

EXPERIMENTOS E ENCONTROS DE UM CORPO

Vivian Marina Redi Pontin (Labjor-Unicamp)

Resumo

Este trabalho se trata da composição de uma escrita-texto mergulhada nos processos de criação e encontros, os quais são pensados como aqueles que unem corpo e escrita, arte e pesquisa e experimento pelos contatos e sondagens que ocupam as invenções. A fenda pela qual se percorre esse caminho busca inventariar as potências naquilo que cerca os afetos de um corpo, como eles se transformam em questões para a escrita. Para isso a extração de fragmentos e a feitura de alianças são procedimentos que constituem, juntamente com os materiais selecionados, modos de expressão de uma força, uma existência que constitui escrita-texto. Dentre os fragmentos estão: a *performance Rythm 0* de Marina Abramovic (1974) e o livro *Naked lunch* de William Burroughs (1959). Experimentos que lançam um corpo como movimento de pensar uma vida.

Palavras-chave: corpo; escrita; performance.

Abstract

This work deals with the composition of a writing-text diving in creative process and meeting, which are thought of as those that join body and writing, art and research and experiment to contacts and soundings that occupy the inventions. The gap that travels this way searches to list the powers what about the affections of a body, as they become issues for writing. For this the extraction of fragments and making alliance are procedures that constitute, together with selected materials, modes of expression about a force, a existence that makes writing-text. Among the fragments are: the *Rythm 0* performance by Marina Abramovic (1974) and the book *Naked lunch* by William Burroughs (1959). Experiments throw a body as movement of thinking a life.

Keywords: body; writing; performance.

sins¹

“escrever é um gesto absolutamente positivo:
dizer o que se admira e não combater o que se detesta”.
Gilles Deleuze

As palavras que compõem essa escrita-texto passaram por alguns processos, os quais dizem de um encontro ou uma porção de encontros, plurais que são, entre corpo e escrita. Pode-se dizer que um dos atravessamentos iniciais, que não é necessariamente o primeiro, mas aquele que perfura a urgência de um princípio para essa escrita-texto, que inaugura esse parágrafo, foi da questão da criação, uma vez que, o que une corpo e escrita, arte e pesquisa, experimento e encontro é a criação de um

¹ Acompanha essa escrita-texto *Uma escrita para um combate incerto* de Ana Godoy (2011) e *Fragmentos e movimentos mínimos. Encontros entre escrita e corpo* (PONTIN, 2015).

laço, uma tensão, um gesto que passa entre tais elementos e faz costuras, cria chances para que eles permaneçam juntos, distantes e perto uns dos outros.

Costuras ora bem-feitas como as de uma máquina de costura, ora mal-acabadas, esfarrapadas, com pedaços retos e tortos de mãos, agulha e linha. Se bem que a máquina de costura também pode cerzir tortuosamente e as mãos alcançar lugares improváveis para uma máquina. Enfim, as costuras na criação de uma aliança de convivialidade são bastante heterogêneas.

Tal criação difere de um movimento que colocaria os termos – corpo e escrita, arte e pesquisa, experimento e encontro – como equivalentes, ou faria correspondências, analogias. O desafio está em colocá-los um ao lado do outro e mantê-los distintos, cada qual com suas singularidades, diferentes que são esses termos.

Os procedimentos envolvem uma prática na criação de encontros entre corpo e escrita, que os coloca em jogo, dispõe as peças mais do que busca um resultado, como se fosse uma linha entre causa e efeito. É preciso sempre fazer um corpo ao escrever.

Ao buscar materiais com os quais construir essa prática criativa um bocado de desespero bem pode surgir. São muitos os materiais que abordam o corpo e trazem-no para sua escrita, e o fazem de muitas formas. Muitos desses materiais se circunscrevem numa disciplina, ou criam para si uma disciplina, é o caso, por exemplo, da história do corpo, ou da antropologia do corpo, em que a lente com a qual se produz a relação entre corpo e escrita passa por uma apropriação disciplinar, ou se preferir, o resultado de uma produção de conhecimento.

Não será o caso aqui, nessa escrita-texto, de analisar as maneiras como cada disciplina, cada material compreende e abarca a relação entre corpo e escrita, porque o problema com o qual se quer lidar não passa por uma questão de definições e aproximações, as quais inevitavelmente podem gerar um julgamento. Bruno Latour em *Como falar do corpo* (2008) escreve que: “não faz sentido definir o corpo directamente, só faz sentido sensibilizá-lo” (p. 39). Definir faz permanecer, entre corpo e escrita, uma relação que determina limites, declara, demarca fronteiras, mostra e demonstra exatidões, delimita terrenos, compromissos, aponta direções e sentidos, clarezas, decreta e essa lista pode continuar como um inventário de palavras que definem e julgam uma relação.

Entretanto, ao fazer sentido sensibilizando, é preciso criar um contato, criar uma sondagem, estar à espreita com algo. O caminho que essa escrita-texto percorre, portanto, busca inventariar, porque não se quer jogar fora tal procedimento, as potências naquilo que cerca os afetos de um corpo, como eles se transformam em questões para a

escrita. Para isso a extração de fragmentos e a feitura de alianças são procedimentos que constituem um inventário a partir de materiais selecionados que dizem de um modo de existência, uma força que pesquisa, escrita e texto querem dar expressão.

Mas antes de fazê-lo, ainda é preciso entrar um pouco mais nos procedimentos, afinal eles não são levianos e aleatórios. Gilles Deleuze interessa-se pelos procedimentos dos autores e artistas para constituírem seus trabalhos, sejam eles filosóficos ou artísticos, lidando com conceitos, afectos, perceptos. Em *Crítica e clínica* ele escreve que a escultura “quando deixa de ser monumental para tornar-se hodológica² (...) só tem a memória do material (daí seu procedimento de talhe direto e sua utilização frequente da madeira)” (DELEUZE, 1997, p. 89). Então, a escultura é o próprio caminho percorrido sobre aquilo que talhou, esculpiu – uma reunião, aliança de procedimentos sobre um material que dão a ver, aquilo que Deleuze chama de “constelação afetiva” (DELEUZE, 1997, p. 87). No caso de trazer para relação entre corpo e escrita, tendo em vista essa maneira de olhar para a escultura (arte, literatura, imagem etc.), o procedimento não conjuga com uma interpretação daquilo que a escultura guarda, mas quais afetos ela mobiliza na feitura de um corpo ao escrever. Por isso as costuras, como aquelas que traçam uma linha entre corpo, escrita e afetos.

Extrair fragmentos para construir essa escrita-texto é um gesto de recolher amostras, que são imediatamente individuais e coletivas, porque dizem de uma “constelação afetiva” que cada fragmento faz passar, e também porque os fragmentos, ao fazer alianças uns com os outros, criam aberturas, frestas que possibilitam experimentar uma dimensão coletiva do corpo e da arte – um corpo político.

Dentre os fragmentos escolhidos estão: a *performance Rythm 0* de Marina Abramovic realizada na galeria Morra Arte Studio (Nápoles, Itália) em 1974; e o livro *Naked lunch* de William Burroughs de 1959 (com tradução para português de 1988 intitulada *Almoço Nu*).

Escolhas desejanter numa escrita-texto desejanter, uma vez que elas dizem de experimentos e encontros de um corpo. Corpo que não é sujeito da ação, pleno em suas ações, num protagonismo intencional. Corpo-artista que experimenta procedimentos dos quais não possui controle, não sabe bem em que vai chegar, o que lhe espera. “As máquinas desejanter só funcionam desarranjadas, desarranjando-se constantemente” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 20). Corpo-artista, por isso coletivo, que experimenta o

² Hodologia – *hodos*, do grego, significa caminho. Portanto, hodologia é um estudo, pesquisa, investigação dos caminhos. Isso faz sentido com aquilo que Gilles Deleuze (1997) está colocando para a arte, como aquela feita de caminhos, trajetos que fazem mapas extensivos e intensivos. Não é, para o filósofo, uma questão de conservar, identificar, autenticar pessoas e objetos, e, sim, lidar com as mobilizações, as distribuições de afetos que a obra reúne em sua superfície.

desconcerto e se inserem numa “constelação afetiva”. “Os afetos não são sentimentos, são estes devires que desbordam o que passa por eles (ele torna-se outro)” (DELEUZE, 1988, p. 11). Escrita-texto busca, então, percorrer e criar por entre desconcertos e passagens.

passo zero

David Le Breton (2003) também escolhe *Rythm 0* de Marina Abramovic para juntar-se a alguns outros artistas e suas obras. Para o autor, tais artistas estão interessados nos limites de tolerância do organismo e, no caso de Marina, ela se vale da disposição de objetos para alcançar sentidos para sua questão.

Em *Rythm 0*, Marina Abramovic, cujo trabalho se concentra nos limites de tolerância do organismo, dispõe objetos sobre a mesa: agulhas, espinhos, carga etc. Em seguida, ela coloca à disposição do público e autoriza a se servirem dos limites desses instrumentos sobre seu corpo (LE BRETON, 2003, p. 103)³.

Todavia, ao buscar as imagens dessa performance e o depoimento de Marina⁴, percebe-se algo que está para além do ativismo do corpo obsoleto diante da tecnologia. Marina questiona: *o que é o público*, não os limites do organismo e dos objetos, mas os limites do público, até onde vai a interação do público numa performance, o que pode o público diante de alguns instrumentos à sua disposição?; “nas suas performances você pode ir muito longe, mas se deixar as decisões para o público, pode ser morta” (ABRAMOVIC, 2013, s. p.). A morte enquanto possibilidade, nem por isso Marina prefere não.

A questão do limite criada por Le Breton perde um pouco de força quando se entra em contato com a performance, porque as fronteiras entre organismo e objeto, utilidade e passividade são todas borradas em cada gesto, em especial no gesto de Marina ao questionar o que pode o público e a vulnerabilidade do corpo em face disso. A artista experimentou os sentidos produzidos por sua performance a partir da paralisia, do congelamento – ritmo zero – uma não reação que ao mesmo tempo reagia, uma não interação que co-atuava.

Objetos selecionados, reunidos e colocados sobre a mesa. Uma seleção e

³ “Dans *Rythm 0*, Marina Abramovic, dont le travail porte sur les limites de tolérance de l'organisme, dispose des objets sur une table: aiguilles, épines, chargé, etc. Elle se met ensuite à la disposition du public autorisé à se servir sans limite de ces instruments sur son corps” (LE BRETON, 2003, p. 103).

⁴ Disponível em: <<https://vimeo.com/71952791>>.

reunião. Os objetos poderiam ser sugestões de uso e interação. Sugestão que pode insinuar, lembrar, inspirar, promover, mas não agir sozinha. As relações precisam ser criadas, produzidas com o público. A diversidade de objetos possibilitou, também, uma variação na criação de relações entre eles e a performer, entre nuances e repetições, o que ali se compunha se singularizava nos gestos e afetos que ali circulavam.

A reunião e as interações, bem como a questão que a artista inventa para compor sua performance – o que pode o público? – criam uma abertura para que as sensações e os sentidos transitem. Um contágio que não é só de potências construtivas, mas destrutivas também. O que ali estava em jogo são procedimentos que trazem à luz modos de existência dos corpos. Ao ativar o público dessa forma, o contágio produz uma cocriação que fura os corpos numa interação violenta.

Os objetos, inclusive o corpo, que se mostram e possuem uma significação, uma utilidade, passam a se conectar sem um já dado, portanto, tornando sensível, nessa conexão, um novo sentido cocriado.

Não se trata aqui de colocar-se no lugar dos objetos e corpos que compõem a performance naquela galeria, dizer em seus nomes aquilo que se passou, reproduzir ou refazer os passos da performance para verificar se encontra os sentidos, sensações, significados, inscrições de passagens daqueles instantes. A vulnerabilidade, a frágil presença desse fragmento habita essa escrita-texto, bem como os desconcertos dessas tentativas em vão de escrever um vivido. Essa escrita quer ser uma abertura para pensar nas existências de sentidos que podem contagiar os corpos, inviabilizando um fechamento desses mesmos sentidos e do que pode um corpo ao ser afetado e afetar outros corpos.

Quando esse acontecimento performático é reenviado para o corpo e o mundo, pode-se produzir uma multiplicidade de sentidos e conexões, cria-se nele e com ele um modo de existência, que implica uma passagem de vida que atravessa um vivido e inventa um espaço-tempo vivível na escrita e no corpo. Nesse pequeno gesto que se conecta com um mundo, “colcha de retalhos infinita” (DELEUZE, 1997, p. 77), toca o corpo sem a vontade imperativa de significá-lo, mas de fazer do sentido um toque, fazer da escrita uma passagem por esse sentido, um corpo qualquer.

bocados

O “título significa exatamente o que as palavras dizem: Almoço NU – um

momento congelado em que todos vêem o que está na ponta de cada garfo” (BURROUGHS, 1988, p. 5). Um garfo que espeta um pedaço de carne possui três ou quatro dentes nela infincada, cada dente perfura delicada ou violentamente uma lasca daquele pedaço de carne a fim de segurá-la momentaneamente até que ele seja levado à boca. A boca e seus dentes fazem um trabalho parecido com o garfo, também perfuram a carne, mastigam-na, trituram-na – um trabalho ora lento, ora rápido, mas que também é uma passagem momentânea até que a carne seja engolida.

A leitura de *Almoço nu* (BURROUGHS, 1988) se parece com o trabalho do garfo, da boca e seus respectivos dentes. É estar o tempo todo mastigando um problema, ruminando-o. Drogas. Muitas máquinas no circuito das drogas são desperdiçadas e fracassadas, muitas palavras para dizer desse circuito e Burroughs, definitivamente, não se atém ao controle exercido por essas mesmas muitas palavras. A “maior parte dos sobreviventes não se lembra do delírio com detalhes” (BURROUGHS, 1988, p. 5). Ele enfrenta esse combate com os controles exercidos pelas palavras, pois havia e sempre há uma *Interzona*, uma espécie de organização que tenta a todo custo capturar a escrita e botá-la nos trilhos.

Mas, afinal, o que era essa *Interzona*? E por que ela se torna um problema para a escrita? Seu problema é instituir e organizar demasiadamente, porque a organização em sua forma diminuta não é exatamente um problema para escrita, ela responde e reage diante de uma necessidade, permitindo que algo se sustente. Se dispõe a alcançar um resultado, ordenando e distribuindo uma composição, sempre em vista de uma mesma finalidade entre os elementos compostos. E é essa forma unidirecional que pode ser problemática, quando a organização se junta ao domínio do juízo e age nos corpos e na escrita, uma vez que “o juízo de deus é precisamente o poder de *organizar* ao infinito” (DELEUZE, 1997, p. 168, grifo do autor). As cobranças organizativas, portanto, podem tolher, bloquear a passagem de vida na escrita, afinal o sistema do juízo faz com que a escrita tenda para uma forma ao invés de dar passagem para um movimento.

“Estou de saco cheio de ouvir o velho e cansado papo sobre droga e as mentiras da droga... As mesmas coisas ditas um milhão de vezes, e mais ainda, não tem sentido dizer coisa nenhuma porque NADA jamais acontece no mundo da droga” (BURROUGHS, 1988, p. 10-11, grifos do autor).

A escolha é por qual fissura se quer escrever. Fissura que abre o caminho para aquele trilho organizativo ao extremo, ou como abertura, como aquilo que faz desconcertar, desmoronar as paredes do juízo das organizações, *Interzonas* da escrita. É

preciso criar um corpo toda vez que tenta escrever e fracassar saindo do prumo. Bruno Latour (2008) escreve sobre adquirir um corpo, adquirir partes do corpo que não pertenciam a ele e que a experiência coloca como uma parte corpórea que não é um mero acessório, mas se torna imprescindível, vital. Partes de um corpo que “são adquiridas progressivamente ao mesmo tempo que as 'contrapartidas do mundo' vão sendo registadas de nova forma” (LATOURE, 2008, p. 40) a cada nova linha escrita, a cada pedaço de carne espetado pelo garfo e triturado pela boca e seus dentes.

Cobranças. Sempre aquela mesma reminiscência em como falar do corpo, “a questão do corpo depende da definição do que é a ciência. Isto é particularmente relevante neste caso, porque qualquer 'conversa do corpo' parece necessariamente conduzir à fisiologia e, posteriormente, à medicina” (LATOURE, 2008, p. 56-57, grifo do autor). Ao invés do desconcerto, sempre e a todo custo, a convergência. As más generalizações, nos termos de Latour (2008) – são aquelas que se produzem por um pequeno êxito e, a partir dele, se rompem as conexões com as diferenças em favor de uma pureza, que desqualifica a produção de conexões e ligações; uma “forma de *diminuir* o número de versões alternativas do mesmo fenómeno” (LATOURE, 2008, p. 54, grifo do autor).

Por isso correr o risco pela fissura: “cuidado com os carros” (BURROUGHS, 1988, p. 11). Porque ela propõe questões, incita o pensamento, “desafia os órgãos e desfaz a organização [...] encontrar seu corpo sem órgãos é a maneira de escapar ao juízo” (DELEUZE, 1997, p. 169). Um desconcerto diante de um modelo que apenas conduz uma ligação que já estava dada, antes e sempre, entre escrita, corpo e as coisas no mundo.

Escrita-texto se interessa por como a coisa é feita, mastigada no *Almoço nu*. Para além de uma escrita fragmentária que serve para romper a linearidade, como esses fragmentos são produzidos?

São, pois, produzidos por aquilo que atravessa o escritor e que leva a pensar. Burroughs não pretende “impor 'história', 'enredo', 'continuidade' a ninguém...”, tampouco “entreter ninguém” (BURROUGHS, 1988, p. 207), dentro de cada capítulo, cada pedaço de carne, ao invés de uma narrativa que se reporta a algo, satisfazendo, se inventam casos, amostras, dados de um esquema da droga que dá acesso a um naco, expõe as liberações, os escapes e as sujeições ao controle, à máquina de jogo das drogas. Uma vida, um modo de existência criado na relação entre escrita e corpo, um corpo desconcertado, com a prudência necessária para ainda manter algo e sustentá-lo.

Escrever com o *Almoço nu* é engendrar formas de “ser afectado por

diferenças” (LATOOUR, 2008, p. 43), pois “a diferença é o que produz sentido” (LATOOUR, 2008, p. 43), produz um desconcerto. É agenciar um corpo em grafias que criam espaços-tempos de vida, outros modos de sentir. Ao invés de um apego ao corpo como forma que circunscreve a vida, é um lançar-se para um corpo como movimento de pensar a vida.

derreter

“um problema eminentemente político: aquele
da inscrição dos corpos no mundo”.
Ana Godoy

Nada é fácil no *Almoço nu*, tampouco em *Rythm 0*. Não há onde se esconder na nudez da exposição a uma necessidade, e o vício-doença é a necessidade total da droga: “Tá a fim?” (BURROUGHS, 1988, p. 7), uma vida que se resume a apenas isso: satisfazer a necessidade, impedindo o agir de outro modo. Também não há onde se esconder quando a artista corre o risco de morrer em sua própria performance. Diante do intolerável, e muita coisa pode ser e se tornar intolerável, o corpo se desordena e vibra, desanda. E o modelo homeostático se insere como aquele que propõe uma recepção passiva imediatamente revertida num fundo de ações, mobilizações para manter o equilíbrio. Em que a política do corpo se resume a esses fundos e a relação entre individual e coletivo se daria pelo grau de engajamento em que cada um, cada pedaço de carne, contribui numa relação direta, numérica se preferir.

Ao afetar-se pela questão: “o que é olhar para o que está na ponta do garfo?”, “o que pode o público?” torna-se possível dizer de outras forças. Se há muitos combates na criação de uma relação entre escrita e corpo, se há muitos combates em Burroughs e Abramovic, também há uma avaliação das forças envolvidas e uma experimentação de um corpo em seus combates. Combates nos quais se “trata de apossar-se de uma força para fazê-la sua” (DELEUZE, 1997, p. 170), criar com essas forças uma escrita, uma performance.

A escolha não pela interpretação, exposição e análise de materiais que possuem o corpo enquanto sua temática ou objeto privilegiado, mas por buscar a relação entre corpo e escrita nos procedimentos dos artistas e na própria feitura dessa escrita-texto tem a ver com uma arte – dar passagem para as coisas, mais do que retê-las (DELEUZE, 1997). Dar passagem para os afetos que contagiam os materiais, quaisquer

materiais, que trazem para escrita, pesquisa, texto um brilho, sem o qual se torna impossível escrever da mesma forma – enquanto resposta, revide, guerra contra o que se detesta.

Uma pintura, um “quadro é mais uma reunião sobre uma superfície que uma janela para o mundo” (DELEUZE, 1997, p. 89). Não há uma realidade dentro da obra que é preciso desvendar, trazer à luz, informar ao leitor. A obra e aquilo que com ela se escreve são mundos possíveis, “a expressão de um mundo possível” (DELEUZE, 1988, p. 22), são dimensões coletivas de um corpo numa arte e de uma arte num corpo.

Por isso as relações nunca estão dadas de antemão, é preciso criá-las em cada bocado, em cada passo zero, em cada sim ou não, “criar face às impossibilidades é produzir uma escrita e se produzir a si mesmo na escrita e as saídas que antes não havia” (GODOY, 2011, p. 45), fazer da pesquisa, escrita-texto um campo de experiências e experimentos nos quais é possível os afetos circularem, dão-se condições para outras redistribuições, e essa é, definitivamente, uma expressão de um corpo político.

Referências

ABRAMOVIC, Marina. Body art. *Performatus*. Trad. Ana Ban. Ano 1, nº. 5, jul/2013.

DELEUZE, Gilles. Signos e acontecimentos. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de. (org.) *Dossier Deleuze*. Rio de Janeiro: Hólon, 1988.

_____. Meu próximo livro vai chamar-se “Grandeza de Marx”. Depoimento a Didier Eribon. *Cadernos de subjetividade*: Gilles Deleuze, 4 (especial), p. 26-30, 1996.

_____. Crítica e clínica. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*: capitalismo e esquizofrenia 1. trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2010.

GODOY, Ana. Uma escrita para um combate incerto. In: AMORIM, Antonio Carlos; MARQUES, Davina; DIAS, Susana Oliveira (orgs.) *Conexões*: Deleuze e Vida e Fabulação e... Petrópolis: De Petrus; Brasília: CNPq; Campinas: ALB, 2011. p. 37-48.

LATOUR, Bruno. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: NUNES, João Arriscado; ROQUE, Ricardo (orgs.). *Objetos Impuros*: experiências em estudos sobre a ciência. Porto: Edições Afrontamento e autores, 2008.

LE BRETON, David. *La peau et la trace*: sur les bleasure de soi. Paris: Éditions Métailié, 2003.

PONTIN, Vivian Marina Redi. *Fragmentos e movimentos mínimos. Encontros entre escrita e corpo*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

Vivian Marina Redi Pontin

Doutora em Ciências Sociais pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – IFCH-Unicamp. Pesquisadora do grupo-CNPq – multiTÃO: proliferar-artes sub-vertendo ciências, educações e comunicações. Também integra a CORPUS International Group for the Cultural Studies of the Body. Pesquisadora colaboradora do Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo – Labjor-Unicamp. Desenvolve pesquisa com a temática do corpo e narrativas do corpo na interface entre artes, ciências e filosofia contemporânea.