

Cidade sensação

Joana Egypto¹

Resumo: Este trabalho discute a relação entre dança e cidade a partir das experimentações com a dança e dos pensamentos que ela suscita. O artigo aborda a produção de novos devires por meio da arte das sensações que perpassam e deformam os corpos sem contudo, ignorar novos investimentos alçados para a dança e para as artes no interior das cidades. Na companhia de Gilles Deleuze este trabalho busca atentar-se às operações contínuas de estriagens e a alisamentos presentes nos corpos e no funcionamento das cidades.

75

Palavras chave: Corpo. Cidade. Sensação.

Abstract: This work discusses the relation between dance and the city from experiments with dancing practices and some of the reflections that it raises. It is interested with the productions of new *devenirs* by means of the art of sensations that passes through and deforms bodies, without ignoring new investments over dance and arts inside the cities. In the company of Gilles Deleuze this article intends to investigate the continuous operations of knurling and straightening present in the bodies and in the functioning of cities.

Key words: Body. City. Sensation.

¹ Pesquisadora do corpo e da cena. Integra a *Outro, Outra Cia*. Mestre em Ciências Sociais pela PUC/SP.

Introdução

Este trabalho terá por objetivo lançar inquietações acerca da relação entre dança e cidade a partir tanto das experimentações com a dança e também como com os pensamentos que ela suscita em diferentes espaços. A companhia de pensamentos trazidos especialmente por Deleuze, não desvinculados de um modo de viver, relacionar o outro, traz à tona conexões entre arte e sensação, na fabricação de devires que são efetuados no intercâmbio entre os corpos: no espaço das forças invisíveis que perpassam paisagens e pessoas.

A sensação, segundo Deleuze, é um agente de deformação do corpo. Ela distancia-se do lugar-comum e do clichê, porém não se dirige ao “sensacional”, mas sim apresenta um caráter sintético devido à simultaneidade de níveis e domínios. A sensação é sintética devido à multiplicidade de forças de diferentes valências que coexistem na passagem de uma sensação para outra. Ela encontra-se e perpassa, portanto, a figura do corpo, deformando-o continuamente (DELEUZE, 2007, p. 42-45).

O dançarino não cessa de transpor limites perceptíveis e imperceptíveis, não deixa de escavar o espaço para aí encontrar as fronteiras de cada elemento com o qual se depara. Ele não deixa de traçar outros limites desconhecidos, assim como excedê-los. Tais limites aqui pontuados encontram-se “tanto entre o corpo e o espaço como no interior do espaço e no interior do corpo” (UNO, 2012, p. 69). Não é possível dançar sem a transposição desses limites heterogêneos calcados no espaço e no interior do corpo daquele que dança. O modo de acessar essa transposição dá-se pela entrega contínua que pode tornar-se até mesmo ordinária e/ou habitual ao estudo e pesquisa de técnicas e procedimentos físicos e corporais que ajudam a alcançar graus de experimentações que distam do corpo cotidiano ou pelo menos se diferem dele.

Segundo Kuniichi Uno, entre os limites existe um campo sutil que esconde um pequeno nada “tão irreduzível como a vida” (UNO, 2012, p. 78), talvez importante e crucial, que nem sempre declara sua força e que pode, por ventura, vacilar durante pequenos intervalos quaisquer que sejam. Limites sutis muitas vezes imperceptíveis: “os limiares sob os limites” (Idid., p. 77). Uno afirma ainda que passou a atinar sobre isso no dia em que descobriu a dança de Min Tanaka, como algo que experimenta um modo de perceber e conceber o mundo (Cf. UNO, 2012, p. 78):

Entre os limites das forças, as sombras e os ventos parecem uma imagem que não se vê; imagem invisível, som inaudível, liberdade descoberta entre. Movência, ponto de vista, ignições, luz negra, ruído e zumbido da terra e do céu, a beleza do que atravessa o universo, a solidão dos objetos isolados abandonados entre; solidão entre dois limites, Eros dos limites que vibram sem fim. (UNO, 2012, p. 78).

O limite enquanto tal corrói o infinito e torna possível o delineamento de uma matéria acabada. Para Deleuze, a construção dos limites está implicada na elaboração de uma atitude diante do caos, ou seja, ela é dada a partir de um plano de referência atualizado pelo estabelecimento de funções diferenciadas: os *functivos* da ciência. Quando Deleuze discute *functivos* e *conceitos* – o primeiro relacionado mais diretamente à ciência enquanto o segundo à filosofia – ele pontua que a primeira diferença entre ambos está na atitude que cada um enfrenta diante do caos. Nesse caminho, sugere que para abordar o caos a ciência renuncia à velocidade infinita para ser capaz de construir um *plano de referência* que se atualiza por funções e que vem a fim de estabelecer variáveis, na forma de uma constante universal que possa vir a pautar, ela própria, a relação com o conjunto do universo. Para que isso seja possível, ocorre uma *desaceleração* enquanto condição coextensiva de seu desenvolvimento. “São esses limites primeiros que constituem a *desaceleração* no caos ou o limiar de suspensão do infinito” (DELEUZE, 2010, p. 141).

Este movimento de desaceleração dirigida à construção de um plano de referência se estreita com a produção de um espaço estriado, no interior das cidades, que oferece referência para localizações espaciais, onde se regulam circulações e se relativizam movimentos para então enquadrá-los em uma série de prescrições político-institucionais que atravessam condutas e culturas. Esses limites ou bordas que enfrentam o caos possibilitam a construção de sistemas de coordenadas que, por sua vez, propiciam referências ao plano.

Diferentemente, segundo o mesmo pensador, a filosofia faz-se valer pela pergunta de como inventar um crivo que possa manter as velocidades infinitas, fabricando, ao mesmo tempo, um *plano de consistência*, a partir do movimento infinito de partículas tão velozes quanto o pensamento (Cf. DELEUZE, 2010, p. 140) e oferecendo assim uma espessura ao campo virtual. “Quando o limite gera, pela desaceleração, uma abcissa das velocidades, as formas virtuais do caos tendem a se atualizar segundo uma ordenada” (Ibid., p. 144), ou seja, duas coordenadas

– abscissa extensiva (eixo x) e ordenada intensiva (eixo y) – que se interceptam, formando um sistema de coordenadas composto de duas variáveis independentes e em relação. O *estado de coisa* aparece como uma matéria formada nesse sistema, uma terceira variável que apresenta, por sua vez, outra função. Contudo, Deleuze afirma que a *coisa* torna-se propriamente um *corpo* quando ela própria passa por mudanças de coordenadas, isto é, ela produz transformações singulares que não se pautam mais pelos limites e pelas variáveis, mas sim por “invariantes em relação ao grupo dos movimentos” (DELEUZE, 2010, p. 145), ou seja, pautam-se pela produção de limiares que convivem e coexistem por multiplicidades.

As multiplicidades: é preciso pelo menos duas, dois tipos desde o início. Não que o dualismo valha mais que a unidade; mas a multiplicidade é precisamente o que se passa entre os dois. Assim os dois tipos não estarão certamente um acima do outro, mas um ao lado do outro, um contra o outro, face a face ou costas contra costas. As funções e os conceitos, os estados de coisas atuais e os acontecimentos virtuais são dois tipos de multiplicidades que não se distribuem numa linha de errância, mas se reportam a dois vetores que se cruzam, um segundo o qual os estados de coisas atualizam os acontecimentos, o outro segundo o qual os acontecimentos absorvem (ou antes adsorvem) os estados de coisas (DELEUZE, 2010, pp. 181-182).

As multiplicidades admitem, contudo, a não pacificação do campo de enfrentamento das forças que se passa pelas brechas cavadas no espaço “entre”, para que tipos diferenciados de forças estejam em relação: “um ao lado do outro, um contra o outro, face a face ou costas contra costas”. Dito de outro modo há um entrecruzamento entre produções de estados de coisa e de corpos, frente aos acontecimentos virtuais: onde os primeiros não cessam de atualizar o segundo considerando os graus de variação produzidos sobre si, enquanto aquele último não deixa de absorver os primeiros. O limite pode ser dado como aquele, apresentado por Deleuze e Guattari (2005), como o *penúltimo* que marca a reprodução de um mesmo agenciamento, enquanto o limiar é dado como aquele último, onde a mudança de agenciamento torna-se inevitável (Cf. DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 130). Limites e limiares são tensionados por meio da avaliação de risco aferente a uma passagem entre agenciamentos que transporiam ambos em novas operações e condição.

A invenção de *uma* dança está implicada, ao mesmo tempo, na produção de limiares entre os corpos por provocarem mudanças de agenciamentos e no

reconhecimento e estabelecimento de limites que marcam um recomeço possível ou necessário. Ou seja, inventar *uma* dança consiste numa prática onde o corpo dançarino, matéria de contorno, alvo e objetivo de culturas e cultivos, entrega-se ao caos sem forma das forças em relação; confunde-se com a fumaça e a neblina do devir, aos quais chama atenção Kuniichi Uno para a dança de Min Tanaka, e com os quais o dançarino efetua acontecimentos com o corpo no espaço tendo por alvo de afeto sua própria matéria que se atualiza e transmuta no e com o espaço. Este fluxo movente atinge pensamentos que se encontram (a)fundados em sistemas de valores e planos de referências enrijecidos como categoria do entendimento, passíveis de destruição. Corpo-pensamento encoraja-se em experimentar uma dança que expresse a morte das idealidades e a fragilidade avassaladora do corpo, que não garante espaço seguro nem bajulações. *Uma* dança pode ser por vezes solitária mesmo que esteja rodeada de outros corpos; reclama a insistência e a paciência no trabalho de escutas do corpo e de técnicas que tenham como alvo e manancial a configuração de forças como expressão posta em questionamento e experimentação constantes.

Deleuze e Guattari sugerem que a cidade somente existe em função de uma circulação e de circuitos, ou seja, ela é um ponto assinalável sobre circuitos que ela cria ou que a criam. A cidade é um correlato da estrada e sua definição se dá por entradas e saídas. Por isso, para que ela exista é indispensável um contínuo de movimentos de circulação e de regulações (Cf. DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 122). Para tanto, ela apresenta-se como um espaço estriado que impõe frequências e opera polarizações de matérias diversas: inertes, viventes ou humanas (Ibid.). Ao mesmo tempo, as cidades são como pontos-circuitos pelo fato de também necessitarem de movimentos *desterritorializados* que permitem a entrada desta ou daquela matéria em seus itinerários de circulação, assim como a possibilidade de sua saída. Libera-se velocidades e intensidades que podem vir a efetuar desarranjos de matérias e fabricação de percursos esburacados e espaços lisos. É o corpo o disparador e alvo do próprio funcionamento das cidades, seja no reforço de itinerários como também de produções desterritorializadas que permite invenções de percursos surpreendentes.

O mar, dentre todos os espaços lisos, foi aquele no qual mais cedo, tentou-se estriar a partir da instalação de dependências em relação à terra, segundo planejamentos e previsões de longas viagens (Cf. DELEUZE & GUATTARI,

2005, p. 61). Isso se deu pela construção de referências a aparelhagens de Estado voltadas a exploração de caminhos e direções traçadas, movimentos relativos e construções de rotas para as investidas das grandes navegações. A estriagem dos mares se produziu durante as navegações de longo curso a partir da subordinação de uma série de operações. Entretanto, tal empreendimento não deixou de reconstituir incessantemente velocidades e intensidades que deslizam sobre as estrias produzidas, já que o mar é ocupado por um vetor de desterritorialização perpétuo. Uma pessoa não é o mesmo que o mar, mas pode nas experimentações de si, na vida, encontrar-se intimamente com ele na produção e sensação de devires.

Os espaços lisos são espaços de *affectos*, marcados por acontecimentos, mais por distâncias do que por medidas, ocupados pelas intensidades, “os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo” (DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 185). Já o espaço estriado define-se pela constância da orientação e da medida, pela invariância das distâncias no sentido das trocas referenciais de inércia que não cessam de se alternar. Por isso, os espaços estriados caracterizam-se pela constituição de uma perspectiva central e junção por imersão num meio ambiente (Cf. DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 205). Longe de estabelecer polaridade ou juízo de valor sobre o que caracteriza cada um desses espaços, o esforço de Deleuze e Guattari encontra-se na tentativa de mostrar “que há dois movimentos não simétricos, um que estria o liso, mas o outro que restitui o liso a partir do estriado” (Ibid., p. 187). Por este curso, interessam-se por ressaltar diferenças de graus e condições subordinadas a este movimento de conversão entre os espaços apresentados, com o propósito de ampliar o foco das sensações trazidas ao corpo pela passagem de um movimento a outro. Deleuze e Guattari destacam que não cabe, contudo, multiplicar os modelos, mas levar em conta a maneira pela qual o espaço esburacado se comunica de modos distintos com espaços lisos e o estriados (Ibid., p. 214). Sensações trazidas ao corpo por sua condição esburacada, ou seja, o corpo organismo fixado pela cultura do conhecimento biológico, neurológico, científico coexistindo em luta àquele corpo artístico perpassado e constituído de devires e camadas invisíveis de força.

O que interessa, portanto, são combinações e passagens, nas operações de estriamento e de alisamento, movimento que permite produzir sensações e, portanto, deformações. Ou seja, a maneira pela qual se configuram determinadas forças, no exercício de estriamentos e como são coagidas secretamente a novos espaços lisos por entre as estriagens:

Evidentemente, os espaços lisos não são por si só liberadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários. Jamais acreditar que um espaço liso basta para nos salvar (DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 214).

Pensar a produção de danças, no cenário atual da cidade de São Paulo, sugere que há liberações de espaços lisos mesmo que provisórios, considerando o empenho de intensidades e *afectos* investidos em cada pesquisa em dança, fabricação de acelerações ou lentidões que esgarçam os contornos do corpo, deformam contornos, sistemas e paisagens. Isso quer dizer que um corpo mergulhado em investigações cênicas por meio da dança, muitas vezes, entrega-se a intensidades e devires que extrapolam contornos e fronteiras visíveis de um corpo a outro. Nesse espaço entre produções de sensações e modos de expressá-las, são continuamente elaborados não somente repertórios de movimentações que variam qualidades físicas e podem alterar padrões de movimentos, mas também se aguçam canais entre sensações de si e do outro.

Não se pode ignorar que há um incremento incessante e cada vez mais sofisticado dirigidos à produção de espaços estriados, sobre onde se localizam tais danças e como se formulam determinadas regulações não somente referidas à sua circulação, mas também à condição de vida de cada pessoa envolvida nessa produção. Ou, dito de outra forma, há certa pulverização que tange o controle sobre sensações, onde percursos inventivos não somente relacionados à dança, mas às artes, são postos em circuitos prontos a fazer funcionar uma engenharia de governo pautada por *máquinas de sobrecodificação* (DELEUZE & GUATTARI, 2005) do Estado, por meio de concorrências, administração e reprodução capitalista. Políticas voltadas às artes e à dança são elaboradas a fim de organizar, classificar, recompensar e localizar onde e de que modo essas práticas investem na promoção da cidadania e na manutenção do modelo democrático participativo que regula e nivela periodicamente assimetrias por meio da cultura dos editais e da concorrência entre os grupos, bem como a organização de sua condição representativa que decide sobre estar apto ou não a concorrer. Assim, táticas de *governamentalidade* são polinizadas, no interior da cidade.

Tais adequações e instaurações de políticas partem do empenho e organização dos próprios artistas envolvidos. Isso se deve também à possibilidade dada à manutenção de pesquisas no campo de atuação das artes e da dança

contemporânea, mais especificamente, assim como a garantia de renda investida no trabalho de cada artista, o que estrutura minimamente sua vida ou sobrevivência na cidade. Contudo, as sensações não cessam de ser produzidas e cabe atentar-se às monstruosidades expostas nos corpos.

Dessa forma, Deleuze e Guattari mostram a maneira surpreendente pela qual a organização capitalista passa cada vez mais a operar sobre processos qualitativos complexos que envolvem não somente a discussão sobre a quantidade de trabalho ou sobretrabalho entendidos a partir de seu conceito físico-social, mas passa a operar sobre modelos urbanos, modos de transporte, funcionamento da mídia e os modos de perceber e sentir o mundo (Cf. DELEUZE & GUATTARI, 2005, p. 202). Isso indica que campos admitidos como imateriais, assim como se apresentam as artes e a dança, passam a ser economizáveis e parte do fluxo capitalista que não mais se produz estritamente sobre a produção de espaços estriados, mas admite um capital circulante que recria e reconstitui “uma espécie de espaço liso, onde novamente se coloca em jogo o destino dos homens” (Ibid). Arrisca-se, portanto, sugerir que há atualmente investimentos novos voltados a certa economia relacionada às sensações.

A companhia de Deleuze instiga mover um pensamento com intensidades que implicam desconfigurações sem, contudo, deixar de chamar atenção aos aparelhos de captura e engrenagens das máquinas sociais e capitalistas que por sua vez também ativam campos de deformações e subordinações. Danças motivadas por desacomodações e desajustes no espaço do corpo e da cidade atualizam certas contingências micropolíticas. Porém não se pode ignorar que caracteres de sua visibilidade podem estar vinculados a uma política das sensações que decide sobre *como* e *o quê* é interessante ser levado em consideração, facilitado de ser produzido, financiado e produtivo economicamente. Um pensamento como a dança que atravessa os espaços e seus limites, faz mover limiares de intensidades esgarçando os contornos e provocando pequenas fissuras, as quais imantam novo campo de *afecto*. Interessa, portanto, percorrer planos que operam lugares e fugas à procura de saídas, um contínuo farejar que afasta os juízos morais e inventa *um modo* de seguir no exercício avaliativo dos graus de potências que arrastam consigo fluxos, abandonam portos e contorcem os corpos.

Referências

DELEUZE, Gilles (2004). **A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas 1953-1974**. São Paulo, Iluminuras.

_____. (2007). **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro. Zahar.

_____. (2010). **O que é a filosofia**. Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (2005). **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34.

DELEUZE, G. & PARNET, C (2004). **Diálogos**. Tradução José Gabriel Cunha. Lisboa: Relógio d'água.

UNO, Kuniichi (2012). **A gênese do corpo desconhecido**. Tradução Christine Greiner com a colaboração de Ernesto Filho e Fernanda Raquel. São Paulo: n-1 Edições.