensamos também no cinema, em Charles Chaplin, Buster Keaton, Jacques

⁵ *Experimentações clownescas*, nossa tese de doutorado, foi financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP.

Tati, nos *clowns* de Federico Fellini.

A arte clownesca tem sido constantemente reinventada em vários campos de atuação. Aprender a ser *clown* envolve processos diversos: os artistas circenses podem aprender no próprio circo; outros precisam encontrar escolas e mestres; alguns aprendem atuando nas ruas, no contato direto com as pessoas. Pode-se combinar os vários modos de atuação.

Percebemos, nas últimas décadas do século XX, um forte movimento envolvendo artistas de vários países em torno da figura do *clown*, principalmente ligado a atores de teatro, mas não só. Ativistas, por exemplo, têm utilizado a linguagem do clown, especialmente aqueles ligados ao altermundialismo, aos movimentos contra o capitalismo globalizado. A arte clownesca ganhou novos contornos, novos locais e ressurgiu com grande vitalidade nos mais diversos territórios. O palhaço é amoral, inocente. Está ligado ao anárquico, ao pequeno, ao minoritário, ao que escapa e foge em uma sociedade.

Cada *clown* opera com uma lógica própria, envolvendo modos de agir, pensar, sentir singulares. No processo de iniciação do LUME, realiza-se o trabalho técnico de construção dessas lógicas. E tudo começa pelo corpo, se o entendermos como ultrapassando o corpo biológico, extrapolando a sua organização como organismo. Corpo criado nas experimentações, na intensidade dos encontros. Não um modelo de corpo, mas justamente corpos que brincam e denunciam os modelos, normas e padrões de uma época. Corpo que passa a ser entendido como poder de afetar e ser afetado.

A dinâmica da iniciação elaborada pelo LUME consistiu em dez dias de trabalho corporal extremamente intenso, realizado em local isolado, do qual só se saiu ao final do décimo dia. Produziram-se, com procedimentos específicos, maneiras as mais diversas e inusitadas de agir, sentir, visando uma desorganização do corpo em seus gestos cotidianos e criar um estado de exposição. Os participantes eram levados, por um jogo de constrangimentos crescentes, a sair de seus automatismos físicos, deixando escapar os *gestos em fuga*. Com eles constrói-se o corpo clownesco. *Gestos em fuga* seriam justamente esses que escapam aos hábitos, ao controle, aos automatismos. Gestos que não são forma e movimento, mas afecções provocadas. Todo o trabalho extremamente exaustivo e incansável é feito nesse sentido de produzir essa disponibilidade para o que acontece no momento, ampliar a capacidade de se deixar afetar. Ao mesmo tempo em que criam situações inusitadas, *nonsense*, constrangimentos, para provocar ações não-cotidianas dos atores e construir os clowns, os coordenadores vão mapeando e explorando os novos gestos – a partir

dos *gestos em fuga* -, os novos modos sutis de percepção que começam a surgir. Os atores precisam aprender a repetir essas ações, a codificá-las. Codificação necessária apenas como uma linha inicial para construir o clown. Não é definitiva, não pode se fixar, a não ser momentaneamente. Sempre se partirá para uma nova linha de fuga, senão o clown pode virar uma caricatura, uma fórmula.

Para se fazer um clown é preciso se fazer um corpo. Corpo produzido conforme se expõe a situações nas quais ele não tem o controle. Produzido trabalhando justamente as vulnerabilidades daquele ator e procurando ativar, potencializar, a multiplicidade de seres que o habitam, experimentando ao mesmo tempo os mais variados processos. Corpo capaz de afetar-se também pelas forças da sua época e do momento preciso em que atua. A iniciação clownesca torna-se uma experiência de devir-outro, aprendendo a afetar e ser afetado, envolvendo uma atitude de escuta do mundo com o corpo todo, um estado de alerta e ao mesmo tempo de grande entrega e disponibilidade. Nesse sentido, ele extrapola o termo pessoal, pois se trata das ressonâncias dos encontros. Trata-se de algo que ocorre entre o clown e o outro.

A pesquisa do LUME em torno do clown pessoal encontrou-se, já no final dos anos 1980, com sua técnica chamada de *dança das vibrações* ou dança pessoal. A *dança das vibrações* é uma dança que foge aos passos pré-estabelecidos, a algo para ser mostrado, mas, como disse o dançarino de butoh Hijikata, é uma dança absurda, seguindo uma lógica “que tem mais a ver com o sangue, com ‘a dimensão prática da vida do homem, seu instinto animal, sua natureza primitiva’”. (HIJIKATA, 1988, p.186 *apud* BURNIER, 2001, p.144.) Dança que trabalha com ações físicas recorrentes

segundo as diversas qualidades de energia, usando de diferentes dinâmicas muitas vezes lentas e vagarosas, em que o tópico é ouvir-se, buscar e explorar formas de articular, por meio do corpo, as energias potenciais que estão sendo dinamizadas, de ser fazendo e no fazer, de dar forma à vida. (HIJIKATA, 1988, p.186 *apud* BURNIER, 2001, p.144).

Ao mesmo tempo em que esses fluxos são investigados, explorados, o clown traz a necessidade de se conectar com o público, com o outro, tornando essa dança uma criação que envolve a ressonância entre os corpos e não apenas um ator voltado para si mesmo.

A iniciação busca criar os corpos clownescos, que são os grandes diferenciadores nessa arte. Corpo que ultrapassa uma forma desenhada pelo figurino e pela maquiagem, compreendendo um “feixe de impul-

sos”. Corpo preparado para “pensar em movimento”, exposto, disponível para o jogo.

Trata-se de “um processo de produção coletiva de corpos singularizados, mas que, ao mesmo tempo, constituem um corpo coletivo, partilhado por todos, pois o que cada um faz com seu corpo afeta terrivelmente os outros. Processo de contágio, contaminação.” (KASPER, 2004, p.344). Para construir seu clown pessoal cada ator produz lógicas outras, que envolvem: a capacidade de rir de si mesmo, de expor-se ao ridículo, à vulnerabilidade, à fragilidade. Um estado de alerta e exposição, que gera a capacidade de escuta do outro, do mundo.

Vemos emergir uma política específica de relação com a alteridade, que pressupõe, necessariamente, uma abertura para o outro. E também a abertura para deixar-se capturar pela imprevisibilidade da vida é fundamental na arte clownesca. Não só deixar-se atravessar pelos imprevistos, mas também produzi-los, operar na imprevisibilidade: arriscar-se. Assim prepara-se também para a improvisação, uma técnica difícil e importantíssima, que somente ocorre na relação com o outro. Aos corpos clownescos é permitido – e desejável – improvisar. Aprender a abrir-se para escutar e atuar com o que está fora. O jogo do palhaço só funciona quando envolve o outro. Sem esse jogo, essa relação com o público, não há trabalho clownesco. Ele acontece na relação, por mais que possa parecer um espetáculo pronto, sem nenhum espaço para improvisação, o público está sempre contemplado no jogo do palhaço, caso contrário o espetáculo não funciona.

O *clown* constrói uma abertura para a alteridade enquanto uma política de subjetivação que passa pelo jogo, pelo riso trágico, por um rebaixamento da hegemonia do ego e suas pretensões de controle, por uma liberdade de experimentação, em função das urgências a serem enfrentadas.

Envolvendo aquilo que foge do controle, quer seja da consciência ou das normas, o próprio processo de produção do *clown* pode ser pensado como um exercício de resistência às formas de poder que nos aprisionariam à forma sujeito e à identidade. Afirmando a potência da vida. Ensinando-nos a nos tornarmos outros.

O que pode um corpo?

Para Michel Foucault, os dispositivos de poder têm relação imediata e direta com o corpo, impondo-lhes uma organização. Oposto a essa organização dos corpos e do poder, Deleuze e Guattari trabalham com o conceito de *corpo sem órgãos*, desorganização do corpo como organismo, do corpo útil. Tais questões já estavam colocadas por Antonin Artaud – em

quem Guattari e Deleuze se inspiram para formular tal conceito - quando gritava a não separação entre teatro e vida, em seu teatro da crueldade. Sua tentativa de criar um outro teatro não estava separada do esforço de criação de um novo modo de pensamento.

O filósofo Espinosa foi o primeiro a elaborar um certo tipo de relação entre corpo e mente que aponta para os desdobramentos a que os grandes pensadores (artistas, filósofos e cientistas) têm sido capazes de conduzir as experimentações com a constituição de corporeidades e novas maneiras de pensar. Podemos extrair de Espinosa, apoiados pelo trabalho de Deleuze com seus conceitos, a idéia de que o que mais nos instiga a pensar é o corpo, a necessidade de investigar os poderes do corpo, experimentar seus limites. Pelo corpo, somos afetados das mais variadas maneiras e, para Espinosa, quanto mais variações experimentarmos, mais estaremos nos tornando aptos a pensar. Há, porém, tipos de paixões que diminuem nossa potência de agir e nossa capacidade de sermos afetados e outros, ao contrário, que provocam aumento de ambas.

Segundo uma ético-política espinosista, as paixões tristes, que diminuem nossa potência de agir, são o flanco através do qual o poder nos captura e nos torna escravos. Às vezes, leva-nos até a desejar nossa própria servidão.

Para Espinosa, uma ação, em seu sentido mais rigoroso, não é aquilo que empreendemos após uma deliberação que nos conduz a uma decisão, ou fruto de nossa vontade, mas aquilo que realiza o grau de potência de que somos capazes, que conseguimos expressar em nós. Enquanto desempenhamos atividades, ou melhor, tarefas sob a determinação e o domínio de outras instâncias, estamos no âmbito da passividade. Mas os encontros que nos provocam alegria, que aumentam nossa capacidade de ser afetados, podem nos conduzir à posse efetiva de nossa potência de agir.⁶

Não sabemos de antemão o que pode um corpo, não sabemos o quanto podemos afetar e ser afetados. É necessário experimentar. O trabalho de iniciação ao clown, de construção do corpo clownesco, busca conectar cada um com sua potência, aumentar sua força de existir. Compor com outros corpos, selecionando e construindo encontros que aumentam nossa potência.

O clown está em perpétuo abrir-se para o que surge de alterabilidade no mundo. A formação de um clown implica o desenvolvimento de um aparato sensorial apto a captar os mais ínfimos movimentos, o surgimento das menores diferenças, o que pode levá-lo (e a nós tam-

⁶ Para mais, ver: MOREAU, 1987; DELEUZE, 2002; SILVA, 2007; KASPER, 2004, 2009.

bém, junto com ele) ao que Deleuze chama de “a alegria prática do diverso” (DELEUZE, 1965, p.34), atitude que corresponde à afirmação do devir e do múltiplo enquanto tais.

Encontramos em Bruno Latour ressonâncias com a concepção espinozista do corpo. Em *How to talk about the body? The normative dimension of science studies*, afirma que “ter um corpo é aprender a ser afetado, significando ‘efetuado’, movido, colocado em movimento por outras entidades, humanas ou não-humanas. Se você não está engajado nessa aprendizagem, você se torna insensível, estúpido, você cai morto.” (LATOURE, 2004, p.205). Com Latour, escapa-se da busca de uma essência, de uma substância (o que o corpo seria por natureza), mas percebe-se “uma interface que se torna cada vez mais descritível quando aprende a ser afetado por vários elementos” (LATOURE, 2004, p.205).⁷

Para explicitar possíveis significados de “aprender a ser afetado”, Latour recorre a descrição de uma *malettes à odeurs* (kit de odores) feita para treinar o olfato de pessoas que elaboram perfumes, aprendizado previsto para durar uma semana. O *kit* compõe-se de uma série de odores puros, apresentados em duplas de frascos, com contrastes gradativos decrescentes. Ou seja, vai apurando o olfato, até que a pessoa seja capaz de sentir sutis diferenças de odor. Com ele, a pessoa terá aprendido a ter um nariz que lhe permita habitar um mundo de cheiros ricamente diferenciados.

Assim, partes do corpo são progressivamente adquiridas, ao mesmo tempo em que “contrapartidas no mundo” são registradas de um novo modo. Adquirir um corpo é, portanto, o empreendimento progressivo que produz ao mesmo tempo um meio sensorial e um mundo sensitivo (LATOURE, 2004, p.207).

Segundo Latour, o kit de odores não é uma parte do corpo, tal como este costuma ser definido tradicionalmente, “mas é certamente uma parte do corpo entendido como ‘treinando para ser afetado’” (LATOURE, 2004, p.209).

Latour constrói uma argumentação que mostra a importância do que chama de articulação para a apreensão dos processos de diferenciação que constituem os agenciamentos corporais. Tem-se, então, o sujeito articulado e o sujeito inarticulado. Para ele, o sujeito inarticulado é

alguém que para qualquer coisa que o outro diga ou faça, sempre sente, age e diz a mesma coisa. (...) Em

⁷ Traduções nossas.

contraste, um sujeito articulado é alguém que aprende a ser afetado pelos outros – não por si mesmo. Não há nada especialmente interessante, profundo, valioso num sujeito ‘em si’, isto é o limite da definição comum – um sujeito só se torna interessante, profundo, valioso, quando ressoa com os outros, é efetuado, movido, colocado em movimento por novas entidades cujas diferenças são registradas em novos e inesperados meios (LATOURE, 2004, p.210).

Articulação significa capacidade de ser afetado por diferenças. “Aprender a ser afetado significa exatamente isso: quanto mais você aprende, mais diferença existe” (LATOURE, 2004, p.215).

Deleuze contribui para avançarmos nessa perspectiva de que aprender envolve a capacidade de ressoar com os outros, de que pensar é diferente de reconhecer o já conhecido. Em *Diferença e Repetição*, afirma que pensar não é uma faculdade inata, mas envolve uma abertura para aquilo que não conhecemos. Envolve um encontro com forças que afetam o pensamento, forçando-o a pensar. Pensar supõe um desconforto, um abalo em nossas concepções, em nossas verdades estabilizadas, em nossa maneira de perceber e habitar o mundo, um encontro com o fora. Em conexão com a filosofia deleuzeana da diferença, podemos afirmar que conhecer envolve uma nova percepção, envolve o corpo. Aprender também envolve experimentar a abertura para afetar e ser afetado. Envolve experimentar a alteridade.

Quem define as questões relevantes?

Quem define as questões relevantes? A luta política, por tirar do esvaziamento questões que dizem respeito à vida, parece-nos de extrema relevância e urgência. Pierre Bourdieu (1992, p.200), referindo-se aos processos de pesquisa em ciências sociais, mostra como alguns conceitos (como *habitus*, capital etc.) têm sido utilizados de modo fetichista – por si mesmos e em si mesmos. Através de alguns deles, pensa-se o mundo social de modo substancialista e não relacionalmente, como propõe Bourdieu. Ele sugere que se revejam as categorias convencionais e pré-construídas de pesquisa em ciências sociais, passando-se a pensar em termos de relações. A primeira urgência, para Bourdieu, é tomar por objeto o trabalho social de construção do objeto pré-construído. Este é, para ele, o verdadeiro ponto de ruptura.

As pesquisas que não apenas denunciam, mas envolvem formas criativas de se resistir ao presente, criando modos de existência singulares, são de grande importância. Nesse sentido, podemos nos preparar

para apreender as diferenças, as singularidades, o que nos faz sair do que somos e devir outro. Criar outras maneiras de agir, sentir, pensar, relacionar-se. Escapar às lógicas dominantes, aos modos de existência e de pensamento-para-o-mercado, valores, ideais, opiniões e comportamentos, de certa forma, padronizados, normalizados. Escapar ao corpo entendido como organismo útil e pensar em experimentar as potências do corpo, retomando a dimensão política apontada por Espinosa.

Um conhecimento que se dá por contágio, exercendo uma outra política do exercício do pensamento, diferente da que separa teoria e prática, corpo e mente, buscando superar os binarismos. Aprendendo por contágio, ou seja, aprender a dançar, não seguindo os manuais de dança, mas sendo levado na onda que os corpos fazem, arrastando-nos para a ciranda. Ou, com um pouco mais de precisão: tecnicamente falando, diferente do conhecimento arborizante, hierárquico, o conhecimento por contágio implica entrosamento entre um devir conjugado das relações constitutivas de um corpo e das relações constitutivas de outros corpos. Por isso, conhecer por contágio é o devir outro na vizinhança de outrem.

Referências

ARTAUD, Antonin. *Les tarahumaras*. Paris: Gallimard, 1971.

BAUMAN, Zygmunt. *Medo líquido*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

BOURDIEU, Pierre; WACQUANT, Loïc J. D. Penser relationnellement. In: _____. *Réponses: pour une anthropologie réflexive*. Paris: Seuil, 1992. p.196-206.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Paris: PUF, 1965.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988a.

_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 1988b.

_____. *Lógica do sentido*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. Desejo e Prazer. *Cadernos de Subjetividade*. São Paulo: PUC, jun. 1996. p.13-25.

_____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.

_____. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

DUSSEL, Inês; CARUSO, Marcelo. *A invenção da sala de aula*. Uma genealogia das formas de ensinar. São Paulo: Moderna, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. 7. ed., Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

_____. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985b.

_____. *Vigiar e punir*. 7. ed., Petrópolis: Vozes, 1989.

_____. *Dits et Écrits IV*. Paris: Gallimard, 1995.

_____. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

KASPER, Kátia M. *Experimentações clownescas: os palhaços e a criação de possibilidades de vida*. Campinas-SP: UNICAMP, 2004. Tese (Doutorado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

_____. Experimentar, devir, contagiar: o que pode um corpo? *Pro-Posições*, Campinas, v. 20, n.3, Dec. 2009. p. 199-213. Disponível em: <<http://>

www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-73072009000300013&lng=en&nrm=iso. Acesso em 27 out. 2010.

LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

_____. How to talk about the body? The normative dimension of science studies. *Body & Society*. London: SAGE Publications, v. 10 (2-3), 2004. p. 205-229.

LAZZARATO, Maurizio. Du biopouvoir à la biopolitique. *Multitudes*. mars 2000. Disponível em: <http://multitudes.samizdat.net/spip.php?article207&var_recherche=biopolitique>. Acesso em: 28 março 2008.

LECOQ, Jacques. *Le corps poétique*. Arles: Actes Sud-Papiers, 1997.

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

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MOREAU, Jean-François. *Spinoza*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.

ORLANDI, Luiz B. L. Que estamos ajudando a fazer de nós mesmos? In: RAGO, M; ORLANDI, Luiz B. L.; VEIGA-NETO, A. (Orgs.) *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 217-238.

_____. Corporeidades em minidesfile. *Revista Eletrônica Alegrar*, nº 1, agosto. 2004. Disponível em: <<http://www.alegrar.com.br/01/corpo/index.html>>. Acesso em: 28 março 2008.

PELBART, Peter P. *Vida capital*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SERRES, Michel. *Variations sur le corps*. Le Pommier, 1999.

SILVA, Kátia Maria. *O corpo sentado: notas críticas sobre o corpo e o sentar na escola*. 1994. Dissertação (Mestrado em educação), Faculdade de Edu-

cação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, UNICAMP, 1994.

SILVA, Cíntia Vieira. *Corpo e Pensamento: Alianças Conceituais entre Deleuze e Espinosa*. 2007. Tese (Doutorado em Filosofia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, UNICAMP, 2007.

Recebido em: 26/08/2010

Aprovado em: 25/10/2010