

## CORPO E LINGUAGEM: O CONVITE A UMA DANÇA

Ana Claudia Lima Monteiro<sup>1</sup>

### RESUMO

*Em nosso texto construímos uma coreografia (grafia da dança) na qual corpo e linguagem são os personagens conceituais que a compõem e relacionam-se sem serem reduzidos um a outro. No decorrer do trabalho serão construídas as relações entre tais personagens tendo em conta o fato de que esta é apenas uma dentre muitas possibilidades de relação entre eles. O texto divide-se em dois atos, nos quais os personagens dançam separadamente, no primeiro ato e em conjunto, no segundo ato. Para construí-los são necessários alguns adereços que, ao invés de serem simples acessórios, passíveis de serem retirados, compõem os personagens nesta dança específica sem poderem ser excluídos. Por fim, será possível ao leitor vislumbrar a dança produzida por tal coreografia e inspirar-se a compor novos encontros com tais personagens.*

**Palavras-chave:** dança; corpo; linguagem; Michel Serres.

---

<sup>1</sup> Professora do departamento de Psicologia da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP).

## **BODY AND LANGUAGE: THE INVITATION TO A DANCE**

### **ABSTRACT**

*In our paper we construct a choreography (spelling of the dance) in which body and language are the conceptual characters that compose and relate without being reduced to one another. During our work the relations between such characters will be constructed taking into account the fact that this is just one among many possibilities to the way the two of them relate. The paper is divided into two acts, in which the characters dance separately, in the first act and in conjunction, in the second act. To construct them some props are necessary that, instead of been mere accessories, passive to been removed, compose the characters in this specific dance without the possibility of been excluded. Finally, it will be possible for the reader to glimpse the dance produced by such choreography and inspire itself to compose new encounters with those characters.*

**Keywords:** *dance; body; language; Michel Serres.*

**PRELÚDIO**

O corpo se constrói como se compõe um livro, e as páginas associam-se como as peças e as placas. Todo costurado de pele, no início, nu em seu saco emaranhado, como que vestido folha a folha, meias, echarpes e calças, com peças de pele reunidas ou vestimentas diversas justapostas ou empilhadas, cosidas, que se recobrem, mas às vezes deixam hiatos, pois alguns lugares rejeitam-se uns aos outros.

*Michel Serres*

Propomos aqui constituir uma dança, um *pas de deux* entre linguagem e corpo. Porém, é necessário um prelúdio, momento em que traçamos uma narrativa que localiza e introduz o bailado, daí o nome escolhido para iniciar tal narrativa. A escolha dos personagens, e mesmo a possibilidade de os nominarmos deste modo, deve ser posta de antemão: falamos do corpo e da linguagem inspirados pelos trabalhos de Michel Serres, principalmente seu livro *Os Cinco Sentidos* (2001), mas não apenas nisso. Tais personagens são, muitas vezes, tomados um pelo outro, vistos como misturados, e, em alguns momentos, reduzidos um ao outro. Portanto, escolhê-los já é, em si, uma provocação, pois, tomamos como ponto de partida as diferenças que os constituem. Isso não implica numa busca de purificação, na qual defendemos a existência destas entidades como essências. Trata-se apenas de uma forma de fazer bailar tais personagens num jogo de presença e ausência, de mistura e separação. Não há a defesa da distinção, mas a aposta no jogo de produção de fronteiras (HARAWAY, 1995). Tais fronteiras são sempre movediças e a dança aqui proposta é apenas uma, dentre muitas, maneiras de fazer este jogo e de estabelecer os limites. Além disso, é a própria Haraway que nos convida à intervir no mundo tendo como ponto de partida a construção tanto de corpos quanto de linguagens. Tais personagens, portanto, fazem parte do jogo de composição que nos põe neste mundo desta maneira e não de outra.

Em relação à escolha do termo “personagens conceituais” (SERRES, 1996), é necessário dizer que ela também se encontra localizada num campo teórico-conceitual. Tal escolha faz emergir algumas conexões que são a marca deste trabalho. Escolher este termo tem a ver com a proposta de construção e narrativa que a palavra “personagem” carrega. Escolhemos não falar apenas de conceitos, pois tal palavra carrega o peso dos sistemas filosóficos que o fazem existir e que o articulam no mundo. Os personagens conceituais têm a força de suas conexões, ele é real em sua rede de relações. Porém, sabemos que, ao se deslocarem, tornam-se outra coisa, deixam seus nomes para trás. Os

personagens conceituais carregam o peso de seus nomes e só podem ser pensados como parte articulada da narrativa que os fizeram existir. Personagens estão intimamente relacionados às suas histórias, eles as carregam junto consigo. Os conceitos, por sua vez, são palavras que remetem às generalidades, àquilo que escapa aos casos particulares e à historicidade de seu surgimento. Assim, o conceito de abelha diz respeito ao que faz todas as abelhas serem o que são (como nos diz Sócrates, no Menon), sem nunca se confundir com as particularidades deste inseto que, por ora, rodeia o açúcar de um copo de café. Construir personagens conceituais implica numa aposta que não pode abrir mão da historicidade que o constitui e ainda, mesmo que se percorra muitos caminhos, está sempre marcado pelas singularidades que o constituem.

A partir de tais posicionamentos, podemos agora fazer nosso prelúdio, dados os acordes iniciais que anunciaram o início do espetáculo, passo agora para uma breve apresentação de nosso balé. Este se dará em três atos e trará nossos personagens em relações distintas. Em primeiro lugar, trata-se de apresentar os bailarinos, estes personagens conceituais que caminharão juntos, ora traçando caminhos paralelos, assemelhando-se em seus passos em total sincronismo, ora distanciando-se um do outro, apresentando suas forças e singularidades. Portanto, os personagens permanecerão distintos, mesmo podendo ser vistos como unos por vezes.

Em segundo lugar, chamamos a atenção para a epígrafe: um dos personagens só compõe uma unicidade fugidia, ele mesmo sendo composto de uma dança, de misturas que não necessariamente encontram-se apaziguadas. Podemos dizer o mesmo do personagem seguinte: a linguagem. Mesmo que esta tenda à dureza, à rigidez que a palavra *res* carrega em sua origem latina de petrificação, ela também transporta um dom: a possibilidade de nominar, de carregar a varinha mágica da designação (SERRES, 1978, p.221). Portanto, tais personagens, longe de serem estanques, são misturas, composição múltipla.

Em terceiro lugar, destacamos os movimentos. O traçado dos personagens compõem, ao mesmo tempo, seus espaços e lugares; o tempo e o compasso da dança. Tracejamento dos lugares percorridos nos quais a composição entre os personagens e a paisagem contam. Localização dos espaços traçados que leva em consideração a circunvizinhança, as proximidades. Tempo ritmado pelos compassos, ligeirezas e lentificações que compõem a trajetória temporal da dança. Os personagens compõem e se compõem destes movimentos e ritmos fazendo emergir uma narrativa repleta de afecções, uma narrativa quase tátil que se compõe desta coreografia que se expressa

também na digitação do texto, nos movimentos e ritmos do próprio teclado que é impresso nesta escrita.

Por último, ressaltamos que este encontro, esta coreografia (no sentido etimológico da palavra: escrita de uma dança) é composta de alguns arranjos, de movimentos e deslocamentos possíveis aos personagens e ao coreógrafo e não se pretende rígida, como uma forma de revelação do que podem os bailarinos. A dança, sem dúvida, ocorre pela potência dos personagens, porém, não esgota tal potência. Podem existir outras danças, outras coreografias dançadas por tais personagens. Esta é apenas uma delas. Convidamos ao leitor que esteja também disposto a dançar, a constituir novas danças com seus corpos e linguagens.

### **PRIMEIRO ATO: APRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS**

Abrem-se as cortinas. Neste ponto, nos permitimos uma transgressão à estrutura dos clássicos *pas de deux*, pois, estes sempre começam com os dois bailarinos dançando juntos, para, a seguir dançarem cada um o seu solo. Nesta dança, invertemos a ordem: os solos virão primeiro para que possamos conhecer melhor nossos personagens conceituais. Somente após tal apresentação faremos seus passos percorrerem o caminho do encontro que traça a narrativa conjunta esta dança. Os personagens dançam, cada qual com seus adereços próprios, adereços entendidos aqui não somente como acessórios que possam ser retirados. O nosso corpo-bailarino é o a nossa linguagem-dançarina se compões nos e pelos acessórios. Não há personagem "para além" dos acessórios. Estes são partes constituintes da dança e dos bailarinos. Apostamos na efemeridade desta dança e não em sua estrutura imutável. Os personagens são, efetivamente, fugidios e instáveis.

### **SOLO 1: O CORPO**

Como dissemos anteriormente, o que denominamos aqui de “corpo” já se apresenta como um emaranhado diverso. Junção de muitos andrajos, algo que se constitui de retalhos, folhas, tatuagens, dobras, sensibilidades e muitos outros. Sua dança é como aquela do Arlequim: depois de muito viajar Arlequim se apresenta aos seus em um manto furta-cor. Ao ser perguntando sobre o que aprendeu em suas viagens ele diz: nada. Então é interrogado acerca de suas vestimentas, não apenas o manto furta-

cor, mas todos os retalhos que o compõem. Bela dança de Arlequim, de sua boca nada sai, ele não tem palavras para suas experiências, estas o constituem, seus traços, sensibilidades, superfície. Os gestos do corpo permitem sua existência, seus deslocamentos tornam-no vigoroso, potência relacional de fabricar a si mesmo na composição com outros.

O corpo é nosso primeiro solista, mesmo que seja construído, se apresenta aqui como personagem. Porém, este personagem é metamórfico, muda de cor, de sexo, de forma. Na medida em que dança, deixa de ser somente Arlequim, seus movimentos o fazem girar, saltar, desafiar seus limites e formas, ser outros corpos. Há uma liquidez em seu bailado que desafia as formas estanques. Mais do que liquidez: sentimos a incandescência (SERRES, 2005) que emana de suas formas. Mas, o que permanece no exercício destes movimentos? O que chamamos aqui de corpo? A junção de todas as histórias, a composição narrativa, o emaranhado de encontros e marcas que fazem emergir o corpo. Aquém ou além deste corpo encontramos apenas potência, virtualidades que podem se atualizar no percurso desta narrativa, no caminho desta dança que carrega consigo as afecções que são impressas e produzem o corpo. O corpo tem uma dança vigorosa, não porque seja sólido, mas porque se solidifica ao se fazer. Sua força emerge de sua capacidade de se fazer e de negociar com o mundo seus limites.

No estabelecimento das fronteiras do corpo, não encontramos limites bem determinados, mas negociação com a exterioridade. Assim, o corpo-bailarino também necessita de seus acessórios para dançar. E aqui sugiro alguns que foram experimentados por nós num outro momento (MONTEIRO, 2009). Escrevo sobre algumas perspectivas que nos permitiram pensar o corpo sem nos remeter a uma essência. Não há, portanto, nenhuma pretensão de “descobrir” o que é o corpo, mas de fazê-lo agir, colocando-o em movimento. Os adereços que nos serviram, podem não servir a outros, não há problema nisso. Traçamos muitas coreografias, as danças são sempre diversas. A escolha deste nome – adereço – também não remete a algo que possa ser tirado a qualquer momento sem prejuízo do que fica. Adereços são partes constituintes de nossos personagens, sem eles não há possibilidade de falar deles. Portanto, não há essência, mas relação, composição e arranjos.

Retomamos então alguns adereços: Superfície, afecção, subjetividade. São estes que fazem operar o corpo nesta coreografia e, cada um deles será fundamental na elaboração desta dança e deste corpo-bailarino.

Superfície: pensemos na pele, nosso órgão-tecido. De quantas texturas, maciez e aspereza, suavidade e dureza nos compomos? Há homogeneidade em nossa pele? A pele, este órgão limítrofe, ao mesmo tempo dentro e fora, nos torna sensível ao mundo. Porém, tal sensibilidade é sempre parcial, localizada, exercida nos encontros desta pele que, ora torna-se rigidez, insensibilidade, casca protetora, ora se abre às sensibilidades e compõe com o mundo maneiras de se apresentar. A pele veste tecidos, torna-se tela, mistura-se a máscaras, brinca de esconder com o mundo, velando e desvelando suas formas, deixando-se expor e, ao mesmo tempo, criando lugares de sombra. A pele deixa-se tatuar, impressionar, cria zonas de sensibilidade, expõe-se às intempéries, protege-se de frio. Arrepia-se, e por vezes, não sente. Sua composição cria um mapa, traça a cartografia dos cuidados e desleixos que a constituem. Como Serres (2006) nos diz, apresenta-se como uma superfície não homogênea na medida em que se afeta, traça mapas coloridos que apontam para as regiões em que sentimo-nos mais presentes, e as regiões nas quais pouco nos identificamos. Mãos sensíveis, costas insensíveis. Quais lugares de nossa extensa pele marcamos com tatuagens? Onde situamos nossas atenções? Como se formam nossas rugas? Nossa massa de modelar facial, lentamente, faz surgir o mapa de nossas expressões, impressas nesta mesma pele.

Podemos nos ater um pouco mais nos rostos, local de muitas dobras. A pele também cria interioridades, dobra-se em determinados pontos: boca, olhos, ouvidos, nariz. Pele que se especializa e cria novos sentidos para si e para o mundo. A especialização dos sentidos nos abre para novos mundos: vemos, ouvimos, cheiramos e degustamos, além de tatear. Neste ponto, vemos surgir, nitidamente, um mapa desenhado pelos encontros entre corpo e mundo. Em suas dobras o corpo sensibiliza-se, são tecidos que se transformam, pele que se especializa, corpo que dobra-se sobre si mesmo. Para Serres, podemos pensar a consciência como composta por dobras, esta forma-se também pelo toque entre o lábio inferior e o superior, pela língua pousada no palato. Longe de se assemelhar ao *Cogito* cartesiano, a consciência advém do corpo, apresenta-se como dobra. Mas aqui, a dança, que aparentemente corria num ritmo mais veloz, torna-se mais lenta. Dá uma pequena parada e muda de ritmo. Compõe relação com mais um adereço, se metamorfoseia em afecção.

Afecção: pensemos nesta sutileza pela qual nos constituímos. Ao nos tornar sujeitos somos capazes de dizer "eu". Precioso momento em que as afecções ganham um lugar privilegiado e constituem subjetividade e corpo (DELEUZE, 2001). Certamente sentimos, nos afetamos e construímos nossos corpos nos encontros com o

mundo. Porém, existem sutilezas que se desdobram a partir destas impressões. Somos capazes de construir aquilo que denominamos de afecção. As afecções seriam não apenas o que nos chega pelos sentidos, como formas de impressão do mundo, mas também aquilo que nos impressiona, ou seja, que nos faz conceber, no espírito, o que se passa no corpo (DELEUZE, 2001). Neste sentido, somos "corpo vibrátil" (ROLNIK, 2003) que se expressa não apenas pela sensação das formas que chegam aos nossos sentidos, mas somos também convidados a partilhar a intensidade do mundo. As afecções são os adereços por excelência, uma vez que constituem o corpo por aquilo que nos faz corpo: nossa interação com o mundo e nossa sensibilidade corporal. Somos a todo momento afetados pelo mundo, e mais do que isso, nos constituímos – e constituímos nossos corpos – na relação com o mundo. Tal relação se apresenta pelas intensidades que nos atravessam e nos fazem mover. Neste plano de imanência, somos a todo instante desafiados à permanecer "nós mesmos", uma vez que necessitamos negociar com o mundo aquilo que chamamos mundo interno e o que chamamos de mundo externo. *Pelo e no* corpo somos constituídos. Os efeitos de superfície que advém dos encontros nos fazem sentir: a aspereza é da pele ou do tecido? O frio está no vento ou no arrepio? Sensibilizar-se é a maneira de nos tornarmos um corpo (LATOURE, 2008), portanto, tornam-se necessárias mais e mais afecções. Neste sentido, as afecções não seriam propriamente um adereço, mas a capacidade do corpo em relacionar-se. A dança assim fica mais bela, pois, neste momento, o bailarino torna-se etéreo, suas formas deslizam ao sabor dos encontros, suas cores e formas variam. As afecções são sua disponibilidade, sua abertura ao mundo. O corpo torna-se este manto furta-cor, mais uma vez Arlequim, disponível aos encontros que o constituem. Nesta dança, pelas variações produzidas em nosso corpo-bailarino alteramos, mais uma vez, o ritmo da música: ela torna-se suave, deixa as impressões mais evidentes e envolve-se em si mesmo, transporta sutilezas que o faz dobrar-se.

Subjetividade: As superfícies, como dissemos, se dobram, produzem dobras, adentram o corpo e diferenciam-se também na constituição da consciência. Neste sentido, sabemos que temos um corpo. Dizemos que temos e que somos um corpo (DUMOULIÉ, 2010). Suportamos a dubiedade de ser e ter um corpo. Dubiedade esta que nos provoca a pensar o corpo e a consciência como formas de se posicionar, como efeitos de superfície (DELEUZE, 2000) que escolhemos usar em dependência da situação em que nos encontramos. Não há oposição prévia, determinação anterior, corpo e consciência se interpõem e estão interligados. Portanto, dizemos “eu” a partir deste



emaranhado de sentidos e num jogo que põe em cena as resistências que nos fazem persistir. Dizer “eu” é sempre uma maneira de sentir e fazer sentir este espaço interno que vai se compondo pelos sentidos, pelas diferenciações da pele. No momento em que somos capazes de dizer "eu", constituímos um internalidade e somos constituídos por ela. É o corpo dançando com a alma, fazendo-a existir. O nome que damos a esta internalidade pode variar, ora chamamos de consciência – personagem conceitual que carrega um mundo inteiro consigo, tem a força filosófica do dizer "eu" e pode ser vista tanto em Descartes quanto em Husserl. Em outros momentos chamamos de subjetividade – e aqui também carregamos um mundo que pode acolher a filosofia empírica e mesmo a filosofia de Deleuze. A escolha dos personagens não são ingênuas, pois, como dissemos, os nomes carregam mundos. Falar em consciência ou subjetividade faz diferença. Porém, expresso aqui este adereço que, mesmo se apresentando com nomes distintos, têm efeitos semelhantes em nossa dança. O que estes apresentam são os movimentos sobre si mesmo feitos pelo nosso corpo-bailarino.

Corpo e subjetividade dançam, o corpo se dá ao sujeito assim como recebe dele sua unificação. Como mais um acessório que adentra nosso texto, a subjetividade nos é dada como um adorno precioso, uma tiara brilhante, um belo véu preso num pente madreperla, um leque que abre-se e fecha-se no decorrer da dança. Junto à afecção, convidamos mais um adereço: o "eu". Não é por acaso que este se apresenta depois da afecção: o eu e a afecção estão intimamente ligados. Como na narrativa do incêndio no navio pelo qual ele passou, Serres (2006) logo no início de *Os Cinco Sentidos*, se pergunta: em quais partes do meu corpo posso dizer “eu”? Em que ponto desta extensão de minha pele localizo o "eu"? É possível dizer "eu" sem este corpo, principalmente quando ele luta pela sua sobrevivência? Pelo buraco da escotilha Serres se vê oscilante, dentro e fora do barco e se pergunta: quando posso dizer que estou fora e quando dizer que estou dentro? Em que momento me sinto "a salvo"? Para ele, nossa alma brinca e se localiza no corpo a partir das afecções que nos possibilitam sentir. Seríamos então a constituição – errante – de nossas afecções. Dizer "eu", portanto, só é possível no momento em que tomamos consciência de nós mesmos, de nossos corpos e, conseqüentemente, de nossa unidade. Dizer "eu" se apresenta como uma maneira de dar ao corpo sua unidade. As afecções, sempre dispersas, difusas e locais ganham uma dimensão de unidade quando dizemos, por exemplo, que *minha* perna dói. Identificamos nosso corpo, temos consciência dele. Negociamos com o mundo o que entra e o que sai deste corpo, somos capazes de dizer "eu quero". O corpo se expressa

ativamente, deixa transparecer o que lhe é íntimo, ganha força em seus movimentos na medida em que é capaz de interiorizar-se. Dança vigorosa, música intensa, movimentos fortes. Quanto mais digo "eu", mas ganho espaço neste corpo e componho com o mundo esta ampliação. Negocio minhas forças ao traçar os territórios de ocupação que me são possíveis.

Ao aproximar-se do fim deste solo, neste jogo oscilante, nosso corpo-bailarino se vê como parte dos acessórios, indistinguível destes, potencializado a partir deles. Toda a beleza da dança se apresenta neste momento em que podemos ver o quanto estes movimentos se compõem conjuntamente, o corpo se lança como superfície, como afecção e como subjetividade, mostra suas misturas enquanto dança. Este corpo-tapeçaria aproxima-se da tapeçaria de Penélope – trabalho infindável de fazer e desfazer – e se desdobra em três dimensões. Há a parte externa, que se mostra, o corpo marcado pelas cores e densidades do tecido exposto (superfície), mas há também os nós, laçadas, minúsculos pontos de passagem que fazem a trama dançar pelos caminhos das linhas que se cruzam (afecções) e há, ainda, o avesso, este espaço interno que mostra a tapeçaria sem se mostrar (subjetividade). Esta tapeçaria é tecida tendo todas estas parte em conta, há uma inseparabilidade entre elas, mesmo que possamos distingui-las *a posteriori*. Pausa em nosso balé, finda o solo do corpo-bailarino.

## SOLO 2: A LINGUAGEM

Da mesma maneira que o corpo-bailarino só pode exercer seu solo misturado aos acessórios, a bailarina-linguagem também necessita ser apresentada a partir de suas misturas, pois, não há nenhuma pureza em sua constituição. A linguagem já é mistura em seu surgimento porque sua materialidade lhe é concedida apenas nas relações que ela estabelece com o mundo. Precisamos aqui de uma lenta aproximação, pois, esta dança será mais delicada. A música começa bem antes da entrada deste personagem e não é por acaso. Precisamos ouvir a melodia. A própria melodia está intimamente ligada à bailarina, ela mesma acessório para seu surgimento (SERRES, 2011). Da mesma maneira que Eurídice só pode sair do Hades pela música de Orfeu – e sem ela se desmancha no ar – nossa bailarina se move e se apresenta somente na música, ela é sua precursora. Lentamente, como quem se tece na própria música, a linguagem emerge. Aquela é seu primeiro acessório, indispensável. Mas, antes de sua aparição na música, vamos preparar sua entrada.

A bailarina-linguagem, como dissemos, é um personagem conceitual. Porém, sua fragilidade é sentida logo no início de seu solo. Não é por acaso, pois é necessário que estabeleçamos um cenário próprio para a sua emergência. A bailarina-linguagem é composta de sentidos, de signos e significações. Seu cenário é o próprio sentido, ou a capacidade de criar sentidos. A linguagem-bailarina é composta de signos que têm, como pano de fundo, a capacidade de deslocar o mundo ao significá-lo. Imaginamos nossa linguagem-bailarina como a fada de Cinderela (SERRES, 1978) que é capaz de transformar o mundo com sua varinha da designação. Nela mesma, não há substrato, apenas passagens. Seus acessórios a tornam visível, por isso a importância do cenário e da música, sem eles, contraditoriamente, não há solo.

Passamos agora à apresentação dos acessórios que serão nossos guias nesta parte de nosso balé. Música, códigos, palavras, são estes que compõem com nossa linguagem-bailarina seu solo. Como dissemos anteriormente, iniciamos com a música.

Música: A música é precursora da linguagem, sua condição de existência. Mas, esta também emerge do ruído de fundo, de todos os sons, do conjunto caótico dos inumeráveis ruídos nos quais estamos imersos (SERRES, 2001; SERRES, 2011). Sons do mundo, dos corpos vivos e das multidões, todos ruídos dispersos dos quais extraímos as regularidades, as repetições, os *ritornellos*, enfim, uma partitura inaudível e caótica que pertence à Grande Narrativa (SERRES, 2003; SERRES, 2005; SERRES, 2006; SERRES, 2008; SERRES, 2011). A multiplicidade dos sons, das músicas, dos sentidos, explode em diversas línguas. A música seria então esta potência que efetua todas as possibilidades de sentido (SERRES, 2011, p.30), o sentido primordial. Antes da linguagem, temos a potência da música, esta sim, genitora e gestora de todas as línguas, sua possibilidade de existência. A música sensibiliza, vibra em consonância com os ritmos do mundo, da vida e das multidões. É múltipla em seu próprio cerne, ela mesma extraída de todas as possibilidades de som. Por outro lado, é ela que, ao distanciar-se do ruído, produz uma diferença em relação à multiplicidade caótica de todos os sons. Tal diferenciação cria algo novo: faz emergir o ritmo propriamente dito, cria as regularidades, compõe as entonações, faz variar os gradientes, escalona as notas, cria partituras. Primeira possibilidade de leitura do mundo, a música extrai do caos sua beleza e faz emergir a primeira possibilidade de sentido.

Vemos na narrativa do nascimento das Musas (SERRES, 2011) a possibilidade de toda a arte humana que colhe da música suas possibilidades de existência. Mesmo que a Memória seja a grande mãe, é a Música que colhe dos ruídos de fundo seus dons.

Mesmo que advenham de Mnemósine, a mãe de todas as Musas, esta Memória primordial guarda consigo todas as coisas, é a própria virtualidade de todas as coisas, mas ainda não se divide delas, precisa diferenciar-se, parir. A primeira Musa, Polímnia, mimética, nos doa o ritmo, as vibrações, os primeiros cânticos mudos. Em seguida, Terpsícore e seu corpo dançante faz das vibrações e ritmos os movimentos e pulsações (SERRES, 2011). Estas primeiras Musas seriam então as coletoras do mundo, fazendo as primeiras transmutações do caos ao sentido, dando, sucessivamente às suas irmãs, mais e mais possibilidades. Euterpe e Érato, propriamente musicais com a flauta e o coro, transmutando lentamente os sons em sentido (SERRES, 2011). Urânia traz os códigos, a possibilidade de calcular e numerar, faz surgir o sentido pela regularidade do mundo. Ordenadora, esta Musa refaz o mundo ao suavizá-lo, transforma o duro em suave. As quatro Musas seguintes, Melpômene, Tália, Calíope e Clio, todas ligadas à palavra, à linguagem. Assentamento progressivo do sentido, construção dançante do solo de nossa linguagem-bailarina. Vemos neste momento a beleza desta dançarina, lentamente ela vai entrando em cena, executando seus movimentos, distinguindo-se do cenário, diferenciando-se da música. Vemos como a música precisou trazer, passo a passo nossa bailarina, fazendo-a se apresentar com delicadeza e suavidade, pois é assim que ela emerge.

Códigos: Já vemos os primeiros contornos de nossa bailarina que tremula no palco e ainda não está totalmente nítida. Seus movimentos vão se tornando mais e mais claros na medida em que sua existência se liga aos códigos. Potência de transformação, são os códigos que dão à linguagem sua possibilidade de existência e de tradução, são sua materialidade encarnada nos signos, ao mesmo tempo etéreos e materiais. Os códigos encarnam os signos e apresentam suas relações. O ato de codificar se expressa na relação entre os signos e as coisas. Como transmutar coisas em códigos? No seio da linguagem encontramos a sua capacidade de tradução, de transformação daquilo que é duro em suavidade (SERRES, 2001). Em sua origem, o estabelecimento do símbolo – que ocorria no momento em que uma cerâmica era quebrada ao meio e as duas partes eram entregues ao hóspede e ao hospedeiro como acordo de hospitalidade, em qualquer lugar em que se encontrassem, eles se reconheceriam pelo símbolo, que nos unia numa relação de amizade, de filia – já se apresenta no deslocamento. A tradução de um simples pedaço de cerâmica em prova de amizade remete, ao mesmo tempo, à materialidade da cerâmica e ao sentido da amizade. Os códigos então apresentam-se no tensionamento material-semiótico e não podem abrir mão deste. Cifras, números,

palavras, signos da suavidade doada às coisas, possibilidade de transformação do mundo em código. Códigos adereços que dão à linguagem, etérea e hesitante, sua materialidade imaterial. A linguagem dança neste paradoxo: constrói uma maneira de transportar o mundo para uma quantidade limitada de símbolos que, por combinação, criam infinitas possibilidades de relação. Abre-se com isso uma nova virtualidade, informacional, repleta de possibilidades de sentido e, ao mesmo tempo, saturada deles. Criação de um novo mundo em que os espinhos não causam dor e o vinho não é saboreado, mas falado. Mundo em que transmutamos os vivos em códigos genéticos. Fazemos da matéria uma tabela em que cabem todos os elementos. Por combinatória criamos mundos abstratos. A abstração nada mais é, neste sentido, do que uma forma de relação entre coisas e códigos nas quais a construção desta relação cria um sentido, até então inédito, que une a ambos (STENGERS, 1990). A abstração faz operar um novo mundo, cria a própria suavidade das coisas ao transportá-las aos códigos. Daí podemos vislumbrar nossa bailarina em toda sua leveza, pois a suavidade lhe pertence. Em poucos traços, a partir de poucos signos, nossa bailarina dança ligeira por todos os lugares. Corre e salta numa velocidade impressionante, passando de um lugar a outro facilmente. Os códigos dão à linguagem sua ligeireza ao mesmo tempo em que a fazem existir no estabelecimento das relações de sentido. Vislumbramos agora o bailado necessário para que sejam feitas as passagens. Nossa bailarina dança pela música e pelos códigos, surgindo lentamente e se expressando de forma ligeira. Apresentemos então mais um adereço para tornar nossa dança mais rica.

Palavras: Cada vez mais presente, realizando movimentos de força e agilidade, nossa bailarina dança com seus passos firmes. As palavras a adornam com firmeza e lhe aumentam a confiança. Este adorno possui a ambiguidade que lhe aparenta: força e leveza. Ao mesmo tempo em que as palavras dão visibilidade e sentido, elas também podem aprisionar. Difícil equilíbrio entre a claridade que se desvela e a dureza que ameaça o movimento. Palavras são formas de fazer o sentido assentar. Linguagem e palavra são vistas como ocupando o mesmo lugar. Nossa bailarina quase se confunde com seu adereço, por isso esta relação é tão importante e também tão limitadora. Portanto, nos deixemos embalar pela dança, por esta relação tão próxima, tendo em vista que o que ocorre é sempre relação. Os jogos simbióticos tornam-se prazerosos na medida em que o vemos desta forma: como jogos. Deixemos as palavras ganharem força, fazerem movimentos conjuntos a ponto de tornar a linguagem quase seu igual. Mas, estejamos atentos ao jogo, ao revezamento, à beleza da relação.

Palavras são signos muito específicos, um conjunto destes que suaviza a mundo (SERRES, 2001). As palavras transformam o mundo por um toque de prestidigitação: fazem as coisas se tornarem imateriais, lhes dá agilidade. Como Hermes, as palavras estão plenas de significado e habitam nas encruzilhadas, carregando mensagens, oferecendo sentidos, decifrando enigmas, clareando passagens, pregando peças. Em sua ambiguidade, as palavras cifram e decifram o mundo. Como a esfinge, nos fornece enigmas, nos apresenta sempre charadas e nunca respostas. Sua relação com as coisas não se expressa pela claridade, mas pelo deslocamento. Sua potência de criação encontra-se nas infinitas possibilidades combinatórias. Os signos materiais que fazem os traços das palavras, suas formas, frágeis, nos remetem às coisas nomeadas. Raramente prestamos atenção às suas formas. Na caligrafia a escrita ainda prendia nossa atenção à forma, em alguns poemas a palavra ainda dança na superfície do papel nos convidando à extrapolar os sentidos. Mas, mesmo estas formas, hoje, tendem ao formato, não traço mais minhas palavras, fazendo minha mão deslizar do papel. Toco meus dedos em algumas teclas, transformando as palavras em algo ainda mais imaterial: o toque dos dedos.

Neste momento, nos damos conta da fluidez das palavras, vemos saltar sua frágil materialidade. Comumente suas marcas no papel nos fazem sair deste lugar, nos levam para fora, nos fazem partilhar outros lugares. Sua força imaterial também se apresenta como um truque, uma vez que as palavras permanecem para muito além daqueles que as escrevem. Os livros, textos, trechos escritos há muitos anos ainda permanecem, se descontextualizam, voam, mas sustentam sua estrutura. Não é por acaso que a filosofia, ao mesmo tempo, ama as palavras e desconfia delas. O risco sempre está em que amemos mais as palavras do que as relações que ela nos abre. Deixemos, portanto, que este adereço potencialize nossa bailarina, mas não a aprisione. Que sejamos capazes de sentir seu bailado como dança e não como carga.

Como um ótimo caminho para continuar dançando, convidamos as palavras a bailar com aquilo que mais lhe liberta: as imagens. As palavras criam imagens, este é seu efeito imaterial, sua potência de transporte. Das coisas às imagens, a linguagem dança constituindo mundos. Podemos ver seus movimentos como belas fitas coloridas que vão sendo passadas por vários lugares, ligando coisas, fazendo belas imagens. Nesta dança, as palavras são o ápice do solo de nossa bailarina-linguagem, pois, em sua constituição fugidia, ela tende à imaterialidade. Somos capazes de ver sua dança somente neste jogo, na composição de seus adereços e na sua potência imagética.

Fecham-se as cortinas. Fim do primeiro ato, os bailarinos se compuseram em suas danças, nos doaram suas existências pela performance do bailado. Fecham-se as cortinas. Pausa.

## **SEGUNDO ATO: DANÇA CONJUNTA**

As cortinas se abrem mais uma vez. Desta feita, os bailarinos já se encontram no palco, devidamente ornados por seus adereços. Inicialmente, se aproximam lentamente, tocando-se com leveza. Fazem uma dança de reconhecimento, fazem passos simultâneos, experimentando esta relação. Corpo e linguagem têm uma proximidade tão grande que quase podemos ver um único dançarino. Por vezes, nos parece que seu amálgama é quase inevitável. O corpo doa-se à linguagem que, ao mesmo tempo, se vê modificado por ela. Por outro lado, o corpo também resiste, não se deixa submeter, cria novas relações e se doa de outras maneiras. Na criação dos gestos, nos movimentos de seu bailado, o corpo cede seu peso à leveza da linguagem, realiza saltos e se desestabiliza. Retorna ao chão e realiza giros que fazem com que a linguagem também se desestabilize. Ao se tocarem, corpo e linguagem vão sendo modificados, potencializados por esta relação. Toda a beleza dos movimentos gira em torno das nuances adquiridas pelo toque um no outro, por esta relação que se mostra única.

Por vezes nos parece que o corpo executa seus movimentos tendo a linguagem como apoio, em outros momentos é a linguagem que aparenta ser sustentada pelo corpo. Bela dança em que os bailarinos se revezam na leveza e na dureza, mesmo que, a princípio o corpo pareça pesado e a linguagem leve. Estas alterações são possíveis graças aos adereços, aos desdobramentos e movimentos executados por ambos. A própria relação entre corpo e linguagem vai constituindo as possibilidades de cada um.

O corpo ganha leveza com o adereço da subjetividade, tão bem conectada à linguagem. Momento leve da dança, passos etéreos como véus que balançam ao vento. A linguagem se aninha nas dobras produzidas pelo corpo. Num movimento constante, nos parece que a linguagem sai de dentro do corpo. Corpo e linguagem brincam de esconder. Num momento, nos parece que o corpo se agiganta e ocupa toda a cena, subitamente, a linguagem parece emergir das fissuras deste corpo. Truque de cena que faz a linguagem parecer parte interna do corpo. Mas, se trata apenas de um jogo de cena, pois, é preciso que a linguagem componha com a superfície do corpo, toque-a para que este efeito apareça. Linguagem e superfície também compõem uma bela dança.

Nossos bailarinos surgem tatuados, como zebras, onças, tapeçarias, tecidos coloridos. A linguagem dá à superfície toda a beleza de impressionar, de tornar o corpo impressionado, quando impresso. São traçados mapas (SERRES, 2001) que, ao mesmo tempo marcam a impressão e tornam o corpo único. Somente em nossa dança vemos estas marcas e impressões, em nenhuma outra. A beleza dos traços faz nossos personagens, mais uma vez, mudarem de lugar, se metamorfosearem.

A linguagem ganha espessura com o adereço palavra que põe marcas no corpo a tal ponto, que este corre o risco de enrijecer, lentidão e peso. As palavras são como tatuagens impressas, marcas que habitam o corpo e fazem algumas faces aparecerem mais enquanto desaparecem outras. As palavras doam ao corpo nomes, compõe com ele os momentos em que são possíveis dizer algo sobre o corpo. Perigo de estagnação, pois, os nomes marcam pertencimentos (SERRES, 2005) e não esgotam as possibilidades de dizer. Nossos nomes e sobrenomes nos dizem de nossa ancestralidade, por exemplo, do nosso lugar de nascimento, apenas um pertencimento. Se somos professores, mais um nome para mais um pertencimento. Cor dos olhos, da pele, do cabelo, mais e mais palavras para mais e mais pertencimentos. As nomeações são arriscadas quando fazem o corpo pesar e estancar nesta habitação que lhe é dada, cercada de outros pertencimentos que lhe são negados. O corpo deve evitar tal encontro? Ao contrário, deve aumentar suas moradas, escapar da localização, movimentar-se. Dançar cada vez mais com um número cada vez maior de palavras. Multiplicar seus pertencimentos. A dança agora faz explodir milhares de palavras que bailam e fazem do corpo também uma multiplicidade.

Com a música, vemos o corpo bailar, compor ritmos e ganhar potências de movimento. A linguagem lhe doa pulsações e permite ao corpo flutuar mais uma vez. Pelos ritmos do corpo a música também se conecta a este personagem. A vida emana destes ritmos, dos ruídos corporais (SERRES, 2001). A música emerge também aí, fazendo do corpo sua morada temporária, pelas batidas do coração, pelos fluxos que correm nas veias, pelos movimentos peristálticos. Os ruídos do corpo ganham o dom da música, marcam suas intensidades por ela. Ouvimos nosso coração, seu sentido emerge de todos os ruídos advindos do corpo, torna-se música e depois retorna à diversidade de ruídos. O corpo se torna pulsante e se deixa habitar por esta música, momento de expandir e retrain em movimentos ritmados.

Com as afecções a linguagem hesita, tremula em suas muitas composições de sentido. As afecções são o que dão à linguagem uma experiência de metamorfose intensa. Encontro fugidio e sempre hesitante porque as afecções são o que faz a



linguagem tremer, perder as certezas do sentido. Tocam-se neste encontro justamente o sentir e o sentido, como pêndulos que vão de um lugar a outro e trocam de lugar constantemente. Este encontro, potente, faz nossos personagens perderem-se um pouco um no outro. Não pela aparência de certeza, mas pela beleza de tornar-se, momentaneamente outro. Porém, este momento instável de relação não passa de apenas um breve momento, fugidio e intenso. Toda a beleza deste encontro se apresenta na fugacidade desta hesitação: deixar de ser si mesmo para ganhar o dom (SERRES, 2001), ser modificado pelo outro. Corpo e linguagem se doam para compor esta dança, mas não se esgotam nesta doação, apenas compõem uma dentre muitas possibilidades de bailar.

Os códigos se relacionam com o corpo, em seu DNA, nas ligações sinápticas, nas trocas de gazes, na respiração celular. Em todas as trocas em que é possível estabelecer o que entra e o que sai de tais relações, possibilita ao código habitar o corpo. Os códigos dão um novo sentido às relações e trocas do corpo. Podemos ver no palco passagens, portas de todos os tamanhos e formatos, movimentos dos personagens ao passarem por determinados caminhos e não por outros. Dentro e fora, códigos remetem a signos que codificam o corpo e o fazem habitar o mundo de forma singular pelas porosidades. Os códigos transformam o corpo em chaves de passagens, mostra suas disponibilidades. O que entra e o que sai dos espaços de habitação do corpo, os códigos fazem as negociações destas fronteiras.

Nesta relação tão delicada e ao mesmo tempo tão densa, podemos sentir a hesitação do encontro, o medo de sucumbir à sedução de tornar-se o outro. Se inicialmente a linguagem aparenta leveza e fluidez, a ponto de sua emergência ser tão lenta e delicada, sua relação com o corpo a fortalece de tal maneira, que nos dá a ilusão de que não há corpo. A linguagem, ágil, se metamorfoseia, tem o poder dos deuses aquáticos, como Tétis, a mãe de Aquiles. Aquela que pode se transformar em qualquer coisa, fluida, tende a ser confundida com aquilo em que se transforma. Precisa ser abraçada fortemente, até esgotar suas metamorfoses. Porém, em nosso bailado, ela não precisa ser aprisionada, ao contrário, sua fluidez é o que dá a beleza de sua dança. O corpo se doa a ela, torna-se leve para também poder ganhar a possibilidade desta metamorfose, brinca de se metamorfosear em outras coisas.

No momento final de nossa dança, os bailarinos já experimentaram se tocar, conhecer suas possibilidades pela relação que constituíram. Tornam-se mais potentes e compõem uma dança mais vigorosa. Neste final, o vigor da dança nos faz perceber o

quanto nossos bailarinos são mais visíveis e ágeis. Os saltos e giros podem ser vistos como a aquisição de novas potências, de uma força que só foi possível a partir deste encontro. Uma vez mais, os bailarinos se afastam, compõem danças semelhantes, porém separados. Modificados, expressam passos mais intensos e fortes, distanciam-se no palco. Antes de finalizar a coreografia, unem-se mais uma vez para mostrar suas habilidades conjuntas.

O ato adâmico de nomeação (BENJAMIN, 2004) não faz com que as coisas sejam entendidas, faz com que elas ganhem uma nova relação, sejam transformadas. Não se trata de compreensão, mas de transformação. Estamos, a todo momento, compondo corpos e linguagens, nomeando cheiros e subvertendo os sentidos. Nomear, portanto, é menos estagnação do mundo, e mais uma invenção de outros mundos possíveis. Ao dar este dom a Adão, Deus não dá apenas o poder de atuar sobre as coisas, há uma doação também das coisas a este ato. Cria-se uma nova relação no momento inicial daquela dança particular atuada por estes personagens. Em nossa dança, executamos o ritual de relação em outros termos, de outra maneira, criamos novos dados e doamos novos dons. Porém, como alertamos no início, este encontro é apenas uma das possibilidades de relação, não a única. A construção desta dança nos faz afirmar que há muitas maneiras de se construir a relação entre corpo e linguagem, e que apostamos em modos de conexão que não sufoquem um dos personagens, fazendo-o reduzir-se a uma única possibilidade. Buscamos, em nosso trabalho, fazer com que as potências de nossos personagens sejam exercidas pela delicadeza de cada encontro.

Surge-nos então a pergunta: corpo e linguagem podem ser vistos como adereços um do outro? Esta dança então é composta por múltiplos adereços de tal maneira que tendemos perigosamente à unidade? Seguimos dançando, constituindo relações, criando novas possibilidades de mundo. Corpo e linguagem se doaram à nossa coreografia, tornaram-se disponíveis a esta dança. Compor esta coreografia não nos diz daquilo que são corpos e linguagens, mas nos ajudam a entender de suas potencialidades, de seus encontros e da disponibilidade de relacionarem-se compondo uma forma particular de relação que pode ser exercida, mas não endurecida. Prezamos os movimentos e as composições para não nos deixarmos enrijecer pela dureza que habita também esta textualidade.

Ao constituirmos esta narrativa já nos colocamos no risco da redução, uma vez que o truque aqui é produzir uma dança que se apresenta de maneira mais evidente, pela escrita. Construimos um texto, lidamos com a textualidade. Como então defender a

multiplicidade, as relações tendo como instrumento a própria escrita? É necessário que façamos este jogo de cena no qual habitam outros elementos que não apenas a linguagem. Como dissemos em seu solo, a linguagem é fugidia, apela a outros mundos, afasta-se da materialidade. Porém, seu truque de prestidigitação nos abre um imenso caminho às imagens. São as imagens que dançam e constroem este bailado. Habitamos também o mundo das palavras que dançam com as coisas. Somos constantemente convidados a constituir estas danças. Narrar a construção deste bailado sustenta a ambiguidade de escrever sobre o mundo e habitá-lo também com nossa escrita.

### **REVERÊNCIA:**

Temos um último gesto a executar antes de finalizar nossa dança. Mais do que uma conclusão, apostamos na beleza deste gesto de reverência. Ao fim de cada dança, os bailarinos se agradecem mutuamente por aquela jornada em conjunto. Fazem um gesto de referência e agradecimento pela parceria. Justamente neste momento tão simples e tão significativo, que podemos ver a importância daquela parceria, naquele momento. Não esqueçamos que a apresentação é apenas o momento de culminância de uma trajetória, que produziu aqueles bailarinos num longo percurso de relacionamento, confiança, doação e trabalho conjunto. Foi preciso tempo para que esta relação se apresentasse desta maneira e não de outra. A reverência é o gesto que faz emergir toda esta construção, todo o caminho e todos os percalços. Esta dança foi feita em conjunto. Num segundo momento, os dois também fazem uma reverência ao público. Da mesma maneira, fazemos este gesto de agradecimento àqueles que estiveram conosco neste percurso, que se dispuseram a partilhar esta dança. Por último, entra o coreógrafo e também agradece aos bailarinos e ao público por esta partilha. Da mesma forma, fazemos este gesto de agradecimento àqueles que se fizeram companheiros deste percurso, mesmo que em momentos distintos, em lugares diferentes. Mais uma vez é possível reverenciar o truque de prestidigitação que possibilita a perenidade desta dança, com todos os seus riscos de enriquecimento. Porém, que o convite se estenda a outras possibilidades de dança, em outros palcos, em outros encontros, em outras superfícies. Obrigada.



## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *Questões Introdutórias de crítica do conhecimento*. In. **A Origem do Drama Trágico Alemão**. Lisboa: Ed. Assírio e Alvim, 2004.
- DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DELEUZE, G. **Empirismo e Subjetividade. Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume**. São Paulo: Editora 34, 2001.
- DUMOULIÉ, C. **O Timbre Intraduzível do Corpo: Artaud, Merleau-Ponty, Lacan**. Revue Silène Centre de Recherches en littérature et poétique comparées de Paris Oues-Nanterre-la Defense, 2010.
- HARAWAY, D. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, São Paulo, número 5, p. 07-41, 1995.
- LATOUR, B. Como Falar do Corpo? A Dimensão normativa dos estudos da ciência. In. NUNES, João Arriscado e ROQUE, Ricardo. **Objetos Impuros: Experiências em Estudos Sobre a Ciência**. Porto: Afrontamentos, 2008, p. 39-60.
- MONTEIRO, A.C.L. **As Tramas da Realidade: Considerações sobre o corpo em Michel Serres**, 2009, 196f. Tese (doutor em Filosofia) Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.
- ROLNIK, S. "**Fale com ele**" ou como tratar o corpo vibrátil em coma. Conferência proferida no simpósio: Corpo, Arte e Clínica (UFRGS, Instituto de Psicologia), Porto Alegre, 11/04/2003. Disponível em: [www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf](http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf) em 2006. Acesso
- SERRES, M. **A Comunicação**. Porto: Rés, 1978.
- SERRES, M. **O Terceiro Instruído**. Lisboa: Instituto Piaget, 1993.
- SERRES, M. **Os Cinco Sentidos. Filosofia dos Corpos Misturados I**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- SERRES, M. **Hominescências. O Começo de uma outra Humanidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- SERRES, M. **O Incandescente**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- SERRES, M. **Récits d'Humanisme**. Paris: Le Pommier, 2006.
- SERRES, M. **Ramos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.
- SERRES, M. **Musique**. Paris: Le Pommier, 2011.
- STENGERS, I. **Quem tem medo da ciência? Ciência e Poderes**. São Paulo: Siciliano, 1990.