

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

MARIANGELA FERREIRA ANDRADE

**DIÁRIO DE UM CORPO AUTOR:
ESPAÇO DE DANÇA**

**Brasília – DF
2020**

Universidade de Brasília
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

MARIANGELA FERREIRA ANDRADE

**DIÁRIO DE UM CORPO AUTOR:
ESPAÇO DE DANÇA**

Tese apresentada ao curso de Doutorado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, elaborada sob orientação do Professor Dr. Piero Luis Zanetti Eyben.

**Brasília – DF
2020**

AAN553d

Andrade, Mariangela Ferreira

Diário de um corpo autor, espaço de dança. / Mariangela
Ferreira Andrade; orientador Piero Luís Zanetti Eyben. --
Brasília, 2020.

123 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2020.

1. Diários. 2. Maria Gabriela Llansol. 3. Franz Kafka.
4. Teoria do Texto - autoria . 5. Corpo. I. Eyben, Piero
Luís Zanetti, orient. II. Título.

MARIANGELA FERREIRA ANDRADE
DIÁRIOS DE UM CORPO AUTOR: ESPAÇO DE DANÇA

Tese apresentada ao curso de Doutorado em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, aprovada pela banca examinadora.

Brasília, 18 de fevereiro de 2020.

Dr. Piero Luis Zanetti Eyben
Universidade de Brasília — Presidente

Dra. Alice Maria de Araújo Ferreira
Universidade de Brasília — Membro Externo

Dra. Elisa Teixeira de Souza
Instituto Federal de Brasília — Membro Externo

Dra. Fabrícia Wallace Rodrigues
Universidade de Brasília — Membro Interno

Dra. Germana Henriques Pereira
Universidade de Brasília — Membro Interno – Suplente

a minha mãe e meu pai (em memória) por abrirem
meu caminho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles com quem me conectei nos últimos anos e que me deram um pouco de si para que eu pudesse construir esse texto. Especialmente ao meu orientador Piero Eyben que esteve sempre acendendo luzes no caminho. À minha família que me dá substância suficiente para que a pulsão e o desejo pela escrita tenham abrigo no meu corpo.

Agradeço à FAPDF pelo apoio que viabilizou a visita técnica ao Espaço Llansol e ao Professor João Barrento que me deu ofertou de mais hospitalidade do que eu imaginaria e ainda me ensinou tanto sobre a Llansol e a vida.

Agradeço ainda à Professora Ana Kiffer que me recebeu em sua sala de aula, me abriu a casa, os livros e me mostrou um tanto sobre a pesquisa com e sobre o corpo, alimentando em mim a graça e o desejo de estar em pesquisa.

Por fim, agradeço ao Governo Federal, então Ministério da Cultura, órgão no qual sou servidora e que me concedeu uma licença para estudos, durante dois anos, que viabilizou minha permanência no Rio de Janeiro e todas as trocas que vieram de lá.

RESUMO: ANDRADE, Mariangela Ferreira. "Diário de um corpo autor: Espaço de dança" Tese de Doutorado. Orientador Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília: Universidade de Brasília, 2020, 123 p.

Esta tese aborda questões em torno da autoria do texto literário e do espaço que ele cria. O texto elaborado de maneira ensaística pensa o corpo como autor da obra literária, e a dança, um espaço de escrita. As ideias desdobram a partir das teorias sobre a excrição do corpo de Jean Luc Nancy e o pensamento de Maria Gabriela Llansol e Franz Kafka em seus Diários. A constituição de um espaço de dança se dá a partir dessa materialização do pensamento. É o estar em movimento que conduz o corpo a se colocar no espaço fora, no sentido da excrição, tanto na dança, como na escrita.

Palavras-chave: Diários. Maria Gabriela Llansol. Franz Kafka. Teoria do Texto. Autoria. Corpo.

ABSTRACT: ANDRADE, Mariangela Ferreira. "Diary of a writing body: Dance Espace" Thesis. Supervision: Piero Luis Zanetti Eyben. Brasília: University of Brasília, 2020, 123 p.

This thesis addresses issues surrounding the authorship of the literary text and the space it creates. The text written as an essay holds the body as the author of the literary work, and the dance, a space for writing. The idea unfolds from the theories on the excription of the body by Jean Luc Nancy and Maria Gabriela Llansol's and Franz Kafka's thoughts in their Diaries. The constitution of a dance space comes from the materialization of this thought. Being in motion leads the body to place itself in the space outside, in the sense of excretion, both in dance and in writing.

KEY WORDS: Diary. Maria Gabriela LLansol. Franz Kafka. Text Theory. Autorship. Body.

DIÁRIO DE UM CORPO AUTOR: ESPAÇO DE DANÇA

ABERTURA.....	10
PRÓLOGO	11
PRIMEIRO MOVIMENTO – sobre o corpo.....	17
O corpo. A escritura.	18
Cena 01 - preparação	25
Cena 02 - diário de autor.....	27
Cena 03 - o autor	31
Cena 04 - a morte. o corpo.	35
Cena 05 - na coreografia de Kafka e Llansol	37
Um corpo. Um texto	46
Corpo, Autor.....	47
Cena 06 - o samba. a herança	53
Cena 07 - quem dança o Estado Brasileiro ?	57
Cena 08 - differDance	60
SEGUNDO MOVIMENTO – SOBRE DANÇA	63
Escritura. Dança.....	64
Cena 09 - em movimento	67
Contágio de afetos	70
Cena 10 - umas figuras	72
Cena 11 - singspiele	74
A pele. A dança.....	77
Contato	78
Cena 12 - da percepção sensível a pequena dança	81
Cena 13 - do baixio da escrita à pequena dança	83
Cena 14 - a escritura de Kafka.....	85
Cena 15 - Kafka e a herança	87
PS... e se eu tiver que concluir.....	89
DA HERANÇA – Referências Bibliográficas	95
Anexo I – Visita técnica ao Espaço LLansol.....	102

ABERTURA

deixo que desapareçam os anos deixo que se embalem numa espiral sem fim
você nunca brincou de balanço num houve um momento em que sua vida era
só o seu corpo... foi o menino Pedro na sabedoria dos seus oito anos que me
falou da maldição imagino que deve ser essa disposição de estar de corpo
aberto como só as crianças sabem como uma espécie de alegria curiosa de
quem sempre está diante de um novo brinquedo ainda que seja o mesmo velho
balanço cecília não sabia tudo que queria nem sabia tudo que podia querer
mas ainda assim queria ainda mais que se ainda mais que se foi a escolha de
um caminho que da certeza só se tinha o instinto era mais como se fosse uma
vida nova se instaurando naquele corpo que pulsava ânsia por mais um dia era
certo que tinha ainda mais que se se dou um pra lá dois pra cá se dou um pra
lá um pra cá se mudo a direção se circulo se mudo a velocidade se faço
variações de tempo e velocidade se cruzo e rodopio e se junto braço e se me
abraço parto do contato entre eu em eu corpo entre cada um dos meus
membros e se deixo cada vez ser afetada direcionada por um outro pedaço do
meu corpo e se a cada vez deixo pender uma articulação qualquer em nome de
... respirar e entender que tudo começa ali no simples balanço do meu corpo

no balanço de cecília – madi ferr

PRÓLOGO

Se ensaiar é estar diante de múltiplas possibilidades, é o ensaio, o caminho que este texto escolhe por método. Ensaio, como entende João Barrento, é um texto singular em cuja palavra é tal qual aquela da poesia “um bloco solitário de onde salta o silêncio das ideias. Sem limites”.¹ O ensaio nasce no território livre onde não há caracterização de gênero, tal é seu *hibridismo*, sua *travestização genológica*, usando as palavras do professor João. O ensaio pode pulsar desejo por ficção, dramatismo, poesia ou qualquer que seja a forma que encontre para fazer as ideias saltarem. Nas suas palavras “no ensaio, como na dança, ‘cada movimento tem um centro de gravidade, e basta dirigir este ponto, no interior da figura (do pensamento), para que os membros obedeçam’ e o pensar se anime de uma graciosidade e de uma justeza que só podem ser paradisíacas”.² Pensando assim, é possível que uma tese seja escrita na forma de um ensaio? Ou ainda, é possível teorizar num texto ensaístico? Se pensarmos com João Barrento, “fazer as ideias saltarem”³ é a matéria principal de uma tese de doutoramento. Fazer com que as ideias, que surgem da leitura, muitas vezes, possam saltar das páginas de um texto a outro e a outro, infinitamente, constituindo uma teia de pensamento, que se interconectam dando a ver outras ideias formadas a partir dessas conexões.

Neste texto que ensaio aqui, como quem dança, é fundamental que se perceba que para escrever é preciso uma série de movimentos. O movimento que dá tom ao texto dita o seu ritmo, ou ainda sugere o fluxo de seu pensamento. Movimentos, portanto, que ensaiados sugerem que o pensamento se desdobre infinitamente. Aporeticamente. Como escreve José Gil sobre o modo do ensaio numa comparação ao fazer do bailarino: “Ensaio uma sequência de movimentos e verificando que a energia passa, o bailarino encontra-se diante de múltiplas possibilidades de outros movimentos”⁴. Dessa forma, a estrutura deste compreenderá a separação dos temas principais em dois diferentes movimentos.

¹ Barrento, João. *O gênero intranquilo, anatomia do ensaio e do fragmento*. Ed. Assírio e Alvim, Lisboa: 2010 p.20.

² Idem, p. 20

³ Idem, p.20.

⁴ Gil, José. *Movimento total. O corpo e a dança*. Ed. Iluminuras, São Paulo: 2013, p. 20.

Cada movimento se subdivide em alguns passos que especificam questões de cada um dos temas. Não que não se comuniquem com os outros movimentos, mas apenas se aproximam daquele tema com maior intensidade. Apenas.

Em cada passo são inseridas cenas que dizem com outra forma, um desdobrar das ideias daquele movimento. As notas de referência foram colocadas no rodapé. O ensaio oferece possibilidades de leitura, e tem por objetivo deixar evidente também em sua formatação que o pensamento é múltiplo. Os movimentos tem a escrita do ensaio e conversam de maneira autônoma. A forma deste ensaio é tal qual a de Jacques Derrida em *Margens da Filosofia, Glas* ou *Circonfissão*, Roland Barthes em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Gonçalo M. Tavares em *Atlas do Corpo e da imaginação* e Coetzee em *Diário de um ano ruim*.

O que se pretende aqui, numa proposta como a dos autores citados pode ser bem compreendido numa descrição do livro de Coetzee, por exemplo. Em *Diário de um ano ruim*, o autor expõe seu pensamento de forma fragmentada, porém em paralelo e mantendo uma certa harmonia. O texto é dividido em três partes em sua maioria, exceto pelo primeiro capítulo que se fragmenta em duas partes apenas. Numa primeira parte, os ensaios, que compõem pensamentos, sobre tópicos específicos, são seguidos de dois ensaios literários em que os personagens interagem com o autor dos ensaios principais, como numa descrição diarística do fazer do escritor que tem a tarefa de ensaiar, textos encomendados, de opinião.

A forma desse livro, como a dos outros citados anteriormente, expõe infinitas possibilidades de leitura. Um Texto que está expostos às margens⁵ e a disposição do leitor. Esse será o formato deste texto, que pretende manter em diálogo constante os fragmentos apresentados nas bordas do texto tese. Nessas bordas o texto Gravity de Steve Paxton, que reúne seus pensamentos sobre sua pesquisa em torno do que é mover-se sobre a terra. O texto da tese é bordejado por esse ensaio/diário de um bailarino improvisador que pensou sobretudo a

⁵ que tal se eu usar bordas como sinônimo de margens para dizer das margens da página, que também são suas bordas, mas não são suas extremidades, pois que o princípio é o dos arredores, mais próximos do texto o quanto possível e que estão em contato, ora enquanto provocação, ou como exemplo, mas sempre em conversa?

comunicação dos corpos por meio do contato, mas não se trata de um exemplo para as ideias desfiadas nesta tese, tampouco tem a intenção de ser analisado a exaustão por esse texto. Não se trata disso. O texto bordeja porque tem ideias que confluem com as desenvolvidas pelos pensadores que em conjunto dão tom a esse texto. A forma é ainda, a maneira de tentar expor o pensamento e a conversa com sua herança.

Assim, o texto foi dividido em dois movimentos precedidos de um prólogo e uma abertura⁶. O prólogo é este texto que tem o objetivo de apresentar a estrutura e as ideias que serão desenvolvidas ao longo dos dois primeiros movimentos. O primeiro bordeja questões sobre o corpo em dois passos e oito cenas. E o segundo, questões sobre a dança, em três passos e sete cenas. Vale ressaltar que estamos o tempo todo pensando o corpo enquanto autor da obra literária, ou seja, todas as questões pressupõem esse horizonte da autoria. Nos dois movimentos, há ainda cenas que expõem as questões sobre a escritura nos diários de Maria Gabriela Llansol e Franz Kafka, nos pontos em que acabam por pensar sobre o corpo, sobre ter um corpo, sobre exteriorizar esse corpo, sobre questões que de alguma forma tocam o corpo e que envolvem principalmente um colocar-se do corpo do autor durante o fazer da escritura. Enquanto escrevem é o corpo que se coloca no fora, que se excreve, que assume, dessa forma, a autoria da obra. Uma vez dita a forma do texto, vale dizer um pouco das ideias.

Este projeto de pesquisa se iniciou com a ideia de pensar sobre a autoria da obra literária. A questão que pode ser vista, lida, ouvida, pensada, debatida, problematizada ou ignorada, (por que não?) por diferentes perspectivas, teve início na leitura dos diários de Maria Gabriela Llansol e de Franz Kafka, no *Ulisses*, de James Joyce, e na obra *Triz* do Grupo Corpo. Precisamente no que havia em todos eles sobre o processo de escrita. Durante os anos de pesquisa, estivemos com todas as obras no horizonte e, de fato, tratamos delas em diferentes níveis. No entanto, foi necessário refinar o *corpus*, e cortar a pretensão de analisar a obra do grupo Corpo e *Ulisses* de James Joyce, enquanto obras,

⁶ Vídeo-experimento resultado do laboratório residência em dança, realizado em outubro de 2018, que tinha por objetivo a criação de um personagem. <https://www.youtube.com/watch?v=2pgmgfhtm3A>

deixando-as permear as questões desse texto, sempre que possível, enquanto fundamentação teórica.

A partir da leitura dessas obras, a sugestão advinda dos textos é que o corpo é o autor da obra. O corpo físico mesmo. Como se independente de qualquer racionalidade, ou mesmo da existência de uma divisão possível entre corpo e alma, surgisse o corpo⁷ enquanto ser único, indivisível. Até aí parece não haver um problema propriamente já que partimos da ideia de não haver espírito, ou alma que pudesse governar as ações do Sujeito. Estamos a tratar da matéria como ela se apresenta. Bom, é o corpo. Mas que corpo? Os corpos, mesmo no caso dessa tese, se apresentam em diversidade. Cada corpo é singular. Resta nos identificar, ainda que minimamente, o que alinhava a literatura do corpus apresentado, que em sua origem apresentam-se em tempos, temáticas, gêneros diferentes.

O ponto de partida foi pensar na condição de estrangeiro no processo de constituição desses corpos. Bom, surge aqui a dimensão territorial e suas implicações, seus reflexos no texto. A estrangeiridade, tal como entende Jacques Derrida, e o reflexo com as questões de hospitalidade e da ética em torno dessa condição. O pensar estrangeiro, o pensar que se ocupa das relações com o outro, o todo outro (*tout autre*) derridiano que implica numa consequência estética desses textos. Nos diários, bem como no *Ulisses* de Joyce, a escritura é marcada por uma diversidade de movimentos, assim como na obra do grupo Corpo.

Até aqui, ainda havia uma lacuna, tendo em vista a aparente distância (para uma análise de autoria) das obras literárias escolhidas e a peça de dança. Qual corpo é autor de obras tão diversas entre si? Um corpo estrangeiro, num certo deslocamento espacial, é um corpo em movimento. Em uma afirmação genérica, poderíamos dizer que todo corpo está em movimento e, portanto, toda produção advinda de um corpo humano seria também uma obra permeada por

⁷ Vale dizer rapidamente as questões filosóficas em torno do Corpo, desde o debate, contra a lógica de Descartes e a ideia, a partir de Espinosa e Nietzsche, no Ocidente, de ser o Corpo um só ente, sem divisão entre alma e corpo.

movimentos. É importante observar que não só há movimentos, mas uma diversidade deles.

Bom, a proposta é pensar o corpo enquanto autor da obra literária e a dança um lugar para a escritura. Autor, bailarino. Não de maneira literal. O autor não dança seu texto, mas o texto que excreve seu corpo, em movimentos que sugerem um ritmo, como que possibilita uma dança. Segundo Jean-Luc Nancy, “A excrção produz-se no jogo de um espaçamento insignificante: aquele que desprende as palavras do seu sentido, sempre de novo, e que as abandona à sua extensão.”⁸ Assim, excrever é ato que o corpo realiza quando se coloca para fora, em direção ao fora, como um excremento, é exposto. Para pensar essa excrção, durante as páginas deste texto, ensaiaremos, experimentando as possibilidades do ensaio, para pensar sobre questões que tocam a proposta inicial. O corpo, esse ente coletivo, desterritorializado, em movimento, será pensado também enquanto físico. Corpo que dança. A dança, aqui, é um lugar para pensar o espaço da escritura; isso considerando que excrever se faz com o corpo, em movimento, que é coletivo e desterritorializado.

O corpus literário foi escolhido pensando na matéria impura da qual se constitui o diário. Os diários de escritores constituem interessante material de pesquisa para a teoria da literatura, uma vez que costumam expor a forma como o autor pensa a própria escrita e como ele a desenvolve. Kafka, por exemplo tem uma passagem no seu diário em que ele reescreve o mesmo parágrafo diversas vezes, reconstruindo-o. A ficção acaba por ser criada no movimento da repetição daquelas palavras, que a cada reescrita vai se externalizando com outros formatos. A escrita de um diário pode ter n funções, mas a que nos interessa particularmente trata do diário enquanto livro de ensaios, sobre teoria da literatura, sobre o fazer literário, sobre escritura. Nesse sentido, podemos ler em Kuniichi Uno sobre o diário de Nijinsky:

Além disso, o que surpreende é seu diário não cessar de falar do ato de escrever. No momento mesmo no qual ele agarra seus próprios atos e palavras como uma gesticulação e se descreve enquanto escreve isso, ele parece tentar, constantemente, deslizar para fora. Como se escrever sobre a escritura permitisse, enfim, timidamente constituir um platô sólido de pensamento.⁹

⁸ Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. trad. Tomás Maia. Lisboa, Vega: 2000, p. 69.

⁹ Kuniichi Uno. *A gênese de um corpo desconhecido*. N-1 edições: São Paulo, 2014. p. 22.

a possibilidade de um “platô sólido de pensamento” sobre o processo de escrita que se dá com o corpo, ou melhor pelo corpo. Como se deslizesse para fora, o bailarino se excreve nas linhas do diário. Assim, também o fazem diversos outros escritores, escritoras, qualquer que seja o gênero, eles escrevem, incessantemente, sobre o ato de escrever. Pensar a escritura é uma necessidade.

Ademais, encontra-se anexo a esse texto um relatório da visita técnica, realizada em fevereiro de 2017 ao Espaço Llansol com apoio da FAPDF (Fundação de Apoio a Pesquisa do Distrito Federal). Durante a visita, entrevistei o curador João Barrento sobre questões afetas a esse texto e que me inquietavam à época da visita. Além disso, transcrevi alguns trechos dos cadernos não publicados de Llansol, onde era possível ler seu pensamento sobre a excrição de seu corpo naquelas páginas. A leitura e a reescrita do seu pensamento serviram de fundamentação em algumas cenas que se desenvolvem nesta tese.

PRIMEIRO MOVIMENTO – SOBRE O CORPO

“Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho a outros”.

Maria Gabriela Llansol.
(Falcão, p.72)

O corpo. A escritura.

O sujeito se escreve no corpo ainda no corpo do outro. Ainda mesmo num processo de gestação do próprio corpo, o sujeito passa a ser grafado pelo contato com o outro, que é externo a ele, ainda que esteja dentro. O sujeito que é portado por outro, alimentado, cuidado por um outro, gerado por outro e que começa a ser escrito no corpo. Ainda pelas mãos de outro que te pega na mão pela cabeça e te põe à luz. É pra verdadeiramente ver o branco, ou pra ver não que pelas paredes da barriga daquela que te carregava. É preciso ouvir sem aquelas paredes e naquela água. Água de mamãe que nos põe a ver e a ouvir por dentro de seu corpo e nos dá o seu, por câmara. Um invólucro que não está lá apenas para manter as funções de proteção e isolamento daquele sujeito, mas que se estabelece como aparelho de inscrição:

“Pode ocorrer que eu seja olhado sem que eu saiba, e disso eu ainda não posso falar, já que decidi tomar como guia a consciência de minha comoção. Mas com muita frequência (realmente muita, em minha opinião) fui fotografado sabendo disso. Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”¹⁰

Um corpo que acontece nessa relação com o outro e que na fotografia, por exemplo, pode ser ficcionalizado ainda a partir do olhar desse outro que

¹⁰ Barthes, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. – [ed. Especial]. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

Gravidade
Steve Paxton

A gravidade é uma força, uma força natural. E como tal, é o pano de fundo profundo das histórias das quais somos o foco que em troca descreve nossa relação com ela. Conforme a criança vai crescendo mais segura, muitas oportunidades para negociar diretamente com a gravidade ficam disponíveis: árvores, skates, pegar bola, quedas e arranhões. No entanto, minha memória consciente das negociações com a gravidade não começaram até que eu completasse seis anos.

Por volta dessa época, duas coisas aconteceram. Fui apresentado à estrelinha e meu pai começou a me levar em um pequeno avião, a dar voltas e rolar no ar por sobre o vale do antílope no Arizona. Sim, naquele tempo havia rebanhos de antílopes para serem vistos abaixo de nós. E depois, eles estavam acima de nós ou escorregando em algum grande círculo a nossa volta.

forja uma imagem, que congela um instante. Talvez, como diz Barthes ainda em *Câmara Clara*, somente sua mãe possa entregar a seu corpo, um grau zero, pois só o amor pode retirar o peso da imagem que se tem.

O nascimento não é tão somente um começo quanto é também uma mudança abrupta em que, de repente, há fatores diferentes daqueles no útero, e há gravidade. Com a gravidade uma nova negociação começa e esses termos nos condicionam para o resto de nossas vidas”¹¹.

E de um instante a outro, toda a condição daquele ser vivente se altera. Uma nova atmosfera passa a envolver esse corpo que chega à existência e precisa negociar com a gravidade, desenvolver um primeiro gesto simples que de tão abrupto irrompe esse novo corpo em choro e lágrimas. *Nascitura* diria o Direito, até que aquela menina fosse viva, ou que respirasse uma outra atmosfera um tanto menos líquida. Antes mesmo que pudesse ser corpo visto, já era corpo nomeado, de menina com a palavra que a pudesse identificar. Não sabia seu nome ainda que insistissem em chamá-la por aquele Maria. Antes mesmo que pudesse compreender seu corpo deslocado do corpo de sua mãe, já era corpo. Ali onde o sujeito passa a se identificar com a imagem que o reproduz, seja na fotografia, seja no espelho, como ensina Lacan “repercute na criança em uma série de gestos nos quais ela experimenta ludicamente a relação dos

¹¹ “Birth is not so much a beginning as it is an abrupt change in which suddenly there are different factors than those in the womb, and there is gravity. With gravity, a new negotiation begins, and these terms condition us for the rest of our lives”. p.03 Paxton, Steve. *Gravity*. Bruxelas: Contredance, 2018 (tradução livre)

O globo da percepção do qual cada um de nós é o centro, perdeu sua relação impassível conosco, enquanto rodamos no ar e pareceu se tornar um teflon visual deslizando no ar a nossa volta como uma projeção.

Esses dois pontos de vista eram novos elementos na negociação. Demorou alguns voos para que meu corpo entendesse o que estava acontecendo com suas vísceras, enquanto esculpia a geometria da acrobacia. Provou-se útil visualizar os padrões enquanto voávamos. Depois, foi possível prever as doses de ausência de peso e o excesso de força gravitacional que aconteciam regularmente e preparar meu estômago para essas mudanças.

Com a estrelinha algo diferente estava acontecendo. Por dentro meu corpo estava radiando energias e não as aceitava passivamente.

Estranhamente desaparecido dos nossos panteões, que na antiguidade incluía deuses do sol, deusas da colheita,

movimentos assumidos da imagem com seu meio ambiente refletido”¹² e logo nas primeiras vezes que reconhece seu corpo enquanto duplo, já há a operação desse deslocamento que confere ao corpo autonomia para deslizar-se de si.

‘Relativamente a nós, o meu corpo foge, e parece que só desço um rio, e faço um exame atento do seu leito. Este não foi, no entanto, o princípio fidedigno dos meus pensamentos, hoje. O que me ocorreu é que o meu corpo foge de mim e que, um ou outro, deslizam sem proteção, para o interior de uma obra; ninguém pode meter-se de permeio; deveria também ter dito que sou submetida à prova de uma cosmogonia, e que leio, com paixão, textos do mundo medieval. Em concomitância convirjo para Spinoza.

Idade Média:

Quando ler um texto era comentá-lo..., a ideia que um texto é para bom uso, faz-me evocar o meu próprio corpo, e a sensualidade do entendimento. Abelardo dava o seguinte conselho: “aprende durante muito tempo, ensina tarde, e somente o que julgares valer a pena. Quanto a escrever, não te apresses”¹³ (p. 42).

A escrita começa aí quando o sujeito começa. Quando começa o seu corpo, ainda que em seu corpo se inscrevam memórias que o são anteriores. Todo corpo é constituído de um material genético. Como em qualquer formação, há sempre algo que já estava lá, do qual o sujeito é herdeiro e do qual não pode escapar, mas há ainda todo o resto que se forma com as suas escolhas, com aqueles que ele elege como sua herança, com aqueles com quem ele se filia. Com

¹² LACAN, Jacques. *O estádio do espelho como formador da função do EU tal qual nos é revelada na experiência psicanalítica*. Zurique, 1949. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/232600554/O-estadio-do-espelho-Lacan-pdf>

¹³ LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho. Diário I*: Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 42.

deusas da tempestade e outras divindades dos eventos naturais, aparentemente não há uma deusa da gravidade. Com constantes negociações a serem feitas, esperava-se que alguém negociasse com ela, mas eu não acho que a gravidade sequer chegou a ser atributo de uma divindade que dirá uma personificação.

Gravidade feita, não dita. Citada ou deitada como uma deusa na forma de um arbusto em chamas ditado à Moises nas montanhas. A gravidade postula.

A gravidade é um brinquedo maior. Ela proporciona que as coisas sejam mensuráveis, porque parece ser uma força estável. Supostamente, a gravidade aumenta ou diminui por região, mas nós não notamos. Nesses anos dançando pelo mundo não observei nenhuma oscilação gravitacional.

Ela impõe uma regularidade nos tipos de coisa que observaríamos. O aumento da velocidade de um objeto em queda, por exemplo, deve estar codificado em nossos genes.

o pensamento, ou melhor ainda, com as formas com que ele se filia. A esse respeito Tynianov explica que no estudo da evolução literária há certos aspectos da obra que a relacionam com uma série, principalmente quando aparecem novas formas que ainda não foram devidamente categorizadas a relação que se estabelece é de inserção ou separação de determinado sistema, que acaba por se colocar em evidência¹⁴. LLansol se filia a uma série literária que deixa clara por toda a sua obra. Uma forma que coloca o corpo em evidência e operando no lugar de autonomia. O corpo de LLansol desliza para o interior de uma obra, como se se deslocasse da autora, ganhando essa autonomia e inserindo-se nas páginas que ao escrever ela simplesmente visualiza. Seu corpo se excreve lá no fora que seria ela apenas, para ganhar a autonomia da escritura.

Aquilo que excrevo, que coloco num movimento para o exterior se materializa texto. Talvez, por isso mesmo, possamos pensar que o sujeito começa quando se externaliza. Quando vem à luz, ao mundo, à condição de ser vivo, como nas normas jurídicas. Aquilo que é corpo quando em contato com o exterior, ainda que já o fosse em constituição. O texto começa por inscrever-se no corpo e é, então, escrito. Como se lê em Jean-Luc Nancy: “escrever não acerca do corpo, mas o próprio corpo. Não a corporeidade, mas o corpo. Não os signos, as imagens, as cifras do corpo, mas ainda o

¹⁴ TYNIANOV, J. *Da evolução literária*. In vários autores, *Teoria da Literatura. Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

Mesmo quando somos o objeto em queda.

Quando se considera os outros sentidos parece evidente que eles são sujeitos a variações constantes. Existem incidentes, mudanças, modulações. Silêncios e lampejos. A gravidade apenas permanece atraindo qualquer variação deve vir de cada elemento em seu campo. Isso inclui a gente.

Andar vem à mente. No caminhar humano, cada movimento começa com um toque para baixo, por sobre a superfície da terra. A superfície é um acúmulo de todo pedaço inerte encolhendo-se em direção ao centro. Nessa superfície a gente avança. A gente também vagueia, tropeça, manca na terra, chão, ladeira, pântano negociando o próximo movimento.

Depois reivindicamos o passo. “eu dei aquele passo” esquecemos do suporte? Sim, eu acho. O tomamos como certo. A não ser que estivéssemos lá fora passeando em um terremoto de grande magnitude,

corpo¹⁵.” O corpo não é a matéria da qual o autor ocupa o seu pensamento e pode materializar uma escrita, mas é ele a própria matéria a se escrever, se impondo de maneira, inclusive, a escapar de si, numa autonomia que o leva para dentro da obra. Aí Nancy faz questão de enfatizar que não é a relação que possa existir entre os comandos cerebrais numa dita corporeidade em que o cérebro utiliza do corpo como objeto relacional de suas ‘vontades’. Nenhuma imagem do corpo, ou signos, cifras que de alguma forma lhe são dados numa relação situacional se tornam matéria da escrita, mas o corpo mesmo se externaliza e vem ao texto.

É o corpo de Llansol que desliza e ao escrever sobre esse deslizar, um movimento do corpo em direção ao texto, um movimento de deslocamento para o fora, sugerido como fuga em direção ao interior de uma obra. Seu pensamento converge com essa ideia de autonomia do corpo perante o autor. Da mesma forma é possível ler em Nancy que o corpo é agente ativo da ação e não material ou objeto para a escrita. No fazer llansoliano há ainda um movimento de leitura e conversações com sua herança que é fundamental. Esse modo de ler, que poderíamos dizer ativo, é também considerado ideal para uma diversidade de autores que tratam de um “leitor incomum” como quereria George Steiner, por exemplo. Uma atividade solitária¹⁶, em sua essência, e que é fundamental para o processo de escrita, como

15 NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Paris: Métailié, 2006, p.10.

16 Proust fala sobre a leitura enquanto ato solitário, um estímulo de outra mente que, de alguma forma, produz transformações em nosso interior. Proust, Marcel. Tradução: Manuel Arranz. *Sobre la lectura*. Espana, pre-textos, 2002.

ou sentindo os declives deslizarem sob nossos pés em uma escalada de montanha.

Cada um de nós aprende a andar por si mesmo. somos encorajados por muitos, verdade seja dita, mas o que podemos fazer? A mão que ajuda talvez seja útil, mas acho que andar aconteceria de qualquer jeito. Isto é notável. Andar depois se torna a fundação para nossos sucessivos movimentos em pé. E parece ser a nascente de muita coisa na dança.

Minha primeira memória datável foi ser levado para ver meu irmão recém-nascido. Eu tinha dois anos e cinco meses. Lembro de andar na direção da minha mãe, que segurava o novo bebê.

A memória é o começo da nossa referência consciente, então meu caminhar foi aprendido antes dessa memória. O que quer que tenha sido “aprendido” ao aprender a andar não está em um lugar recuperável do meu cérebro, embora cada negociação naquele desenvolvimento permaneça ativa em algum lugar naquele cérebro

sugere Llansol. Quando pensa no uso do texto, é o seu próprio corpo que a escritora evoca como se chamasse o carpinteiro para seu ofício. É o corpo o agente da escritura que realiza, enquanto ofício, a obra que se materializa, nesse processo de excrição. “A passagem da ‘vida’ para a escritura corresponde a um ato de leitura que separa da massa indiferenciada de fatos e eventos, os elementos distintivos suscetíveis de entrar na composição de um texto¹⁷.” Parece da ordem do impossível dissociar leitura e escrita. Ambas acontecem num processo em que uma leva à outra. Talvez o exagero de dizer que há uma relação de dependência mesmo que se instaure possa ser aplicado aos casos dos autores em análise nesse texto. Nos diários há uma constante atividade de leitura e excrição que se impõe como uma necessidade de existência desses corpos, que pode ser lida da mesma forma com De Man que também entende a leitura como parte ativa e viva do processo de escrita, ato fundamental para que a composição do texto aconteça.

Aquilo que num movimento de exteriorização, se coloca no fora, que vira texto, é de, alguma forma, ofertado à leitura, ou mesmo, precisa dela para que a operação se complete. Um texto que, a depender do jogo que proponha, e aqui estamos falando apenas de literatura, possa permanecer aberto e indecifrável como ensina Derrida¹⁸. Para isso é fundamental que

¹⁷ DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura. Linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p. 77.

¹⁸ "O texto pode sempre permanecer, por sua vez, aberto, oferecido e indecifrável, ainda que não se saiba indecifrável" DERRIDA, Jacques. *Esporas. Os estilos de Nietzsche*.

para dar suporte ao meu andar enquanto adulto.

E para dar suporte, finalmente, a minha dança enquanto adulto. Quando comecei a considerar seriamente os estudos de dança, mudei do Arizona para Nova Iorque. Na ilha de Manhattan, eu andei muito mais que tinha andado no Arizona, onde o automóvel já estava em ascensão. Assim, talvez tenha sido a combinação de todo aquele caminhar por Nova Iorque com meu primeiro treino físico profundo que produziu uma questão simples. Eu gastava muitas horas por dia em aulas de dança, tentando entender os movimentos do meu corpo. Mas quando saía do estúdio, esquecia de ter consciência deles.

O que meu corpo está fazendo quando não tenho consciência dele?

haja leitores e leituras diversas que se ocupem de pensar o texto e extrair, também dele, esse corpo que se colocou ali em conjunto com tantos outros corpos, a tal da herança, por assim dizer.

Muitas respostas foram propostas depois descartadas ao longo dos anos. Agora, posso ver que a pergunta não era apenas uma busca psicológica como depois pensei, mas um apanhado de diferentes estados de consciência que acompanha diferentes atividades.

Fiz um ataque frontal ao inconsciente onde poderiam haver respostas.

Infelizmente não pude achar. Tudo que percebia que estava pensando era, provavelmente, pensamento consciente. Eu tentei me pegar me comportando inconscientemente, mas, novamente, a percepção foi arruinada quando voltei minha consciência pra ela. Ocasionalmente, eu lembrava de estar andando, enquanto andava, e tentava continuar como estava antes de ter lembrado de observar. Eu estava me espiando autogerindo.

Antes de começar a escrita das cenas dentro do tema que nos interessa verdadeiramente é preciso dizer que “todo conceito tem componentes e se define por eles. Os filósofos não começam pelo mesmo conceito, nem tem o mesmo conceito de começo”.¹⁹ Parece que partir de um conceito garante que o pensamento que se quer grafar, excrever ou, porque não, dançar nas páginas desse texto terá aquela ressonância que reverbera no corpo, no core, na coreografia. Antes de começar as definições é preciso ainda lembrar que “Todo conceito é ao menos um duplo, ou triplo”²⁰. Então, as definições aqui não se encerram em si mesmas, não mais do que abrem um campo de experimentação. E talvez o que seja mais importante ainda é apontar o caminho que se quer pensar; aquelas perguntas que fazem a máquina continuar a mover, tendo por base os recortes que fazemos nessas tentativas de explicitar um pensamento, pra ficar ainda com Deleuze, com uma articulação, visualizando um problema “Conceito é questão de articulação, corte e superposição. Todo conceito remete a um problema”²¹

“Todo conceito tem uma história”²². E fazer uma revisão bibliográfica dos conceitos é parte da tarefa de expor uma questão qualquer. Pra reafirmar que estamos apenas adentrando em um plano cheio de formulações anteriores que se entrecruzam e se desdobram. Aqueles fios invisíveis que vão infinitamente apontar para outros conceitos, suas histórias e seus devires. Ainda segundo Deleuze e Guattari, “o conceito diz o acontecimento, não a essência ou a coisa”²³. Funciona como uma mola propulsora e ao mesmo tempo manta protetora do acontecimento o impulsionando e o mantendo ali sob seu alcance. Deleuze e Guattari fazem uma longa explanação sobre o conceito porque os acontecimentos que ele impulsiona formam o plano da imanência. Ou ainda é o plano da imanência “o horizonte do acontecimento”²⁴. Bom, tudo isso pra dizer

¹⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 27.

²⁰ Idem, p.27.

²¹ Idem, p.27.

²² Idem, p.29.

²³ Idem, p.29.

²⁴ Idem, p.57.

que desenhar conceitos e instaurar um plano da imanência é inserir o texto em um diálogo claro com a herança que o precede. E esse texto também trata de relacionar heranças literárias e filosóficas que dançam não somente com seus autores, mas principalmente com aqueles que se colocam nesse espaço literário. Quando afirmo que o diário de um autor é um espaço de dança, sinto que preciso trazer à colação²⁵, pensamentos em torno do gênero impuro que é o diário, desse autor (o corpo) que quero afirmar enquanto responsável pela criação de um espaço literário, que é, ao mesmo tempo, um espaço de dança. Para isso as próximas cenas trataram de definir o campo do diário e o corpo entremeados por conceitos que ao tempo que formam esse texto também são transpassados por outros, infinitamente.

²⁵ Trazer à colação é o termo usado no mundo jurídico quando é preciso nomear bens que pertencem ao espólio e ainda não são conhecidos, uso o termo pra afirmar que definir esses termos é também um gesto de filiar-se a determinada herança da qual também não posso escapar.

O corpus que fundamenta esse texto são diários de escritores. "O Diário é o pano com que se faz a limpeza dos anos"²⁶ ao longo de *Um falcão no Punho*, volume um de uma série de três diários, Maria Gabriela Llansol reflete diversas vezes sobre o processo de escrita, tanto dos romances que está escrevendo entre 1979 e 1983, quanto acerca da escrita do Diário. Como se fosse possível diariar, ato que se faz dia-a-dia. O ato é a escrita, que se qualifica por querer-se diária. Mas escrever um diário é mais que a simples vontade de escrever puramente com o adjetivo diário. A que se destina um diário? A princípio, não é à publicação. O diário, essencialmente, é uma escrita privada, que se faz para si. O diário não tem forma, nem conteúdo determinado, é um tipo livre. "Não sei se esta é uma página adequada à função do livro ou, ao contrário, adequada à função do diário. Dois seres recusam assumir qualquer espécie de finitude – o Diário e o livro."²⁷ Para Llansol, o livro e o diário são seres livres, cujas possibilidades não se exaurem em formas determinadas, ou convenções que os delimitem e os imponham uma certa organização. Ao contrário, o diário se recusa a ter qualquer organização, é uma escritura do registro da descontinuidade, do efêmero. O diário apresenta um eu fragmentado ou mesmo fragmentando-se. Apresenta os pedaços e as imagens que são como o tempo, evasivas e etéreas. "Decido hoje dividir este Diário não por anos e dias, mas igualmente por números; não é a primeira vez que a minha própria vida me aparece como estranha, ou pertence ao mundo exterior"²⁸. A escrita que se apresenta nesse nível de sutileza do tempo, à qual não podemos senão deixá-la escapar, se faz por meio da grafia desses fragmentos de si. A construção imagética não pode senão tentar segurar os acontecimentos jogados ao papel. O diário não se preocupa com o tempo imortalizado, mas com a apresentação de um tempo presente. Por ser diário, é do instante, da mortalidade, do agora que se desfaz com o relato do próximo dia no diário. Ao que parece, o autorretrato está ligado à angústia do envelhecimento, como na perspectiva de Beatrice Didier, em *Autoportrait et journal intime*, o autorretrato estaria profundamente ligado ao sentimento de

²⁶ Llansol, LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho. Diário I*: Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p.76.

²⁷ idem, p. 71

²⁸ idem, p. 59

morte e “tem aquele mesmo perfume de fotografia ou álbuns velhos”²⁹. A condição efêmera do diário faz dele uma escrita que não se preocupa com a imagem como tende o autorretrato, o diário é uma escrita do interior, dos sentimentos, em que as sensações internas têm um grande lugar. A essência do autorretrato é uma confissão que pode representar todo um diário, nesse sentido, diário e autorretrato se fundem na imaginação acerca da morte. No diário, a preocupação é interior, não há destinação para além do próprio escritor que concebe a escrita. Na linha do que Didier propõe, “[o] sentimento de degradação facilitaria a passagem de um interior para o exterior, (...) o autorretrato do artista é o lugar da angústia, quando ele precisa dar uma resposta ao exterior”³⁰ É nesse sentido que a angústia parece tomar o lugar da “necessidade” de compreensão de si mesmo, como Montaigne descreve acerca do ensaio, substituindo-a numa “necessidade” de se fazer compreendido, ou apenas de ser visto de certa maneira, pelo receptor. Para Didier, num diário, o terror do diarista é trabalhar diante de um espelho sem metáforas. Escrever-se tal qual se é, numa escrita que prescindiria das curvas provenientes das metáforas. O diário deixa nu aquele que escreve. Esse medo de que fala Didier, acerca da possibilidade daquele que escreve um diário estar nu diante daquele que lê, implica desconsiderar as possibilidades de falseamento ou de apagamentos da memória. É claro que se uma característica do diário é a necessidade de manter certo nível de veridicidade, o resultado final do diário seria um pôr às claras todas as peculiaridades do sujeito que o escreveu. No entanto, isso é impossível. Primeiro, as totalidades a respeito do sujeito são impossíveis, segundo, há uma série de aspectos a serem considerados que podem ou não expor o sujeito, como as características da memória. O diário expõe o sujeito, claro, mas não tira completamente sua roupa. Fica, então, por conta do leitor que, sem prever, terá o trabalho de operar tal retrato que o diarista não tinha vontade de fazer, e de reunir os traços que permanecem esparsos pelo texto. O diário é atravessado pela presença do outro e essa presença permite a cristalização dos traços esparsos do autorretrato. O diarista não pode, como o autobiógrafo, se apegar a um momento e fixar seu modelo por um tempo. Ele descreve a si mesmo e ele está em constante mudança todos os dias. Vale lembrar que a mobilidade é

²⁹ DIDIER, Béatrice. *Autoportrait et journal intime. Corps Écrits*, Paris, n. 5, PUF, 1983, p. 169.

³⁰ Idem, p. 169.

suposta junto ao Eu-objeto; ao contrário, o Eu-sujeito representa um tipo de estabilidade. O diário tem uma tríplice função: colocar quem escreve às claras, fazê-lo se entregar ou se expor e, finalmente, se entregar a si mesmo. O autor do diário não pode fazer do Eu objeto. O diário, mesmo que tenha uma simultaneidade sujeito-objeto, essa simultaneidade nunca acontece absolutamente. Na autobiografia e no diário é o leitor que como o pintor sente o apelo, ao fazer o trabalho, de formar a imagem do retrato. Sendo um texto livre, de conteúdo não obrigatório, o diário deixa a ver diversas possibilidades que poderão ainda ser caracterizadas pelo suporte utilizado para sua confecção. Como exemplo, a continuidade das folhas de um caderno dá um tom diverso daquele conferido pela formatação de uma agenda, que restringe os espaços e impõe um ritmo do tempo necessariamente cronológico. Segundo Lejeune, o meio ideal seriam as folhas soltas que não impõem nem mesmo a necessidade de incursão sobre o já escrito em folhas anteriores, tampouco o preenchimento de outras folhas não escritas, deixando o escrevinhante completamente livre. Para Lejeune, o diário raramente pode ser considerado um autorretrato, já que elege uma das inúmeras facetas do dia para reter, considerá-lo assim seria como pintar um retrato apenas de olhos, ou bocas, tomando a imagem da parte pela imagem do todo, aparentando muito mais o aspecto de uma caricatura que de um retrato propriamente. Para o autor, o diário se define por ser uma série de vestígios datados ou de datas vestigiais, conforme queira o leitor; o importante é que se tratam de vestígios em série que querem apreender o tempo em pleno movimento. Ao diarista não é dada a faculdade de corrigir o que tenha escrito, ou de pensar numa espécie de forma de composição do diário. O diário se quer imediato, descontínuo e livre. Apesar de livre, o diário íntimo é submetido a uma leve clausura aparente, porém perigosa, de respeito ao calendário³¹. Ele se submete à regularidade, que nos comprometemos a não ameaçar, porque escrevê-lo é enraizar-se no cotidiano e devemos não faltar com a verdade. O diário é o lugar da verdade, que não pode ser quebrada e, por isso, limita-se à superficialidade. De outra forma seria impossível manter uma verdade na profundidade; essa, por outro lado, não exige que mantenhamos o juramento que nos liga a nos mesmos (na escrita do diário) por meio de alguma verdade.

³¹ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

Afinal, se minto no diário, de que ele vale? Passa-se a destinar-se a produzir um personagem que construo sobre mim mesmo, ele ganha um destino que já não sou eu (pois que mesmo que queira, não me engano a meu respeito) e, com isso, ganha ficcionalidade, deixando de ser propriamente um diário. “O interesse do diário é sua insignificância”³². Escrever a cada dia para lembrar-se de si mesmo “é uma maneira cômoda de escapar do silêncio”³³, como que para manter uma memória sempre viva, preservada. O diário também pode servir de proteção contra os perigos da escrita, funcionando como uma espécie de válvula de escape, em que o escritor não precisa manter o controle de uma narrativa, mas pode simplesmente se deixar falar. Um empreendimento para a salvação, o diário escreve-se “para salvar a escrita, salvar a vida da escrita, salvar seu pequeno Eu”³⁴. Há, nele, uma esperança de que ao reunir uma obra inexistente (diário) à insignificância da vida (toda e qualquer vida), essa possa ser elevada à categoria de arte. No entanto, o diário também é uma armadilha. Escreve-se para salvar os dias, para mantê-los lá de alguma forma permanente no papel. Escreve-se para rememorar-se, de cada um daqueles dias, mas isso é impossível, os dias se vão e somos entregues a nossa própria sorte. A memória que se grafa no papel, nem ela, pode relembrar-nos dos acontecimentos, a não ser parcialmente. E o pior, nos lembrando daqueles fatos que lá estão nos fazem olvidar, ou simplesmente não lembrar, de todos os outros que preferimos não grafar. O diário liga-se à convicção de que podemos “nos observar e que devemos nos conhecer”³⁵, de que, através da escrita, poderíamos nos confessar (para relembrar Agostinho) e assim nos conhecer. A bem da verdade, essa escrita só pode nos transformar e nos mostrar em fragmentos.

³² ibidem, p. 273.

³³ ibidem, p. 273.

³⁴ ibidem, p. 274.

³⁵ ibidem, p. 275.

Então, é sobre o que esse texto? é sobre pensar não o quê do texto, mas quem escreve o texto. O que se coloca em jogo aqui é o desdobrar de perguntas que acabam surgindo enquanto tento responder o que é essa pesquisa que propus pensar lá quando ainda tinha só um projeto. A ideia de que o corpo é o autor da obra literária e que a dança é um espaço literário acabou provocando a necessidade de definir que corpo é esse que escreve, e como a dança é um espaço de escrita. É dizer que o corpo, esse constituído por um esqueleto e um sistema nervoso revestido de órgãos, músculos e pele e com toda a herança que o excreve e com que se excreve (esse movimento espiralar que não tem fim) é o autor do texto, o singular responsável que se forma coletivamente, dado que o processo de formação de um corpo, nunca é autogestado, mas antes gestado em um outro, com compartilhamento de informação genética de outro ainda, dando origem a um terceiro corpo, singular, porém coletivo como todo outro. Foucault aponta um paradoxo essencial na questão da autoria. “O nome do autor não é, pois, exatamente um nome próprio como os outros”³⁶. Diante de uma história (tanto na filosofia quanto na literatura, em Homero ou Shakeaspere) em que a diversos textos foram dados à autoria de um nome que não necessariamente correspondia a uma pessoa civilmente identificada, reúne-se em torno do conceito de autor a ideia de que sua função é reunir o *modus operandi* de certos discursos na sociedade. Foucault lista quatro propriedades para a função autor. Primeiro ela é objeto de apropriação³⁷. Até o final do século XVIII, início do XIX, quando se instaurou a propriedade aos textos e regras sobre os direitos relativos ao processo de autoria, a produção textual circulava livremente, sem as exigências da autoria. Segundo, não há constância ou universalidade no exercício da função autor em todos os discursos. Foucault exemplifica com a situação dos discursos científicos no século XVII e XVIII que eram aceitos no anonimato desde que suas condições de validade fossem verificáveis simplesmente. Hoje a função autor é fundamental nos textos

³⁶ FOUCAULT, Michael. *O que é um autor in* Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III) Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 273.

³⁷ Vale notar que o surgimento da propriedade teve sua origem na necessidade de se penalizar pessoalmente textos transgressores, assim a autoria surge como forma de penalizar o sujeito pela difusão de ideias incômodas.

literários e confere validade aos textos científicos. Em terceiro lugar, a função autor não é uma atribuição livre, mas uma construção complexa de um “ser de razão que se chama autor³⁸”, no indivíduo esse ser é considerado o lugar em que a escrita tem origem, que também é, na verdade, apenas uma projeção de uma certa unidade de traços que podem ser considerados pertinentes, isso é claro com as devidas ressalvas das variações em decorrência da época e do tipo de discurso. Nesse sentido, Foucault aponta uma semelhança entre o discurso da crítica literária moderna para identificar o autor e da exegese cristã quando intentava provar o valor pela santidade do autor³⁹. Por fim, há um foco de expressão pelo qual o autor se manifesta de uma mesma maneira, com um dado valor em qualquer gênero textual.

Lendo Foucault, Giorgio Agamben lembra que ele sugere, que no caso da literatura “não se trata tanto da expressão de um sujeito quanto da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não para de desaparecer: ‘a marca do autor está unicamente na singularidade da sua ausência’⁴⁰ o desaparecimento do autor é a marca de que o fazer literário está no texto, na escritura, na importância do jogo de linguagem que estabelece e que segundo Derrida é a marca própria do que é um texto. Agamben, nesse mesmo texto, afirma que o autor se faz presente no texto por esse gesto que possibilita a expressão e ao mesmo tempo instaura um vazio, ou ainda ao mesmo tempo em que o gesto marca a autoria, também faz com que a identidade do autor desapareça. O autor, portanto, “não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado⁴¹; Assim como o autor, o sujeito é “o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto - se pôs - em jogo.”⁴² Isso

³⁸ Foucault, Michel. op. cit., p. 276.

³⁹ “São Jerônimo fornece quatro critérios: se entre vários livros atribuídos a um autor, um é inferior aos outros, é preciso retirá-lo da lista de suas obras (o autor é então definido com um certo nível constante de valor): além disso, se certos textos estão em contradição de doutrina com as outras obras de uma autor (o autor é então definido como um certo campo de coerência conceitual ou teórica): é preciso igualmente excluir as obras que estão escritas em um estilo diferente, com palavras e formas de expressão não encontradas usualmente sob a pena do escritor (é o autor como unidade estilística): devem, enfim, ser considerados como interpolados os textos que se referem a acontecimento ou que citam personagens posteriores à morte do autor (o autor é então momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos), idem, p. 277.

⁴⁰ Giorgio Agamben; Selvino J. Assmann. *Profanações* (Coleção Marxismo e Literatura) (Locais do Kindle 644-645). Edição do Kindle.

⁴¹ Idem, 644-645.

⁴² Idem, 651-652.

porque a escritura é um dispositivo produzido pelo homem, assim como a linguagem que talvez seja o primeiro de todos os dispositivos que acabam por definir a história humana num intenso corpo-a-corpo com esses dispositivos. Dessa forma, Agamben descreve o lugar do poema, ou do texto como o gesto presente no jogo que se estabelece entre autor e leitor, lendo nele:

“O lugar - ou melhor, o ter lugar - do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado”⁴³

Só por meio desse jogo é possível entender as afecções grafadas num papel, a expressão de pensamentos, paixões, sentimentos ou qualquer sorte de movimentos que se dão a ler na escritura, estão lá num gesto que possibilita a marca da ausência da autoria enquanto individualização de um sujeito que enuncia a linguagem. A leitura de Agamben do texto de Foucault traz à colação a ideia de gesto e de jogo enquanto dispositivos fundamentais para a compreensão desse desaparecimento do autor de que também trata Barthes. É um sentido de autoria que significa antes de qualquer coisa a individualização de um sujeito, a quem se poderia se atribuir uma biografia qualquer que se entende como ausente, ou de quem a importância é retirada num movimento de deixar prevalecer a ideia de escritura enquanto produto de um sujeito do discurso, ou de um corpo que excreve. Esse corpo enquanto autor da escritura, que não se quer individualizável ou identificável para fins de mera propriedade da obra que se apresenta, é aqui pensado enquanto produto de um espaço-tempo que acaba por ser identificável em termos de afecções ou de linhas gerais de pensamento que formam uma obra (a qual, por certo se deu um nome de autor) e que identifica um pensamento sobre a expressão ou a grafia da expressividade desse corpo que não é apenas um corpo de um indivíduo (repito), mas o corpo de um pensamento que se exprime também pensando o corpo e que partilha de uma herança.

Em a morte do autor, Barthes questiona a figura do autor, se perguntando quem fala, ele responde que é impossível saber, uma vez que “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse

⁴³ 643-645

composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve”⁴⁴. Em um breve histórico, o autor lembra o prestígio atribuído ao sujeito por meio da atribuição da autoria, o que resulta na confusão entre obra e pessoa, quando se busca explicar o resultado do fazer artístico com os fatos da história pessoal do sujeito que a produz, mesmo que por meio de uma certa alegoria da ficção, há sempre uma revelação da vida do autor. Citando Mallarmé como o primeiro escritor que tenta abalar a ideia da autoria com a necessidade de colocar a linguagem nesse lugar. É a linguagem que fala, segundo ele “escrever é através de uma impessoalidade prévia (...) atingir esse ponto em que só a linguagem age, ‘performa’ e não ‘eu’: toda a poética de Mallarmé consiste em suprimir o autor em proveito da escritura”⁴⁵. A autoria aqui é, portanto, pensada enquanto linguagem, performance, e vale copiar a lembrança de Barthes em relação ao instrumento analítico presente na linguística para a destruição completa do autor que “nunca é mais do que aquele que escreve, assim como ‘eu’ outra coisa não é senão aquele que diz ‘eu’: a linguagem conhece um ‘sujeito’ e não uma ‘pessoa’”⁴⁶. Dessa forma, não há que se falar em autoria segundo uma biografia de uma determinada pessoa, que de certa forma serve de instrumento para o fazer da escritura e se insere num gesto que é sempre anterior àquele do momento da escrita de um novo texto, que é sempre uma imitação de um gesto anterior a fazer-se de novo. A autoria, insere-se assim num jogo em que há toda uma herança a qual ela se filia, ou simplesmente da qual participa, repetindo o gesto da grafia, ou da excrção de um corpo que é sujeito, mas não se personifica.

⁴⁴ BARTHES, Roland. *a morte do autor* in O rumor da língua. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, 3ªed, p. 57.

⁴⁵ Idem. p. 59

⁴⁶ Idem, p. 60.

Pra começar é preciso um corpo morto. Um corpo morto que acende ao céu, um corpo morto que desce ao inferno. Maria ou Psiqué. Um corpo que transcende a vida, que por amor a retoma. Imagine uma cena. Um morto parado na frente de uma grande porta. Por trás daquela porta uma espécie de segredo. Pra cada um, o segredo será diferente e só será possível conhecê-lo, se a porta for aberta. Se houver coragem suficiente pra abrir a porta e reconhecer o que está lá. Quando inaugura a escola dos mortos⁴⁷ com essa cena, Hélène Cixous dá à escrita a função (em tentativa) de desapagar ou desenterrar a nossa cena primitiva, aquela que nos apavora. Se filosofar é aprender a morrer, como queria Montaigne, escrever é aprender a morrer, é aprender a viver no limite da vida que, em última instância, é o que a morte, ou a presença da morte, ou ainda o estar frente à morte nos provoca. Uma reflexão e um aprendizado de como permanecer no limiar, à espreita da morte.

É sempre uma questão de amor. A morte de que trata Cixous quando descreve sua escola dos mortos, como o primeiro degrau para a escritura, é a morte de entes queridos. O pai, a mãe ou quem quer que esteja no lugar deles. A perda dessa gente, nesse sentido, é um ato de graça. Tal qual a graça da assunção de Maria, ou da realização dos trabalhos de Psiqué, graça pelo que a morte devolve à vida: a condição de vivente. Uma questão que se coloca de maneira um tanto paradoxal, viver à sombra da morte, do desejo da própria morte, não de estar morto propriamente, mas do conhecimento pelo que não está na vida, e sobretudo viver à sombra da morte do outro, a morte tal qual nos é possível verdadeiramente experienciar.

Aquele segredo guardado por Eros, o não revelar de sua identidade à Psique que acaba levando ao sucumbir de seu corpo, o segredo do desaparecimento do corpo de Maria, o não dizer que acaba por ter implicações diretas com a figura da morte é justamente o contrário do que seria uma pulsão

⁴⁷ No livro *Three Steps on the Ladder of Writing*, Hélène Cixous, desenvolve sua teoria sobre escrita em três degraus, como sugere o título do livro. Cada degrau corresponde a uma escola pela qual passamos no processo de escrita, são elas: a escola dos mortos, a escola dos sonhos e a escola das raízes. Cixous, Hélène. *Three steps on the ladder of writing*. Columbia University Press, New York: 1993.

da escrita, que não se atém ao segredo, mas tende a querer expô-lo. Uma pulsão pela confissão, tanto pela necessidade de confessar quanto por sua impossibilidade, uma vez que a ninguém é dado saber as verdades da alma, se quisermos pensar com Santo Agostinho, por exemplo. Ao confessar, ao grafar, ao escrever é também a ficção que se coloca. Se alguma revelação sobre as verdades do ser é possível, é somente por meio da escrita. Como quer Cixous “escrever é o meio delicado, difícil e perigoso de conseguir confessar o inconfessável”⁴⁸.

⁴⁸ idem, p. 53.

Por muito tempo não consegui achar as palavras que pudessem dizer tudo aquilo que eu entendi durante o processo de pesquisa. Me propus a investigar o que seria o corpo enquanto autor da obra literária e como se daria a dança como um espaço de escrita. O que inicialmente se tratava de ler, e reler, e ler em voz alta, e na voz do outro, diários de dois escritores que a princípio parecem distantes, o Sr. Kafka e a Dn. Llansol, em que eu anotava principalmente aqueles pensamentos em que ambos descreviam a entrada do corpo no texto num movimento de excrição, numa espécie de materialização de órgãos e tecidos para pensar como o próprio fazer da escrita acontece, acabou por se tornar uma incursão sobre a experimentação no próprio corpo do fazer literário, partindo da pesquisa de movimento.

Acontece, sim. Como todo acontecimento que se dá de maneira a pressupor “a surpresa, a exposição e o inantecipável⁴⁹ como falou Derrida sobre a impossibilidade de dizer o acontecimento. O acontecimento tem lugar lá mesmo onde não se sabe que ele vai acontecer. É aquele que chega sem ser esperado, que pressupõe ainda, um sim que é dito desde antes de qualquer anunciação. Um sim que é o próprio acontecimento, que constitui o acontecimento que funciona como um pressuposto para o acontecimento e já está lá desde antes. Como ensina Derrida um “sim”, que não diz o acontecimento, mas antes disso o constitui. Um Sim performativo que representa aquilo que acontece apenas, não diz o acontecimento, o apresentando ou descrevendo, mas é o próprio acontecimento.

Há aqui uma questão sobre esse fazer literário que extrapola o contorno do controlável, ainda que haja um lugar de técnica no fazer não é ela que constitui o material da escrita desses autores. Há um momento que chega, e que tem as características do acontecimento nesse movimento de excrição do corpo, como entende Nancy. A medida da impossibilidade desse acontecimento pode

⁴⁹ Derrida, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento, trad. Piero, Revista Cerrados. Dossiê: Acontecimento e experiências limites. Organizado por Piero Eyben e André Luis Gomes. Tradução de Piero Eyben, v. 1, n. 33, 2012.

ser vislumbrada por esse inantecipável ou imprevisível que passa a figurar como um espectro do vir a ser do texto.

Derrida lança mão do exemplo da invenção e afirma que para uma invenção de fato acontecer é necessário que ela seja impossível. Impossível da ordem do inimaginável, mesmo. Aquilo que não seria possível, se faz possível, acontece. Assim como na relação de hospitalidade que só pode acontecer se não há condições de receber, tampouco se espera receber o outro, é o elemento surpresa se fazendo claro enquanto condição do acontecimento. Aquilo fora da ordem da previsibilidade.

É assim que se lê os diários que constituem o corpus deste trabalho. A escrita do corpo enquanto acontecimento que se dá no corpo, pensando o corpo e que se grafa pelo corpo. “Escrevo isto, sem dúvida, por desespero com o meu corpo e com um futuro com esse corpo⁵⁰”

“4 de outubro de 1911. Sinto-me inquieto e ressentido. Ontem, antes de adormecer, tinha na cabeça, à esquerda e em cima uma chamazinha trémula e fria. Acima do meu olho esquerdo, uma certa tensão ganhou direito de cidadania. (...) Para me consolar, disse a mim mesmo que reprimira uma vez mais o forte movimento que antes encerrava em mim, é certo, mas que não queria perder o domínio sobre mim mesmo, como dantes sempre acontecia nestas alturas, pelo contrário, queria ter exacta consciência também das dores de parto daquele movimento, coisa que antes nunca tinha feito. Talvez assim conseguisse encontrar em mim uma firmeza oculta.”⁵¹

Uma tentativa de consciência de movimentos internos que acontecem independente da consciência e escapam do controle do sujeito porque lhe são imprevisíveis ou como diríamos no coloquial “são maiores que o sujeito”. Ao escritor, não lhe é dada a faculdade de conter o acontecimento da escrita.

Nenhuma palavra parece restar, ou melhor, nenhuma palavra resta, só o gesto. Gestos que não se deixam inscrever no “dispositivo da vontade e dos fins”⁵², que não se configuram meios para um fim, nem tampouco fim em si mesmo. Como afirma Agambem:

⁵⁰ KAFKA, Franz. *Diários. Diários de Viagem* Trad. Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014, p. 13.

⁵¹ KAFKA, op. cit., p.38.

⁵² AGAMBEM, Giorgio. *Por uma ontologia e uma política do gesto*. Trad. Vinicius Honesko. Caderno de Leituras n. 76. Série intempestiva. Edições Chão de Feira, 2018. Disponível em: www.chãodefeira.com.

como, em sua ausência de finalidade, a dança é a perfeita exibição da potência do corpo humano, assim podemos dizer que, no gesto, cada corpo, uma vez liberado de sua relação voluntária com um fim, seja orgânico ou social, pode pela primeira vez, explorar, sondar e mostrar todas as possibilidades de que é capaz⁵³.

É o gesto que parte do movimento do corpo que resta, ou ainda é quando o corpo excreve que se dá o fazer da literatura. Não se trata de um fim, um objetivo, mas apenas do gesto tal qual ele é, dessas potências que estão no corpo e que podem ser claramente desveladas na dança. Aquilo que encontro no movimento da dança pra pensar sobre o fazer literário é mesmo um modo outro de imprimir imagens que são sinestésicas e que criam um espaço. O movimento ou a forma dançada é a exteriorização também de narrativas de si, ainda que o contexto da obra seja um mundo ficcional. É, portanto, o gesto em si que possibilita a abertura para as possibilidades do que pode o corpo, para o acontecimento da escritura, para o fazer da literatura.

Kafka escreve analisando peças de dança e teatro a partir da apreciação, assim como escreve coletivamente as peças em seus encontros com Max Brod. É, pois, a partir da revisitação das afecções provocadas pelos movimentos em cena que desenvolve muito do seu pensamento sobre a escrita. Não só aí, mas também e sempre junto com a leitura de outros tantos que estão meio como espectros a rondar o seu espaço.

23 de outubro de 1911. “os actores convencem-me com a sua presença, e sempre para grande susto meu, de que grande parte do que aqui escrevi sobre eles até agora é falso. É falso porque escrevo sobre eles com um amor constante (só agora, porque o escrevo também isto se torna falso), mas com uma força inconstante, e porque esta força inconstante não embate sonoramente nos actores reais, antes se perde surdamente naquele amor, que nunca ficará satisfeito com esta força e que, sofrendo-a julga proteger os actores⁵⁴.”

A ideia de que o que escrevo sob uma afecção é falsa faz parecer que a escritura não é uma transcrição da realidade ou que a verdade estaria ali no momento presente, que talvez pudesse ser descrito apenas, num jogo de mimese. Kafka afirma a “falsidade” daquilo que escreve nesse impulso que não aconteceria de outra forma, que não a da percepção sutil e não deixa de ser verdadeira, é apenas a escrita se fazendo. Parece importante notar que a

⁵³ AGAMBEM, op.cit.,p. 06.

⁵⁴ KAFKA, op.cit., p. 63.

conversa em torno da realidade x ficção, mentira x verdade, enunciado x escrita, que já desde Platão tem lugar na filosofia, não para de encontrar o pensamento. Derrida, em a Farmácia de Platão jogou uma luz sobre a ideia, já desde o início desse texto em que se lê “um texto só é um texto se ele esconde, ao primeiro olhar, a lei e a regra de seu jogo”⁵⁵, a escritura está em outro lugar que não é o mesmo reservado à fala.

A filósofa María Zambrano defende que escrever vem a ser, inclusive, “o contrário de falar “fala-se por necessidade imediata e, ao falar fazêmos-nos prisioneiros do que pronunciámos, enquanto que no escrever se acha libertação e perdurabilidade”⁵⁶. É a palavra que nos torna livre. Para a autora quem escreve, defende-se da solidão em que se está, uma ação “que brota somente de um isolamento afectivo, mas de um isolamento comunicável, em que, exatamente, pela distância de todas as coisas concretas, se torna possível um descobrimento de relação entre elas”⁵⁷ Parece mesmo da ordem do impossível que a escritura acontece sem que haja o traço da afecção.

De toda sorte, há ainda um lugar no fazer contínuo, no ler e reler, na repetição, talvez sugerindo mesmo um movimento de engolir e regurgitar, que se passa no ato de escrever e que pode ser lido nos diários do Kafka, como num processo de deixar a fluidez da afecção se excrever. No dia 19 de junho de 1910, Kafka começa a escrever um texto assim:

“Quando penso sobre isso, devo dizer que, em certo sentido, a minha educação me prejudicou muito. É certo que não fui criado num lugar remoto, talvez numa ruína nas montanhas, sobre isso não poderia fazer o mais pequeno reparo. Correndo o risco de nenhum dos meus antigos professores me compreender, a verdade é que nada me daria mais prazer do que ser esse pequeno habitante das ruínas, tisonado do sol – o sol brilharia de todos os lados, por entre as ruínas, sobre a hera morna – mesmo que de início me sentisse fraco sob o peso das minhas boas qualidades, que cresceriam em mim com a força de uma erva daninha.”⁵⁸

⁵⁵ DERRIDA, Jacques. A farmácia de Platão. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 06.

⁵⁶ ZAMBRANO, MARÍA. A metáfora do coração e outros escritos. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim: 2000, p. 38

⁵⁷ Idem, p. 37.

⁵⁸ Kafka, op.cit, p. 16.

Logo em seguida, ainda na mesma página, e sem comentar sobre o texto, ele simplesmente reescreve o parágrafo com algumas alterações:

Quando penso sobre isso, devo dizer que, em certo sentido, a minha educação me prejudicou muito. Esta acusação dirige-se a uma série de pessoas em particular os meus pais, alguns parentes, algumas visitas da nossa casa, diversos escritores, uma certa cozinheira que durante um ano inteiro me levou à escola, uma quantidade de professores (que tenho de manter bem cingidos na minha memória, senão escapa-se um aqui e ali, mas, agora que os apertei demasiado, o todo de novo se esboroa em pedaços), um inspetor de escolas, transeuntes que passam vagarosamente pelas ruas, em suma, esta acusação perpassa como um punhal a sociedade inteira. Não quero ouvir contra-argumentos a esta acusação, pois já ouvi demasiados, e como a maioria destes contra-argumentos me refutou, incorporo-os na minha acusação e declaro agora que, em certo sentido, a minha educação e esta refutação me prejudicaram muito.⁵⁹ (grifo nosso)

E de novo ainda na mesma página, o movimento continua e ele reescreve novamente o mesmo parágrafo, que dessa vez toma fôlego e se desenvolve:

Penso muitas vezes sobre isso e devo sempre dizer que a minha educação, em certos aspectos, me prejudicou muito. Esta acusação dirige-se contra uma série de pessoas, pessoas que em todo o caso aqui se apresentam juntas – como em velhas fotografias de grupo não sabem o que fazer umas com as outras, não lhes ocorre baixar os olhos, e a expectativa é tão grande que não ousam sequer sorrir. Encontram-se aí os meus pais, alguns parentes, alguns professores, uma certa cozinheira, algumas raparigas da aula de dança, algumas visitas da nossa casa de tempos passados, alguns escritores, um professor de natação (...) pois em verdade, já ouvi contra-argumentos suficiente, e porque muitos deles conseguiram refutar-me, não me resta senão incorporar também esta refutação na minha acusação e dizer que, além da minha educação, também esta refutação, em certos aspectos, me prejudicou muito.”⁶⁰(grifo nosso)

Esse mesmo movimento vai continuar acontecendo nas páginas seguintes, e Kafka reinicia essa escrita oito vezes no total. As primeiras aqui transcritas revelam um certo controle, como se o escritor enxertasse certas informações que estavam perdidas nas primeiras versões, o texto parece apenas se expandir. A partir da quinta reescrita, Kafka passa a pensar com o corpo, ou tendo o corpo por sujeito desse texto, retirando-se enquanto enunciador, já não é a minha educação, mas a educação do meu corpo:

“Penso muitas vezes sobre isso, e deixo que as ideias sigam o seu rumo sem que eu interfira, mas chego sempre à conclusão de que a minha educação me corrompeu mais do que consigo compreender. Em aparência sou uma pessoa como as outras, pois a educação do meu corpo sempre foi normal, e também o meu corpo era um corpo normal,

⁵⁹ Kafka, op.cit, p.16/17.

⁶⁰ Kafka, idem. p. 17.

e se é verdade que sou bastante baixo e um pouco gordo, agrado ainda assim a muitos, mesmo às raparigas (...)”⁶¹(grifo nosso).

E depois da sexta reescrita, o tom do texto se altera para uma forma mais fluida, como se o autor deixasse a mão escrever sem os controles da necessidade de algo que deve ser dito:

“eu não seria assim se a minha educação tivesse penetrado em mim tanto quanto queria. Talvez a minha juventude fosse demasiado breve para isso, e nesse caso louvo a sua brevidade a plenos pulmões, mesmo agora aos quarenta anos (...) o que ainda agora sou torna-se para mim claríssimo quando observo a força com que as acusações querem escapar de mim. Tempos houve em que não tinha dentro de mim mais do que acusações”⁶²

“dirigem-se contra uma quantidade de pessoas, o que pode assustar, e não só a mim, qualquer um preferiria observar o rio pela janela aberta. Nelas se incluem os meus pais e parentes – que me tenham prejudicado por amor apenas torna a culpa maior, pois por amor poderiam ter feito de mim uma pessoa valorosa” (...)”⁶³

E, por fim, na última tentativa dessa sequência, Kafka afirma ainda que deixa as ideias seguirem seu fluxo. Há algo aí do acontecimento, desse fluxo de ideias que não pode ser controlado, mas que está lá se fazendo presente e se impondo sobre as possibilidades de controle de uma escrita, que mesmo que se queira da ordem da técnica (e não há como negar a necessidade da técnica em qualquer obra de arte) não pode escapar ao inevitável do acontecimento.

“penso muitas vezes sobre isso, e deixo que as ideias sigam o seu rumo sem que eu interfira, mas chego sempre a mesma conclusão de que a minha educação me corrompeu mais do que a todas as pessoas que conheço e mais do que posso compreender”.⁶⁴

Nesse lugar Llansol também se encontra rodeada de suas figuras, como ela nomeia, toda a sua cadeia de espectros, ou melhor toda sua herança que passa a figurar nas obras, de maneira que poderíamos dizer que se trata de conversações entre pensamentos que ainda que não lhe fossem contemporâneos no tempo, o são a medida que constituem um determinado espaço.

Em 19 de outubro de 82 Llansol escreve “julgava que o meu corpo era menos maleável que só se desenvolvia num número restrito de sentidos. Mas

⁶¹ Kafka, op.cit., p. 19.

⁶² idem, p. 20/21.

⁶³ idem, p. 21.

⁶⁴ Idem, p. 22.

eis que o corpo responde à voz altíssimamente que a chama ele próprio grita assim também ele contém o amor carnal que é bom condutor do humano.” É o corpo de Llansol que responde, que grita, que contém sentimentos ou que se desenvolve em diversos sentidos. Llansol se coloca como observadora desse corpo que por diversas passagens é descrito como um ser ou entidade autônoma. Da mesma forma acontece com outros corpos que passam por seus escritos. Na mesma entrada, escreve: “o regresso ao corpo do A ontem não podia passar despercebido nesta chapa de escrita”. É sempre o corpo a ser percebido enquanto agente das ações que se desenrolam.

Da mesma sorte, no caderno 14⁶⁵, p. 45 ela escreve:

“o treino do texto obriga-me a viver numa permanente instrumentalização do meu corpo e do meio ambiente em que vivo. Mas a recíproca não é menos exata/verdadeira. Seguiu na sua alegria funambulesca o ritmo do corpo, para à esfera, quando lhe se inscreva nos seus nós depressivos, espreita o momento de oferecer-lhe o que, pela matéria luminosa, ele deseja aquilo para que ele tende pela matéria luminosa, e deseja oportunidade/abertura é aceder a uma possibilidade (?) de anotar o dia seguinte do impossível”

A escrita, ou o treino do texto como ela nomeia, a fazem de alguma forma treinar o corpo para a prática, mas o mesmo movimento se dá ao contrário, é também o corpo a treinar a escrita. Parecem aqui, fundir-se numa mesma dinâmica corpo e escrita.

No caderno 14, em uma entrada do dia 24/06/83, a autora escreve:

Mas o teto deslizante decaía , e quase nada me restava de fora [?] . já noutra âmbito mas sem volubilidade, pus-me a pensar no problema dos retratos como num problema teológico que entrava, através do pedido de Regina Louyro, e do colóquio, na minha existência se eu desse um retrato para um jornal, ou uma revista , o meu corpo passaria a ser o lugar público da escrita. Ora um corpo não é tudo para a sua escrita, fluida, que se desprende fluida, dele, e julgo que o relativiza pela multiplicidade de outras matérias novas/novos corpos, (grifo nosso).

A reflexão sobre ser o corpo o lugar público da escrita, ou se o corpo não é tudo para a sua escrita, reafirma mais uma vez a ideia de que o corpo é o autor da escritura. a sua escrita aqui, é a escrita do próprio corpo, que a autora entende como o lugar da escrita, ou a própria escrita. Uma questão que perpassa por seus escritos, esse pensamento do corpo como entidade, ou espaço, ou ser que

⁶⁵ Ver anexos – originais transcritos. Todas as citações de Llansol que se seguem constam nos originais transcritos em anexo a este texto.

produz aquilo que se “desprende fluida dele” que da mesma forma como Nancy descreve é escrito, expelido.

Num dia 23 de dez de 98, em seu Caderno 53, numa Folha avulsa (datilografada), Llansol escreve, ou ainda, reescreve o início de um trecho “Acordo na minha cama de juncos de Parascreve, com a ideia de que poderia escrever um Diário subordinado ao título “O corpo Humano” onde a língua não ~~lamba~~⁶⁶ atinge, o corpo chega, sob a multiplicidade das suas espécies divergentes.” No trecho, é possível perceber que a autora coloca o corpo num lugar de potência que não é de certa forma superior a linguagem. O corpo chega onde a língua não dá conta, onde a linguagem não consegue chegar, chega o corpo com “a multiplicidade de suas divergências”

Num outro caderno, de número 60, a entrada do dia 01.01.2001, lê-se assim:

“E mais complexo(?) e simples: Bela vai perdendo a significação: Belo (?) está tão próximo, tão aqui, que já nem sei e a sua beleza existe’.
É o que diz, meu corpo, de madrugada.”

O que diz meu corpo, ou o que diz o corpo de Llansol, e que a escritora faz questão de grafar por diversas vezes, afirmar a grafia desse corpo que escreve aquilo que percebe, que o afeta e toda a sorte de incursões que o pensamento possa produzir por meio desse corpo. O corpo de Llansol diz, desliza para o interior das páginas, é todo um composto de múltiplas diversidades. É um corpo que se despedaça e se transfigura ao longo da obra, e sobretudo um corpo que excreve.

De todas as passagens que pude ler nos diários não publicados de Llansol, a que transcrevo abaixo, talvez seja um dos melhores exemplos do pensamento sobre o corpo enquanto autor da escrita.

Caderno 71 ⁶⁷ p. 170/171 Os bailarinos de leitura	2005
--	------

24 de agosto/para João Neto

⁶⁶ Rasura no original

⁶⁷ * O caderno se intitula OS cantores de leitura e abre com a folha de guarda onde se lê especialmente dedicada aos animais cantores de leitura como nós.

Imagina que escrevendo nos livros eu estou a dirigir uma carta sobre o corp' a escrever e no corp' a escrever pairam os livros, o devir, a memória e a desmemória. ~~___ a paisagem.~~ E que conseguimos que o nosso corpo individual entre por outras construções ao mesmo tempo ~~mentais~~ fig. E univers. E ele próprio se sinta paisagem. _____ motivo de ressuscitação para outros. Não ressuscitação final dos tempos _____ está ressuscitando já. ~~versando que seu repouso seja de descoberta do que já não lhe resista e vê~~

A toda a hora esse belo corpo escreve porque deixa traços de amor para o outro _____ mas caminho através de caminhos da vida e da morte que talvez não exista _____ seja apenas a assunção de outra paisagem pelo corpo

escrevi-te tudo isto sem refletir muito e cedinho, pela manhã , e parte do meu corpo ainda dorme no corpo inteiro. É disto que progressivamente sem perder a memória criadora do esquecimento, a rapariga livre se está a lembrar o corpo a escrever joga o jogo da liberdade da alma, talvez a razão porque esse corpo _____ o teu, o da rapaiga, ou qualquer outro que assim seja móvel e já ressuscitado _____ te atraí tanto.

Mas ___ não sei o que dizer. O texto diz.

Aqui, Llansol reafirma que não tem o que dizer, quem diz é o texto escrito por esse corpo, que é ao mesmo tempo individual e possui construções figurativas e universais. Um produto do estar no mundo, que acaba por ser formado dessa experiência múltipla e diversa. O corpo que a escrever joga o jogo da liberdade da alma, jogo a que Llansol dedicou um livro em que as suas recorrentes figuras estão em diálogo constante, como em por toda sua obra. São vozes que ressoam num constante jogo de escritura-leitura. Nesse texto (o jogo da liberdade da alma) a brincadeira fica com o dizer de Spinoza “o corpo é composto de um grande número de indivíduos de natureza diversa” é claro que o texto não para por aí e a brincadeira desse diálogo que escreve Llansol é bem nos moldes da definição de Derrida sobre texto, as regras do jogo não são dadas, cabe ao leitor, desvendá-las.

Um corpo. Um texto

Sem proteção, sem barreiras, o corpo simplesmente resta, ou desliza, pra dentro da obra. Segundo Nancy “se uma palavra não é absorvida sem resto num sentido, resta essencialmente estendida entre as outras palavras, tendendo a tocar-lhes, sem no entanto se juntar a elas: e isto é a linguagem enquanto corpo”⁶⁸. Essa ideia de restança associa-se a ideia de que um texto pode simular uma verdade ou até mesmo perdê-la por entre suas dobras. E ainda mais, a verdade precisa estar afastada sempre e tão longe quanto possível.

O movimento desta restança não tem centro, ele é emancipado do querer dizer e sempre pode não querer dizer nada. Nancy diz ainda que “escrever é tocar a extremidade”. A palavra resta estendida e tende a tocar, tocar apenas, outras palavras. Essa extensão aproxima-se ao que Espinosa coloca como atributo do corpo, ou nas palavras de Nancy é a linguagem enquanto corpo, que necessariamente se inscreve em uma herança da qual não pode escapar. Um corpo é lugar de acontecimento não apenas das afecções, da própria linguagem, como dessa herança que nos resta.

Nesse sentido, o lugar da escrita, do espaço literário, ou mesmo da constituição do que é esse ser exposto do ser aponta pra uma abertura do sentido e da própria concepção do que é a escritura, ainda lendo Nancy:

“‘escrita’: corpo anatomizado de um sentido que não apresenta a significação

⁶⁸ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia Paris: Métailié, 2006, p. 70.

Dançarinos devem gerir seus programas básicos de movimento para se adaptar a novos movimentos.

Em geral, ensina-se técnicas de dança pelo hábito da repetição. Observar e imitar. Este é um método comprovado para produzir corpos que podem performar coreografias existentes. É, no entanto, uma conversa circular, uma situação conservatória, um guia útil para expectativas culturais.

Tradicionalmente, há um grande espelho disponível nos estúdios para facilitar ajustes e os dançarinos verem se estão certos, para ver se a sensação que têm do movimento se soma ao movimento que lhes fora dado.

dos corpos, nem tão-pouco reduz o corpo ao seu próprio signo. Mas um sentido aberto como os sentidos 'sensíveis' – ou melhor, aberto pela abertura dos sentidos, expondo o seu ser-extenso".⁶⁹

Quando sob o atributo da extensão, que se deduz das leis do movimento e do repouso, como entende Espinosa, qual o limite que nos permite delimitar a presença ou mesmo a ausência dos corpos? Se as palavras restam extendidas, como não se misturam apenas?

os corpos "são a própria descontinuidade dos postos do sentido, dos momentos do organismo, dos elementos da matéria. Um corpo é o lugar que abre, que distende, que espaça pés e cabeça: dando-lhes lugar para que se dê um acontecimento (fruir, sofrer, pensar, rir,...)"⁷⁰

Há na constituição do que é literatura apenas corpos que apresentam uma ficção. Isso se considerarmos o corpo retirado do binômio significante/significado, o corpo é a própria escrita. A excrição é produzida justamente nesse jogo de espaçamento que não requer significação. As palavras se deslocam do sentido e são deixadas a própria sorte. É o corpo, retirado do espírito, esse ente que guarda as verdades do ser, que tem a capacidade de produzir linguagem, de confessar-se, de dançar.

Corpo, Autor

Um corpo que excreve. Que corpo é esse? Lugar do qual não se escapa e motivo pelo qual se criam utopias, justamente para que se possa estar fora de

⁶⁹ Idem, p. 81/82.

⁷⁰ Idem, p 18.

É um evento especialmente complexo, eu acho. Quando chega a hora de performar, o espelho não estará lá. Os dançarinos terão, então, que confiar na memória das sensações do movimento que aprenderam.

A qualquer custo, a dança seguirá baseada nas sensações, memórias, contagem, relacionamento tanto com o espaço, como com outros dançarinos, percepções, humores e passando instantaneamente por uma sequência de sensações musculoesqueléticas que são negociações exigidas pela gravidade.

Improvisadores como eu recorrem menos a espelhos e já não existem ensaios em que alguém cobra a coreografia ideal diante do movimento que outro esteja fazendo. E também a ausência lateja por entre as sequências de movimento. Se, na improvisação, outros canais são usados, o que resta é o desenvolvimento de uma

todos os lugares, em um corpo transfigurado, incorporal. Corpo que pode ser gigante ou anão a depender da ficção que se queira para ele. Corpo que pode. Corpo que se organiza, que se percebe corpo como um todo diante do espelho, ainda que o espelho primeiro seja o reflexo nos olhos de quem te olha. Corpo morto que materializa o fim da existência e garante que não é pura utopia. Para Foucault “O corpo é ator principal de todas as utopias”⁷¹ É ele o agente das relações que se apresentam, assim como dos fazeres que se manifestam no mundo, com a escrita não poderia ser diferente.

É o corpo que manifestadamente se coloca nesse movimento de excreção e funda a escritura, pensando com Nancy “sem dúvida que o corpo é o facto *que se escreve*, mas não é de modo algum *onde se escreve*, nem sequer *aquilo que se escreve* – mas sempre o que a escrita *excreve*.”⁷² Derrida quando comenta a palavra cunhada por Nancy entende que há aí um questionamento sobre a força, ou uma pulsão compulsiva que está em movimento e pode ser lida na partícula *ex*, um pensamento sobre a exteriorização, a expulsão do ser ou da subjetividade do ego que acontece na exterioridade, de maneira livre traduzido, podemos ler o próprio Derrida:

“Se nos lembrarmos que o conceito de ‘ex-crita’, palavra formada ou forjada por Nancy se encontra, cada vez mais, inscrita no coração, na forma mais interior dessa escritura pensante, restará a se interrogar sobre os corpos e sua força, sobre sua pulsão compulsiva que se coloca em movimento e mantenha viva essa sílaba *ex*. Vai demorar. É claro que

⁷¹ FOUCAULT, Michel. *O corpo Utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013, p. 12.

⁷² NANCY, Jean Luc. Op.cit. p. 86.

relação complexa com o que alguém está fazendo, e a força relativa da postura de alguém relativa à gravidade, negociada no local.

No entanto, essas significantes diferenças entre aprender e improvisar os movimentos acabam se unindo em situação de performance. Se fruto do investimento ou do achado, a dança só vive na paleta sensorial de um corpo dançante.

Uma vez vi um porco pular no ar, girar num círculo completo e aterrissar encarando a direção original depois correr dando voltas em sua patas como uma coisa doída. Não sei se qualquer urgência primeira de sobrevivência, ou uma exibição de acasalamento (outro porco estava olhando) provocou isso. Mas foi tão fora da normativa do movimento do corpo que pareceu improvisado.

será necessário configurar essa palavra com todo um pensamento sobre a expulsão, a ex-pressão, a ex-crição do lado de fora – que ela mesmo condiciona o ‘sentido do mundo’ – e com esse pensamento do excesso que repousa ‘inexoravelmente lá fora’, até jogar/vomitar (ejetar, rejeitar, objeto, rejeitar) a subjetividade do ego para a exterioridade”⁷³

Todo um pensamento sobre esse movimento de exteriorização que é a escrita, partindo do concreto real que é o corpo, entendendo esse corpo não apenas por suas características físicas, mas diante das marcas, inclusive as da herança que constituem aquele todo, ou aquele ser, como quer que se queira denominar. Derrida ao ler Nancy anota bem que ao grafar a partícula ex, o que está em jogo é colocar exposto o movimento de exteriorização, de por no fora, que faz a escritura com o corpo.

O que pode ter começado com um programa da modernidade, escrever o corpo, é hoje uma urgência. Uma urgência que pode ser lida em escritores como LLansol, Kafka ou mesmo Joyce. Uma urgência dada pela maneira como o corpo está a multiplicar-se no mundo, de maneira extrema, limítrofe. Na escrita, sempre acontece o tocar, o tocar a extremidade. Escrever é, portanto, um gesto que se direciona a tocar

⁷³ “Si on se rappelle que le concept de l’”ex-crit”, mot formé ou forgé par Nancy, se trouve, de plus en plus, inscrit au coeur, dans le for le plus intérieur de cette écriture pensante, il resterait à s’interroger sur le corps et sur la force, sur la pulsion compulsive qui met en mouvement et garde en vie cette syllabe, ex. Il faudra, bien sûr, la mettre en configuration, cette syllabe, avec toute une pensée de l’ex-pulsion, de l’ex-pression, de l’ex-création au-dehors – qui elle-même conditionne le “sens du monde” – et avec cette pensée de l’”excès” qui pousse “inexorablement au-dehors”, jusqu’à jeter (éjecter, déjeter, objecter, abjecter) la subjectivité de l’ego dans l’extériorité.” Derrida *Le Toucher* n.14 ,p.39-40

Como você sabe que não está improvisando?

Tenho pensando a consciência enquanto fluido capaz de preencher qualquer forma que ela encontra, com a devida paciência. Quanto mais descobrimos sobre ela, mais podemos preencher completamente aquela forma.

A metáfora também funciona com relação ao tempo. Quanto menor a unidade de tempo que percebemos, menores serão os recipientes de consciência que podemos experimentar. Aprender ou criar ações para ser mais lentos do que nossas relações normais de pensamento/ações dá à mente tempo para sair de suas relações práticas e habituais com os eventos e experimentar o que antes eram instantes transicionais.

o sentido, sem querer dizer ou demonstrar um significado, mas um gesto em sua direção.

A faculdade do tocar difere-se de todos os outros sentidos. Não há um órgão essencialmente responsável, assim como não somente o que é tangível pode ser objeto do toque. No tocar, há uma relação com os outros sentidos. Na definição dos objetos sensíveis, o tocar já é considerado uma exceção desde Aristóteles, por não ter um objeto próprio como os outros sentidos (a exemplo da cor, para a visão ou do som para o ouvido). Nesse sentido, o tocar é co-extensivo ao próprio corpo. Tocar o corpo, tocar o corpo do outro. É com o (con)tato que os corpos se relacionam e excrevem. O contato garante a interação entre os corpos produzam linguagem, literatura, dança. Como ensina José Gil “do contato nasce a conexão, o agenciamento”.⁷⁴⁷⁵ As possibilidades infinitas de multiplicar as imagens, os sentidos, os corpos.

Os corpos resistem. Ainda que duramente, toda uma comunidade de corpos resiste isso porque o corpo enuncia e anuncia. Ele enuncia, pois lhe é impossível silenciar, uma vez que o silêncio é categoria da linguagem. Os corpos excrevem a todo momento. Foi com os corpos que a história não narrada nos livros pôde sobrevir nos corpos de todos, nos colocando a dança no lugar da escrita e o corpo no de seu autor.

Mas em sendo o corpo autor da obra é possível que tenhamos autoridade sobre o nosso corpo? Quando

⁷⁴ GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2002, 3ª imp, 2013. p.66.

⁷⁵ Agenciamento como entendem Deleuze e Guattari dá-se no crescimento em múltiplas direções que mudam de natureza conforme suas conexões aumentam. DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix, *Mil Platôs. Vol. 1* São Paulo: Editora 34, 1995.

Consciência – a parte habitual, pessoal, subjetiva e evidentemente sempre estável de nos mesmos – é receptiva ao treinamento e pode ser formada e reformada. É, claro, informada pelos nossos sentidos, atenção interna ou externa, e seus parâmetros irão ajustar as condições e o condicionamento.

O dançarino desenvolve a capacidade de distinguir os sentires do corpo.

No nosso tempo, os sentidos se configuram muito mais enquanto equipamento de distração do que como ferramenta de sobrevivência. Nos os levamos à praia, ao cinema e para jantar fora.

Nos anos setenta, li que foram detectados 26 sentidos humanos (Gibson, J.J. (1966). *The Senses Considered as Perceptual Systems*.

Llansol fala que o seu corpo foge e desliza para o interior do texto é como se não tivesse mais propriedade sobre o próprio corpo. Se pensarmos que o corpo é resultado de um processo coletivo de construção da singularidade, haveria ainda a possibilidade de termos autoridade sobre o corpo? E não havendo, a hipótese seria de uma construção, portanto, coletiva de toda e qualquer autoria? Se for o corpo autor, como garantir a assinatura de um texto? A autoria, assim como o próprio corpo, é marcada pela exterioridade, pela interação com o fora, pelo externalizar-se enquanto propriedade do vir a ser do texto.

“a assinatura e o texto caem, um para fora do outro, segregam-se, separam-se e excretam-se, forma-se do próprio corte que os decapita, os ergue em tronco sem cabeça, a partir do instante de sua iterabilidade. Ora, esta começa pela expropriação, e marca tudo isto que erige com uma estrutura de cagalhão ‘cagalhão (é-tron), s.m. termo grosseiro. Material fecal consistente e moldado”⁷⁶.

Derrida em *Esporas* vê na escritura o mesmo movimento de exteriorização que já havia falado sobre o termo excrever de Nancy, o texto e a assinatura se expelem. Nos diários de Llansol e Kafka é possível, em diversas passagens, ler seus corpos enquanto seres autônomos que de alguma escaparam simplesmente, ou como escreveu Llansol deslizou para o interior da obra “Fui à procura do nosso contexto. E escrevendo sobre lugares alienos, estrangeiros, dei a impressão de não estar a falar daqui. Mas eu nunca sai daqui, no sentido de que nunca abandonei o meu corpo”⁷⁷.

⁷⁶ DERRIDA, Jacques. *Esporas. Os estilos de Nietzsche*. Tradução: Rafael Raddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2013, p. 96 NOTA 53.

⁷⁷ LLANSOL. *Um falcão no punho. Diário I*: Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 126.

Em 2005, pesquisei no google pra saber se houve mais descobertas e os resultados que apareciam insistiam em discutir os cinco sentidos. O google nos apresenta aquilo que estamos mais interessados, então parece que continuamos não pesquisando sobre tantos quanto 20 modos que nossos cérebros se conecta ao ambiente e ao nossos corpos.

Qual o nome desses sentidos ignorados? E como eles se interconectam no corpo?

O que não é desenvolvido em nós? O que podemos apenas vislumbrar nos nossos corpos?

É difícil descobrir o que não sabemos.

É quase um outro ser esse corpo que não foi abandonado pelo sujeito ou ainda esse outro que tem um infinito numero de fios que repuxam aquele corpo “a sensação de ter no centro do corpo um novelo que se desenrola velozmente com um número infinito de fios que repuxam tensamente a superfície do meu corpo.”⁷⁸ Se digo que é o meu corpo que excreve, que a autoria é também esse lugar do fora, marcado, portanto, pela expropriação do que é individualizável, dessa assinatura que poderia conferir propriedade ao texto, é por causa da compreensão do corpo enquanto fio condutor tal como entende Nietzsche⁷⁹.

O efeito da gravidade em nosso tecido, na própria água das nossas células, me sugere que ela pode ser pensada como um complexo conjunto de eventos, que combinados produzem um sentido geral de “Eu”, movente ou parado. Após alguns desses eventos, mesmo mentais ou emocionais, a qualidade da relação com a gravidade mudará da mesma forma.

⁷⁸ KAFKA, Franz. *Diários. Diários de Viagem* Trad. Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014, p. 137.

⁷⁹ Nietzsche questiona uma visão filosófica tradicional sobre a natureza do homem, que separa as substâncias alma e corpo num dualismo inconciliável. As implicações desta separação elevam a alma a uma categoria divina e rebaixa o corpo para o lugar do profano, amoral.

Se o samba é meu dom, se é impossível testemunhar o testemunho, se há assombro pelos escombros diante das responsabilidades éticas e estéticas de fala, se só há perdão diante do imperdoável, se o ritmo diz um discurso, se há desterritorialização do pensamento, se se escreve no exílio, se a palavra para corpo é cadáver, se há um ritual circular do débito, se é difícil a constituição de uma cultura nacional tamanha a variedade linguística, se em prosa é mais difícil se outrar, eu peço licença aos que vieram antes e aos que estão por vir. Era 15 de agosto. O dia em que se comemora a assunção de Maria. A festa anuncia um festejo em torno da morte. Encomendar o corpo para que se tenha uma boa morte. Dias envoltos em reza, comida e dança para comemorar não a morte exatamente, mas o desaparecimento do corpo de Maria, que sob aos céus. A procissão sai da Igreja e percorre as principais casas da cidade, parando quando passa pela casa de uma personalidade, ligada à irmandade, em homenagem e respeito. Nesse dia, depois da missa e da procissão, tem samba de roda no largo da Igreja D'Ajuda e durante todos os próximos dias, samba. Todo mundo samba. No Brasil, a criação das irmandades negras remonta ao século XVII. Um modelo que já existia em Portugal, mas que aqui será transformado pela sua população. A ideia básica é da assistência mútua, naquele tempo servia entre outras coisas, para garantir que nossos mortos seriam devidamente enterrados. A tradição mantida pela irmandade tem todos os traços da liturgia sacrossanta católica, porém acrescida da religiosidade afro na diáspora. Nos ritos afro-brasileiros música e dança são fundamentais para a conexão corpo-divindade e fazem parte dos rituais. A disposição em roda é fundamental para a conexão com o sagrado e os passos lembram o caminhar de um velho, pés juntinhos, devagarinho. Eu sempre sambei. Desde muito pequena, ouvia um batuque e dançava. Desde muito cedo mesmo entendi meu corpo pelo movimento que lhe era naturalmente próprio, numa resposta aos ressoares do tambor. Na minha casa, as respostas sempre foram diversas, uns sambavam, outros riam, outros

⁸⁰ Com adaptações nesta versão, este texto foi apresentado em setembro de 2017 no VII Colóquio Escritura Linguagem e Pensamento, e tem por base o diário de viagem para a Festa da Boa-Morte em Cachoeira-BA e o Ensaio-diário do meu estágio doutoral com a prof. Ana Kiffer de março a junho de 2017 na Cidade do Rio de Janeiro.

cozinhavam, tinha quem apenas observava, sem mover-se se quer, mas dava pra perceber que havia ali alguma sintonia diante do ritmo que se ouvia. Assim nossa história foi escrita. Foi com os corpos que a história não narrada nos livros pôde sobrevir nos corpos de todos, nos colocando a dança no lugar da escrita e o corpo no de seu autor. Gosto de lembrar do Muniz Sodré em *Samba, o dono do corpo* falando do samba como esse espaço de resistência da população negra escravizada no Estado da Guanabara. Isso que chega numa brasiliense (re)territorializada carioca como herança e como dom. Antes deste escrito, à tese que investigava lhe faltava uma resposta para a questão: que corpo é esse autor da obra literária. Corpos irrepresentáveis ou inseridos numa “tênue e frágil deriva da forma, corpos precários”, como diria Kiffer (2016) sobre a bailarina doente de Hijikata, ou ainda um corpo utópico, sustentado pelo assombro da morte, que “está *sempre* em outro lugar ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo”⁸¹ ou ainda mais um corpo sem órgãos, se pensarmos com Artaud. Um Corpo Ultrassensível. Claro. Como não pensei nisso antes? Seria uma resposta excelente para alinhar Kafka, Llansol e Joyce, esses corpos que punham-se ao limite, sob aquela linha tênue como numa certa faixa de azul no céu, que chega a tocar um outro tom, e não se mistura a ele. Numa tentativa, como diz Evelyne Grossman de “nomear a extrema intensidade de uma vulnerabilidade comum”. Pois não. O afecto⁸², ou melhor, a percepção do corpo afetado por determinado sentir, também é um traço comum desses autores que me moviam a pensar o corpo se colocando enquanto autoria. Mas não. Essa ultrassensibilidade, que leva o sujeito à capacidade extrema: da euforia à melancolia, ainda que se reflita no corpo e seja também parte desse todo que pensamos, não basta para responder a pergunta. Que corpo é esse?

Há uma percepção que é material. Física e da qualidade da presença mesmo que não pode ser evitada. No caso concreto aqui, todos os autores tinham sido exilados de alguma forma. Viveram e Escreveram a maior parte do tempo em territórios outros que não os de origem. Partilharam do estranhamento

⁸¹ FOUCAULT, op. cit 2013, p.14.

⁸² Segundo Deleuze e Guattari, os perceptos e afectos são mais que experiências da percepção e dos sentimentos daqueles que os experimentaram. Eles são seres autônomos capazes de fazer qualquer um que esteja diante deles sentir a força que possuem.

de ser estrangeiro, inclusive na própria língua. Esse estranhamento que é fundamental para perceber a ideia do desterritorializado de que trata Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* e como anunciam em *Kafka*, por uma literatura menor. Como explica Zourabichvili (2004), o termo desterritorialização⁸³ engloba três elementos: o território, a terra e a reterritorialização. Em última versão, ou como ele chama, numa versão acabada, o conjunto deles forma o conceito de ritornelo que Deleuze explica assim: “o ritornelo⁸⁴ é o ritmo e a melodia territorializados, porque tornados expressivos – e tornados expressivos porque territorializantes”⁸⁵

Ora, o som. Esse sim é capaz de abrir caminho pra um entendimento do que seria o corpo enquanto autor. O som esse estranho que territorializa o corpo. Se digo que é o samba dono do corpo, ecoando Sodré, quero dizer também que é por conta daquele ritmo, daquele sonoro desencadear das batidas do coração que faz todo o corpo vibrar e lhe confere, ainda, movimento. É só por ouvir daquelas palavras escritas um movimento que dança e que faz dançar. Como diz Marcelo Jacques “o olho precisa escutar para dar ao pensamento um movimento rítmico e, só assim, ver. Como se o movimento dos corpos no espaço se promettesse a uma inteligibilidade qualquer”⁸⁶. É porque no contexto de autoria desse texto que se faz presente o samba em todas as suas vertentes. Porque é o meu corpo o território, nas palavras de Deleuze e Guattari “se for preciso, tomarei meu território em meu próprio corpo, territorializo meu corpo: a casa da tartaruga, o eremitério do crustáceo, mas também todas as tatuagens que fazem do corpo um território”.⁸⁷ Nesse sentido, os autores que investigava e que tentava alinhar enquanto desterritorializados, pois tinham, em comum, essa condição, que pensava apenas o mundo exterior. São agora olhados sob a ótica da territorialização, do próprio corpo enquanto território, onde se é capaz

⁸³ Segundo o autor, há ainda uma distinção entre desterritorialização relativa e absoluta. A primeira se caracteriza pela reterritorialização de outra forma, pela mudança de território. Já a segunda, “equivale a viver numa linha abstrata ou de fuga” (ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário Deleuze*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004, p. 23).

⁸⁴ “Falamos de ritornelo quando o agenciamento é sonoro ou ‘dominado’ pelo som” (DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix, *Mil Platôs*. Vol. 4 São Paulo: Editora 34, 1997, p.132).

⁸⁵ op. cit., p. 124.

⁸⁶ MORAES, Marcelo Jacques de. *Entre o escutar e o ver: sobre a experiência do sentido em Philippe Beck* in KIFFER, Ana (org.) *Sobre o Corpo*. Rio de Janeiro: Viveiro de Casto Editora, 2016, p. 69.

⁸⁷ DELEUZE e GUATTARI. op. cit.,p.128.

de perceber em ritornelo, o som que lhes territorializa. Então, a pergunta que surge, enquanto hipótese é: em sendo o corpo, o autor da obra literária, o corpo que desterritorializado é territorializado em si, cria movimentos de escrita como dança. Ou ainda, um espaço de escrita tal qual o da dança? Posso dizer que o corpo tem diversas transversalidades que passam pela política, pelos devires, pelas sensibilidades e sensações, que territorializam aquele corpo específico, que escreve, porém dança?

Se chamo escrita de dança, o que é dizer “o texto se dança?”.

Se digo que o corpo excreve, que a dança é um espaço pra escrita, o texto, esse mesmo texto, que chamo tessitura⁸⁸, ou escritura,⁸⁹ e que se coloca com uma certa composição, que precisa do ritmo, da pausa, dos silenciamentos, das rupturas dos desencadeamentos, que acabam por desenrolar um novelo sem fim. Um fio que imprime um certo ritmo e é como uma dança que começa ainda desde o primeiro pulso. Na sua origem, a palavra baderna é o nome de uma bailarina italiana radicada no Brasil Império. O ano era 1849 e Maria Baderna desembarca para apresentações com sua companhia no Rio de Janeiro. *Il ballo delle Fate* faz a bailarina se tornar a querida do público aristocrata, causando furor nos cariocas. Logo, Baderna descobre os ritmos africanos e passa não só a dançar na rua, em meio a escravos, como a levar o lundu e a umbigada para o palco dos teatros. As danças que eram consideradas inapropriadas pela gente nobre do Rio de Janeiro, eram vistas como uma afronta ao projeto civilizatório que se tinha para o Brasil. Em pouco tempo, a postura rebelde e transgressora de Baderna acabou lhe dando uma legião de fãs que lotavam o teatro pra vê-la dançar e acabavam por fazer muito barulho naquele ambiente um tanto estéril. O termo acabou sendo cunhado em função da postura contra cultura que manifestavam os baderneiros, fãs da bailarina *avant garde* quando ela passou a ser perseguida pelo seu comportamento fora dos padrões.

⁸⁸ série das notas mais frequentes numa peça musical, constituindo a extensão média na qual ela está escrita.

© ETIM it. *tessitura* 'organização de um discurso religioso; ação de fazer tapeçaria sobre uma tela ou o trabalho assim tecido; organização e composição de uma obra literária, contextura', acp. de mús, acp. 'modo de dispor ou ordenar', do v.it. *tessere*, este, do lat. *texo, is, xui, xtum, ère* 'tecer, fazer tecido'

⁸⁹ Uma vírgula que se impõe pra afirmar uma questão de ritmo, que sugere uma forma. Ou ainda, essa imagem que surge a partir da leitura das palavras, surja não por referência aos seus significados e desencadeamentos sociais, mas antes pela forma que o movimento acaba por compor com o surgimento do ritmo. Não que o significado não forme imagens e não há questionamento sobre sua existência, uma forma outra de ler um texto que se dança, como ora dizíamos que se excreve considerando com Nancy justamente esse movimento de exteriorização ou excri(e)ção (juro que o corretor insiste em não me deixar escrever excrição pra repetir que excreção, mas como parece interessante afirmar o i e deixá-lo escrito, ainda que seja junto com o e, pra que possa de quantas formas forem (nenhuma palavra é boa que baste pra dizer) exteriorizar (talvez essa seja uma boa possibilidade). Tornar externo, de alguma forma exterior, ou público.

A história de Baderna se perdeu e no senso comum a gente tem a sensação que baderna é bagunça e pronto. A palavra Balbúrdia de significado semelhante e usada atualmente como ofensa ao trabalho realizado nas Universidades Públicas brasileira pode ser ressignificada, pensando no exemplo de Baderna. Reconhecer o valor das danças africanas naquele contexto social era um ato político da maior valia, que, claro, rendeu a exclusão social da bailarina, marcou negativamente seu nome, mas expôs a potência daqueles corpos. Era puro encanto e ainda é puro encanto, todas as danças de origem africana e que no Brasil se transformaram com a mistura dos povos africanos que o habitam. Com alguma controvérsia dizem que o samba, evolui do maxixe que tem o lundu por origem, quem dança e conta essa história são os corpos negros, que já se constituem com um certo ritmo. É uma herança que está lá para ser acessada e que diz de uma história, que mesmo não tendo sido escrita por tanto tempo se manteve existindo se inscrevendo, excrevendo e reescrevendo continuamente por diversas gerações. Um tanto difícil de apagar e que carrega uma marca de brasilidade nesse mundo globalizado, se constituindo como um símbolo do Estado, assim como o hino nacional.

Em “Quem canta o estado-nação⁹⁰”, Judith Butler e Gayatri Spivak dialogam a partir de uma cena. O hino nacional americano sendo cantado por um indígena em sua língua mãe. Para elas a cena coloca em questão o Estado Nação, os conceitos de estado, de nacionalidade, de pertencimento, de deslocamento. A língua em que o hino se canta é a língua do colonizador, com a qual nos constituímos, não só enquanto povo, mas antes ainda enquanto sujeito. Construimos desde o nosso imaginário às relações sociais com essa língua. Um dos argumentos do texto é a necessidade da destituição das minorias (falando em termos de poder econômico) para que haja a formação do estado-nação. Uma homogeneização artificial que privilegia um grupo que, em geral, já é o dominante desde a formação forçada do Estado, falando especificamente nos contextos colonizados. Com o português foi assim, falamos a língua do colonizador, e nesse lugar o projeto de destituição, destruição ou deslocamento permanente foi bem sucedido, mas eles não contavam que a baderna

⁹⁰ BUTLER, Judith. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Quem canta o Estado-nação?* Língua, política, pertencimento. Trad. Vanderlei J. Zacchi e Sandra Goulart Almeida. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018.

acontecesse e a imposição do controle dos nossos corpos não pode abafar o pulso primeiro. Há algum tempo já, Butler tem argumentado que não há política de mudança radical sem contradição performativa. No caso do hino a contradição se instaura por que ele deve ser cantado na língua do Estado Nação, mas quando os indígenas não o fazem provocam, num ato performativo, questões sobre a linguagem, a política e a performance que questionam inclusive a manutenção desse Estado. Num paralelo poderíamos pensar com várias outras formas de arte, para além do canto e da dança, mas num país como o Brasil, talvez a dança seja mesmo a forma que possa evidenciar as contradições do Estado e propor algumas questões de ordem, ou de baderna.

O bonde segue seu caminho. Passa por cima dos arcos e segue. Não parece haver diferença entre todos os que posso ver pela janela. Várias figuras, diversas figuras. Todas dentro do bonde. De dentro do bonde, não parece ter ninguém igual, todas figuras, diversas, pra não falar do que as constitui enquanto cidadãos no mundo, os corpos que se apresentam diversam em uma infinitude de características. De longe não faz diferença alguma, mal é possível identificar o número de indivíduos dentro daquele bonde. De dentro do bonde, faz alguma diferença, inclusive nem cabe tanta gente, cada corpo ocupa um certo espaço. Parece meio óbvio pensar que qualquer diferença que se apresente é dada pela percepção que tenho, a partir não só dos meus próprios processos de pensar o meu corpo no mundo, como também a partir do que me foi colocado sobre o pensar o meu corpo em cada espaço que ele possa ocupar, ou que ele ocupou, sendo esse mesmo corpo em outro tempo. Como pensar então, considerando tudo o que é posto antes mesmo que eu pudesse pensar sobre pensar o meu corpo, aquelas diferenças que estão sendo tão largamente bradadas por aí, de outro modo dito, como pensar a diferença sexual a partir daquilo que outros tantos dizem sobre a diferença. Não se pode desconsiderar a perspectiva de cada um que levanta uma questão e afirma uma diferença. A questão da mulher, a questão do negro, a desigualdade social se impõem como pressuposto de

⁹¹ Com o termo *différance* Derrida propõe uma dupla significação para a diferença. Fazendo uso da grafia com a letra a, o termo passa a portar a significação, ao mesmo tempo, da temporalidade e o espaçamento que está presente no diferir. Como explica Evando Nascimento “Derrida assinala, no *différer*, a *temporização*, desvio econômico e o *espaçamento*, distinção, intervalo. Para Derrida, o problema estaria em que a palavra *différence* nunca soube corresponder a essa plurivalência dos *diffère*, excluindo tanto o valor de *temporisation* quanto o de *pólemos* (divergência, polêmica, dissensão, guerra). A introdução do a na *différence* visaria a compensar esse desperdício, numa função estritamente econômica.” NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2001, p.144. Ou ainda, como explica Derrida “*différance* é o que faz com que o movimento da significação não seja possível a não ser que cada elemento dito ‘presente’, que aparece sobre a cena da presença, se relacione com outra coisa que não ele mesmo, guardando em si a marca do elemento passado e deixando-se já moldar pela marca da sua relação com o elemento futuro” DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Tradução: Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas, SP: Papyrus, 1991, p.45. Com o termo *Differdance*, a ideia é pensar que podemos substituir essa temporalidade pelo movimento da dança, que tem um estado de permanência, se entendermos aqui que o movimento da pequena dança (um dos fundamentos do contato e improvisação e que garante a integridade do corpo), se inicia ainda na formação do corpo e se coloca no movimento fundamental para a manutenção do corpo (ou da vida no corpo) que é a oscilação do respirar, do estar em contato com o mais abstrato e intangível que é o fora (ou o ar que está fora do corpo) com o mais material e concreto que é o corpo e cada uma das suas partes.

qualquer pensamento que possa querer pensar sobre a natureza humana nos seus afazeres. Pensar a autoria da escritura, a partir do corpo, é esbarrar nas questões políticas que o envolvem, certamente, e inevitavelmente com toda a carga aporética que só o corpo é capaz de criar. Não há diferença sexual, não há diferença de cor, não há diferença social. Só o que há é diferença ou *différance* como dizia Derrida. Tudo que há é diferença e não é que devamos aceitar que a diferença é algo dado, natural e por isso nenhuma política de minoração dos efeitos sociais que decorrem por conta das nossas formas de nos relacionarmos não deva ser criada e imposta como adequação a uma forma (que sinceramente creio minimamente aceitável) para a convivência pacífica em sociedade. Não é disso que se trata. Devemos aceitar que a diferença é a própria condição de existência do existente. Então a questão do sexo, da cor, da nacionalidade, da origem, da classe social, não serão enfrentadas enquanto condição de análise biográfica dos autores. Ainda que todos os aspectos de constituição de cada um sejam essenciais uma vez que trilham os seus caminhos, mas, sobretudo, vamos pensar na condição que parece alinhar todos eles, uma certa estrangeiridade⁹², maior que um não pertencer que se relacione diretamente ao território, ainda que passe sim pela condição terra a que pertencemos, cada um de nós. Aqui talvez a condição de estrangeiro seja mais que a terra, o próprio barro, o pó ou as cinzas do mito da origem. Como dizem nossos autores, uma estrangeiridade⁹³ de si mesmo. Como na cena do sonho, um lugar em que se é espectador de si mesmo, ou do que o próprio eu pode excrever numa escritura. Esse lugar que me sugere uma espécie de ‘mão leve’ faz com que o corpo todo deslize, inteiro ou parte a parte pra dentro desse outro espaço que o recebe como que em dança, recebe o corpo inteiro para com ele dançar nos entremeios da tessitura. É quando o corpo entrega os seus movimentos ao papel, que são sim levados por uma certa levada, pra falar como

⁹² Ou ainda, no simbolismo de Nietzsche, a pátria (esse território que estamos pensando) é a solidão. Do afastamento necessário de si mesmo, como se o território fosse o próprio corpo do sujeito, que quando se isola dos outros, afasta-se também de si. Nietzsche, Friedrich. *Assim falou Zaratrusta*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 13.

⁹³ “É a minha própria casa, mas creio que vim fazer uma visita a alguém.”(LLansol, Maria Gabriela. Um falcão no punho. Diário I: Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.p. 11.) Sentir-se estrangeiro em casa é uma condição de insatisfação com o pertencimento que permeia os autores que são herança deste texto, uma condição que alinhava não apenas LLansol e Kafka, mas também Joyce, Derrida, Artaud, condição que hora é pensada num sentido mais concreto, a casa sendo o próprio território, da abstração dos conceitos como o sentido de povo, ao limite do próprio corpo, resvalando-se numa espécie de solidão.

corpo bahiano, um certo ritmo, se eu quero dizer qualquer corpo, que é possível ver todo um pensamento passear por um desencadeamento de palavras que constituem o que chamamos texto.

SEGUNDO MOVIMENTO – SOBRE DANÇA

“uma dança em que, durante um bom bocado, só os quadris se balançam com um tique-taque monótono e a cara esboça uma expressão lenta e terna. Até que, perto do fim, brusca e tardia, a ferocidade interior é espicaçada, regressa, sacode o copo, domina-o, esmaga a melodia, lançando-a para os agudos e para os graves (ouvimos sobretudo notas abafadas e acerbas), e chega ao fim de forma imperceptível. No início, inconfundível durante toda a dança, nota-se uma forte proximidade do espírito cigano, talvez porque um povo tão indómito a dançar só se mostre tranquilo diante de um amigo.”

20 de outubro de 1911. Kafka, Diários, p. 57

Escritura. Dança

Uma dança é capaz de dizer um texto. Ainda que não importe o que está sendo dito, ainda que o significado, o compreensível, o racional daquele texto não importe. Ainda assim quando um corpo dança aquilo que está fora do lugar da significação, que se coloca, pois, no lugar do perceptível, ou da afecção, que pode ser visto como aquele lugar em que somos afetados e sentimos, aquilo que nem sempre podemos falar sobre. Mas que ainda assim está lá. O movimento fundamental para que dança e texto se excrevem é aquele dos corpos que de alguma forma conversam durante o ato. O corpo, autor da obra literária, se excreve de tal forma que conduz a provocação dos afetos, com o movimento que dá ao texto. Da mesma forma, as imagens geradas são conduzidas pelo movimento.

Kuniichi Uno afirma se interessar por uma espécie de dimensão catastrófica da vida, em que um corpo é sempre estranho e estrangeiro podendo “significar qualquer coisa, ao constituir signos, gestos, mímicas com todas as suas movências. Mas a realidade dada através do corpo rompe com a significação. O corpo é essa ruptura inqualificável⁹⁴.” Não importa, para este pensamento, a produção de um sentido determinado, que possa de alguma forma dar a ver algo que tenha correspondência, ou similitude com a realidade, o que significa dizer que aquilo que possa servir de representação, na arte, de um fato histórico, por exemplo, não tem relevância para a compreensão do pensamento que se propõe aqui. No entanto, também é possível

⁹⁴ UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2014, p.51.

Isso é ficar de pé
deixe sua bunda pesar
relaxe os órgãos
internos
para dentro do assoalho
pélvico.
Respire tranquilo.
Sinta o peso dos seus
braços.
Sinta a coluna surgir
pelos ombros
e para cima dando
suporte ao crânio.
No centro dessa
posição
observe alguns
pequenos movimentos
eu chamo isso de
Pequena Dança.
Isso parece ser uma
ação reflexiva
especialmente em volta
das juntas
para te manter de pé
mesmo que
você esteja bem
relaxado.
Você poderia decidir
cair,
mas ainda não.
Você se observa em pé
respirando leve
escápulas pesadas
omoplatas pesadas
sinta a respiração
Deixe que os órgãos
caiam no assoalho
pélvico,
deixe que a coluna
emerja para dar suporte
ao crânio.
Na direção que seus
braços estão
pendurados
sem mudar de direção
faça o menor
alongamento que você
pode sentir.
Solte.

pensar no quão representativa pode ser a dança, enquanto lugar da escritura, inclusive com a possibilidade de resgate da história não contada de povos que mantiveram por meio de suas danças a transmissão de pensamentos fundamentais à manutenção de suas tradições.

Ainda pensando com Kuniichi Uno quando ele analisa os diários de Nijinsky nota que “dançar se afasta da imitação, da narração e do formalismo superior circunscrito por tudo e isso, por ser, sem cessar, ilimitadamente, um devir qualquer coisa⁹⁵”. Um devir qualquer coisa que definitivamente não é a mimese de algo que está na realidade para ser transposto ao palco. Para o bailarino, nas palavras de Kuniichi Uno “a carne e o sentimento engendram a diferença sem cessar, eles são movimento atravessado pela diferença. É por isso que não podem fixar nenhum sentido, nenhuma imagem, nenhuma forma”⁹⁶. Da mesma forma, Kazuo Ohno afirma que “as imagens e sensações gerados por seus movimentos não apontam para um sentido determinado”⁹⁷ Ao longo desse livro-diário-apontamento de aula, Kazuo repete várias vezes a ideia de que na dança, assim como na escrita, não se trata exatamente de manifestar um pensamento, mas antes de tudo uma afecção. Retoricamente se pergunta se é possível dançar enquanto se pensa, ao que sua teoria é que não é possível “acreditar numa dança que tenha nascido do pensar”⁹⁸ Mas ainda assim há uma comunicação nessa dança que não se pensa, que pretende comunicar ou

⁹⁵ UNO, Kuniichi, op. cit., p.21.

⁹⁶ Idem, p. 21

⁹⁷ OHNO, Kazuo. *Treino e(m) poema*. Trad. Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.p. 19.

⁹⁸ Idem, p. 182.

Tente de novo.
Ele pode ser menor?
O quase início do
alongamento
Solte.

Mais uma vez.
Na direção que seus
braços que estão
pendurados
sem mudar de direção
faça o menor
alongamento que você
pode sentir.

Ele pode ser menor?
Pense nele passando
pelas suas digitais
pelas pontas dos
dedos.

Daí,
se aí é onde ele foi
onde você começou
esse alongamento?

Nos braços, por
exemplo? Ou no
ombro?

Lembre dessa
sensação

Subindo pelas costas
desde o cóccix
o sacro,
a lombar,
a torácica
a cervical
todo o caminho para
cima até o atlas
entre as orelhas
faça o menor
alongamento que você
pode sentir.

Solte.

Mais uma vez.
Ele pode ser menor?

Sinta o peso dos braços
Relaxe os ombros.

‘fisgar’ o sentimento do outro. Vale notar uma de suas indicações em aula: “não é para pensar – não pensem – façam até onde, num certo sentido, possam tocar (...). Porque é bem melhor dançar no limite do disparte”⁹⁹

Sinta a coluna emergir
para dar suporte ao
crânio
entre as orelhas
Respiração tranquila

A Pequena Dança

Imagine, mas não faça.
Imagine que você vai
dar um passo
com seu pé direito
Qual foi a diferença?

Imagine, mas não faça.
Imagine que você está
quase dando um passo
com seu pé direito
Qual foi a diferença?

Volte ao estado neutro
Parados.

A pequena dança.
Imagine, mas não faça.
Imagine que você vai
dar um passo
com seu pé esquerdo
com seu pé direito.

Esquerda. Direita.
Esquerda. Direita.
Esquerda. Direita.
Esquerda. Direita
Juntos.
Parados.
Respiração leve.

Sinta o movimento do
diafragma.

A pressão e o alívio da
pressão
nos órgãos abaixo do
diafragma,
todo o caminho até o
fim do assoalho pélvico.
Relaxe os órgãos na
pélvis.

E faça uma pausa.

⁹⁹ Ibidem, p. 208.

Ato. Gesto. Escrever implica um movimento. Como posso dizer que é o corpo que escreve sem pensar que o corpo é puro movimento? Talvez essa noção seja mais clara no modo de fazer da filosofia, que propriamente na literatura, mas mesmo assim, não deixa de estar lá. Imagine essa cena. Nietzsche sai de sua casa e caminha durante oito horas, para algumas vezes pra fazer anotações num caderninho que carrega consigo, pensa enquanto anda, enquanto seu corpo em movimento sugere as ideias que ele consegue exprimir. O mesmo acontece com o exemplo de Cixous, citando um conto dos irmãos Grimm, sobre a escapada das princesas, rumo à floresta para dançar a noite toda, metáfora para a escola dos sonhos que se exprime na junção dos elementos “proibido” e “gozo”. “Se trata de fazer o que é proibido: prazer sexual.”¹⁰⁰ No conto dos Grimm, as meninas são descobertas pelo pai, dada a demanda por novos sapatos, que eram, todas as noites, gastos nas aventuras oníricas. O poeta russo Mandelstan a quem Cixous dedica esse conto, dedicou-se, por sua vez, a estudar a grandeza da *Divina Comédia* de Dante, se perguntando, por exemplo, quantos pares de sapato devem ter sido necessários para escrever o poema, “que apenas poderia ter sido escrito andando a pé, andando sem parar, maneira que Mandelstan também escrevia. Todo o corpo de Mandelstan estava em ação (...) andar, dançar, prazer: isso acompanha o ato poético”¹⁰¹

Ao descrever essa escola dos sonhos (o segundo degrau na escada da escrita) é a imposição do movimento que importa. A ideia aqui, não é necessariamente de alcançar algum lugar, mas do se colocar em movimento para. Ir, ou sair, num movimento para o exterior, numa tentativa de livrar-se do Eu para que a escrita possa se dar. Como se, na metáfora, andar pudesse livrar-nos das amarras que impedem o fluir da escrita. Tanto assim que para a autora: “você não consegue escrever uma poesia tão densa e intensa sem o tipo de dança que te faz dançar por aí”¹⁰². Mas se

¹⁰⁰ “It’s about doing what is forbidden: sexual pleasure”. Cixous, Hélène. *Three steps on the ladder of writing*. Columbia University Press, New York: 1993,p.64 (tradução livre)

¹⁰¹ “that could only have been written on foot, walking without stopping, which I also how Mandelstam wrote. Mandelstam’s whole body was in action, taking part, searching. Walking, dancing, pleasure: these accompany the poetic act. (idem, p.64).”

¹⁰² “you cannot write such intense, dense poetry without the kind of dance that dances you round the world. (idem, p. 64)”.

estamos falando de movimento, por que uma escada dos sonhos? Por que Cixous marca no lugar do sonho um segundo degrau para a escritura? O sonho primeiro, aquele que ela registra como sendo o lugar que a faz pensar sobre as condições da escrita, está marcado por um movimento. O movimento presente na jornada dos anjos em sua decida à terra, subindo e descendo, portando mensagem. Isso, pois o sonho é aquele de Jacob, no livro *Gênese* da Bíblia, nele o caminho de Jacob é dado por um sistema de transgressões autorizadas por Isaac, traduzindo a metáfora, o caminho que todos devem seguir é esse de deixar a casa, em direção ao estrangeiro, ao estrangeiro em nós mesmo, numa viagem ao inconsciente, aquele país estrangeiro interno, como ensina Cixous.

O sonho pode te levar à condição de estrangeiro, de maneira imediata, uma vez que não há ato preparatório para chegar ao sonho, como numa viagem a um outro país. O cruzamento da fronteira é dado sem nenhuma transição, sem entrada, com toda a velocidade que não há na vida. O que nos faz ao mesmo tempo gostar e temer o sonho é o sentimento do segredo que temos quando sonhamos, a lembrança de que há uma espécie de tesouro guardado em algum lugar e que pode ser buscado por meio da escritura. Porém, talvez, possamos afirmar que é o sonho que nos tem, assim como é a escritura que nos escreve, como diz Cixous “o que chamamos de texto escapa da gente, como o sonho nos escapa quando andamos ou o sonho nos invade no sonho”¹⁰³, ou nas palavras de Llansol: “é o meu corpo que desliza para o interior do texto”¹⁰⁴. A ideia de Cixous sobre deixar o sonho guiar a escrita vai no sentido de encontrar aquilo que está nas profundezas do descontrole, ao que me parece. Como ela mesma explica o sonho enquanto mola propulsora da escritura não é passível de interpretação como quer Freud, não basta ligar os acontecimentos à realidade. A ideia é deixar que a absoluta falta de controle tome posse do corpo e deixe sair a literatura dos baixios da escrita, como diria Kafka: “escrever não está posto, não acontece lá fora, não vem de fora, ao contrário, vem profundamente de dentro.”¹⁰⁵. O terceiro e último degrau da escada de Cixous é justamente a escola das raízes. A metáfora serve como alusão para esse lugar profundo do corpo, que está ainda mais embaixo do que o pensamento pode alcançar lugar que alguns

¹⁰³ ibdem, p.98.

¹⁰⁴ Llansol, diários, p.42.

¹⁰⁵ Kafka, diários, p. 118.

chamam de inferno, e que apesar da conotação negativa dada pela comunidade cristã, tem aquele aspecto de prazer que tanto é caro ao fazer da escritura.

Contágio de afetos

Os afetos independem da existência do homem. Como se fossem verdadeiras entidades ou forças, que circulam pelo mundo. O texto, a escritura, a literatura é, assim, um ser que existe de maneira autônoma, uma vez que é, enquanto obra de arte, um composto de perceptos e afectos. “As sensações, perceptos e afectos são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido”¹⁰⁶. Nesse sentido, pensando junto com Deleuze e Guattari para que a arte exista é fundamental que seja permeada de afectos, que por sua vez irão afetar ou provocar a afecção. De outro modo dito, reconheço a obra de arte a partir da afecção que ela transmite, seja ela qual for ou quantas forem, e o artista, por sua vez, é esse inventor, criador, produtor de afectos.

É preciso, pois, entender que por afecto “compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”¹⁰⁷ É o corpo e sua capacidade de afecção que produz o movimento, que poderá se transformar em dança, ou em literatura. Vale ainda somar a esse entendimento o que Deleuze desenvolve a partir de sua leitura de Espinosa “A estrutura de um corpo é a composição de sua conexão. O que pode um corpo é a natureza e os limites do seu poder de ser afetado”¹⁰⁸, Nessa tentativa de resposta para a famosa pergunta “o

¹⁰⁶DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 194

¹⁰⁷ SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, 2 ed., p. 98.

¹⁰⁸DELEUZE, Gilles. *Espinosa e o problema da expressão*. Trad. GT Deleuze – 12 Coordenação de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2017, p. 240.

Muitos de nós andam em um universo dividido, o sensorial em que o sol se levanta, e o racional em que a terra gira. Enquanto isso, esquecemos que a lua nasce. É um dilema para os sentidos, que não podem dizer a diferença e um sucesso para a mente racional, que pode.

Um dia subi em uma mesa de vidro. Não havia sensação de fragilidade sob todo o peso do meu corpo, então eu fiquei parado. Ainda, o vidro não mostrou qualquer sinal de deformação. Mas eu caminhei delicadamente. Ela é capaz de carregar 100 quilos em seu centro, mas na primeira tentativa foi difícil deixar meu corpo cair. Eu tentei levantá-lo do vidro.

Há uma forma de meditação que usa o sentar e examinar o espaço do corpo por três dias. Reparei que fazia isso vagando sistematicamente como um pequeno ponto de sentido, um ponto de vista, se movendo metodicamente. Era análoga a visão.

Tentei fazer com dois pontos de vista,

que pode um corpo”, Deleuze conecta a ideia de afecção dando ao corpo os limites que a sua capacidade de afetar-se pode alcançar, um limite sem limites a princípio, que individualiza a ideia de potência do corpo.

Pensando ainda dentro dessa estrutura, José Gil trata de um espelhamento de forças que “foi já referido por Espinosa, que lhe chamou ‘imitação afectiva’, (...) Daniel Stern, por exemplo, chama-lhe ‘*accordage affectif*’ que se poderá talvez traduzir por (...) ‘contágio de afectos’”. O contágio de afectos é essa capacidade que cada corpo possui (devido inclusive a atuação de neurônios reflexivos) de agir como num espelhamento de afecções. Ainda Gil vai dizer que “É preciso definir o corpo por esse seu poder específico de espelhar forças e formas do mundo. A dinâmica do espelhamento não implica reflexo, imitação, empatia, identidade de formas, mas devires”¹⁰⁹. Cada corpo, portanto, possui em si toda potência de expressão, que se dá por meio do cruzamento de “formas de ritmos”, ou seja, quando forças são atraídas por formas, ou ainda é do espelhamento de forças e do cruzamento com o espelhamento de formas, que se dá a singularidade de cada corpo. Isso porque o espelhamento de forças tem origem na propriedade do corpo de emitir forças, que serão percebidas e acolhidas por outro corpo. E o espelhamento de formas, enquanto segundo movimento do espelhamento de forças ocorre como numa câmara de espelhos, onde os corpos estão sempre a refletir e incorporar as forças de outros corpos, sempre de maneira singular, uma vez que ao acolher uma força, o corpo a mistura com outras forças, mudando sempre o ritmo e a intensidade.

¹⁰⁹ Idem, p. 31.

mas o resultado foi imprevisível, melhor seria se os dois pontos fossem simétricos. Mas depois me peguei mudando rapidamente, o que não é o que eu queria atingir. Tentei examinar o corpo todo de uma vez. Isso era mais satisfatório, embora eu tenha me dado conta que tinha mudado de um pequeno ponto de sensação para a sensação do corpo todo – ainda uma unidade única, embora uma maior. Parecia análogo à visão periférica ou à escuta periférica.

Nessa situação, a consciência pode circundar por dentro do corpo. A unidade da consciência pode mudar de tamanho, mas senti que a minha tinha uma certa dimensão em um dado momento. Talvez esta seja uma unidade padrão da consciência: uma tendência ao foco.

Essa é uma longa cena e um tanto cheia de curvas. Então, não reparem as longas paragens e os desvios necessários. Muita teoria foi escrita em diários e durante a elaboração de projetos de romance. Enquanto o pensamento se movimenta na tentativa de elaborar a forma que o texto terá, a teoria se excreve. Um dia 26 de julho, Llansol escreve em seu diário que na Idade Média, “ler um texto era comentá-lo..., a ideia que um texto é para bom uso, faz-me evocar o meu próprio corpo, e a sensualidade do entendimento”¹¹⁰. O meu próprio corpo, corpo de Llansol no caso dessas aspas, e o corpo de quem quer que faça bom uso de um texto e a sensualidade¹¹¹ do entendimento que não é nada mais que as afecções do próprio corpo. Bom, nessa altura, Llansol afetada pelas leituras de Espinosa desenvolve um longo pensamento que envolve escrita e corpo. Ele, escreveu na *Ética* que por meio das afecções do corpo “sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”¹¹². É a partir do pensamento de Espinosa que temos a ideia de que mente e corpo são uma só coisa. Uma coisa que pode ser concebida como pensamento ou extensão ¹¹³. Do pensamento de Espinosa sobre o corpo ficou a pergunta para os contemporâneos explorarem: o que o “corpo, - (...) sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer”¹¹⁴. Na tentativa de elaborar uma resposta, José Gil discorreu sobre uma série de características do corpo que dão uma abertura para o entendimento do que pode o corpo. Quando fala sobre o espelhamento de forças, por exemplo, aponta um lugar do corpo que trata desse contágio diante da presença de

¹¹⁰LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho. Diário I*: Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 42.

¹¹¹ sen-su-al : adjetivo de dois gêneros 1. **Concernente aos sentidos**. 2. Voluptuoso.; 3. Lúbrico.; 4. Libidinoso.; substantivo de dois gêneros; 5. Pessoa sensual, lasciva. "sensual", in *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2013, <https://dicionario.priberam.org/sensual> [consultado em 22-09-2018].

¹¹² SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 98.

¹¹³ “tanto a decisão da mente, quanto o apetite e até terminação do corpo são, por natureza, coisas simultâneas, ou melhor, são uma só e mesma coisa, que chamamos decisão quando considerada sob o atributo do pensamento e explicadas por sim mesma, e determinação, quando considerada sob o atributo da extensão e deduzida das leis do movimento e do repouso” (idem, p. 103). Nesse exemplo, Espinosa explica como que uma coisa pode ser considerada e nomeada diferentemente, mesmo sendo a mesma.

¹¹⁴ idem, p.99.

outros corpos e de como se constitui por meio das afecções que são provocadas nessa interação. Aos 15 de novembro de 1981, Llansol escreve em diálogo com uma de suas figuras que descreve sua compreensão da atividade de escrita e de como a desenvolve: “o dom de envolver uma atmosfera sugestiva na realidade (que procuro desenvolver pouco a pouco, e a que chamo escrita, seja ou não expressa verbalmente e incorporada, por sinais, no papel).”¹¹⁵. “Envolver uma atmosfera sugestiva na realidade” é criar uma certa ficcionalização daquilo que se quer provocar enquanto afecção. Interessante notar, que para a autora, não importa se está ou não grafado no papel, importa a criação dessa atmosfera, a escrita, ou o que ela chama de escrita e que envolve, pois, não apenas o grafar no papel, mas o envolver uma atmosfera na realidade, que depende, necessariamente de corpos que se afetem.

¹¹⁵LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho. Diário I*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011p. 59.

É sobre afecção. O traço comum que me permite ler um espetáculo de dança como se fosse literatura não reside na capacidade de reter um sentido¹¹⁶, aquilo que seria uma/a história narrada, roteirizada e que esgotaria uma compreensão objetiva do objeto de arte. Essa maneira é possível, claro, mas de certa forma impõe um limite e propõe uma investigação do querer-dizer do autor que encerra a obra numa espécie de objeto de consumo compreensível e deixa ao espectador/leitor o lugar de consumidor daquilo que já está. De outra sorte, a obra que me causa estranhamento dá condições para que se abra à infinitude, as possibilidades de percepção daquele objeto, seja o livro, seja a dança, há na possibilidade do estranhamento um espaço para o levantamento de questões, mas antes ainda há lugar para o atravessamento das afecções provocadas pela obra e que reverberam no meu corpo de forma singular, ainda que possa vir a ser coletiva. No espetáculo Singspiele¹¹⁷ de Maguy Marin, o dançarino performava uma série de gestos que envolviam tirar/colocar peças de roupa que criavam as personagens, a cada personagem, uma coletânea de gestos informavam, a uma, a destreza técnica do performer e, a duas, certas características dos personagens que, em conjunto, com a paisagem sonora eram capazes de nos fazer, inclusive, imaginar certas narrativas, ter empatia, sofrer e até rir de algumas situações. Até aí, não há nada muito diferente do que habitualmente vemos nos teatros ou nos livros, o que a coreógrafa traz de novo é a máscara que o dançarino

¹¹⁶ Barthes defende a tese de que a literatura não é sentido, ela é processo de produção de sentidos, ela é o fim em si mesma, representando o mundo enquanto pergunta, nunca como resposta. “a literatura não é mais do que linguagem, e ainda mais: linguagem segunda, sentido parasita, de modo que ela pode conotar o real, não denotá-lo (...) cada vez que se *fecha* a descrição, cada vez que se faz *como se o mundo significasse*, sem entretanto nunca pré-formar o que ainda não existe, ela dá sopro ao mundo” (BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. 3ª ed., p.172).

¹¹⁷ Em entrevista, a coreógrafa Maguy Marin, fala sobre o processo de co-criação do espetáculo Singspiele, que se deu em conjunto com o ator David Mambouch e o designer Benjamin Lebreton. *It's always very affecting when you see the face of somebody. So I had this question of what you read if you don't see the body, only the face.*

“Each person's story unfolds through the need to be recognised, and recognised without reservation.” This quote from French author Robert Antelme was foundational, a starting point for the choreographer and her collaborator, French actor David Mambouch. The words are taken from Antelme's sole published book, *L'espèce Humaine*, a reflection on his experience of being imprisoned in Dachau concentration camp.

To try to find the seed from which recognition germinates, Maguy and David worked together to animate a series of inanimate faces. They took portraits of individuals, anonymous and famous, and made them into masks for David to wear.

Maguy: we thought to work with photos of the faces of people that we know, and that we don't know. To give bodies to these faces. The research was that. To find out how the body of david will change because of the face he wears. <https://www.draff.net/maguy-marin.html>

usa e que acaba por determinar todo seu gestual. A máscara é composta de uma série de fotografias de rostos humanos com expressões diversas, em sua maioria homens brancos de diferentes idades, classes, e situações sociais, algumas mulheres brancas e um homem negro. Conforme o bailarino retira a máscara, ele informa com o corpo toda uma cena a partir de uma expressão do rosto, apenas. O rosto está fixo, estático, congelado numa foto. Um único momento que se desdobra criando imagens com o gestual em cena para cada rosto uma expressão única que abre possibilidades variadas de afecções, atravessamentos provocados sem nenhuma palavra, mas que geram narrativas e imagens tal qual um texto que se valha apenas delas.

A princípio, percebi que as pessoas se interessavam pelo dispositivo em cena e acompanhavam o desenrolar da ação, mas aos poucos começaram os ruídos, os olhos fechados e comecei a ouvir comentários do tipo “muito lento, “que sono”, “que chato”. Um das pessoas deixou o teatro antes do fim, olhando por cima uns 60% aplaudiram de pé. Na saída do teatro muitos comentários a cerca da representação de figuras negras (praticamente ausente, a não ser pela foto de um homem) e, em geral, a percepção ficou no nível do enfado. Não pude, apenas numa primeira observação, perceber exatamente se havia relação entre os personagens, se contavam uma história única, se haviam implicações para além de mostrar cada figura e essas leituras corporais a partir da expressão estática do rosto na fotografia. Mas essas questões surgiram um pouco antes da máscara repetir duas figuras, que desencadearam outras inquietações: será que me perdi pensando o gesto, a transição dos personagens, rindo e chorando com o atravessamento causado pelos gestos e deixei escapar algo que eles queriam contar? Sai com a sensação de que havia muitas outras camadas que não tive como perceber, talvez aquelas fotos fossem de figuras conhecidas, cenas de filme, talvez, não importa muito responder essas questões o quanto importa perceber a qualidade de uma obra que provoca desdobramentos sobre si mesma causando no leitor/espectador o impulso de sua continuidade. É isso que Joyce, Llansol ou Kafka provocam desde a primeira linha. A partir de um certo estranhamento, há o atravessamento de afecções que fazem pulsar um nível de inquietação produtivo, desdobrante, ainda que seja a curiosidade da compreensão das possibilidades narrativas. Há nessas obras um espaço literário produzido por corpos que o possibilitam, veja, vale dizer que não há nesse texto a pretensão de restringir o espaço literário ou qualificá-lo de um modo apenas, mas apenas apontar

a existência desse que é um espaço possível, que está também na dança, tendo em vista a produção de afecções, que acabam por relacionar todos na cadeia produtiva da arte, é esse um corpo autor? Que se constitui coletivamente de todos aqueles corpos envolvidos, desde a concepção, execução, à apreciação da obra? Haveria, diríamos uma autoria compartilhada?

A pele. A dança.

Quando do nascimento, a pele toda encontra uma nova sensação. E a cada instante, uma nova. “Entre o ‘eu’ e o ‘espaço,’ só há minha pele. Esta é um receptáculo, um porta-impressões do mundo ao redor que me esculpe”¹¹⁸. A cada toque com outros toques diversificados, uma nova sensação ainda e muitas sensações outras, a cada sinestesia que a memória não consegue manter viva a pronto acesso, aquela lembrança do que precisou ficar arquivado numa primeira formação.

A escrita a se fazer no corpo desde que no corpo começa a ser inscrito. Aquele sujeito que se escreve primeiro no corpo, por meio de sensações que se iniciam na pele. A pele “é, ao mesmo tempo, um campo de escavações de meu destino – este do tempo que me esculpe. É, por fim, uma escrita de minha carne, um conjunto de traços emitidos, desde o interior de meu crânio, por um pensamento inconsciente – pensamento que também me esculpe”¹¹⁹, é no toque dela com o exterior de seu invólucro que o corpo passa a excrever, para Didi Huberman a pele é um paradigma do conhecimento que se dá por contato. É com a própria mão, assim que pode estirar os dedos, abrir os olhos, revirar-se, contorcer-se, desordenadamente, que o corpo passa não somente a excrever-se, mas também a dançar. Desordenadamente. Dançar é o movimento de “ir de um lado a outro desordenadamente, oscilar, balançar”¹²⁰, que

Divagar implica o tempo necessário para realizar a análise. Lentamente, eu mudei a análise interior ao redor do corpo todo. A condição do corpo analisado é quiescente. Há uma dor maçante na bunda e na parte interior das costas, mas o local da consciência nem foi sobreposto nem abstraído pelas mensagens de muitas contrações musculares decorrentes do mover-se.

Depois de alguns dias disso, meu corpo estava querendo seu menu habitual de sensações. Mas tudo que obtive foi a sensação de consciência. Evidentemente, a consciência estava mais forte de alguns jeitos básicos. Ele se manteve na tarefa por crescentes e longos períodos de tempo sem se distrair com memórias ou questões.

Essa disciplina estava chegando a uma parceria. Seria muito simples descrevê-la como um encontro entre corpo e mente. Talvez fosse mais como um inventário de um antigo caderno de endereços.

¹¹⁸ DIDI-HUBERMAN, George. *Ser crânio. Lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009, p. 70.

¹¹⁹ Idem, p.70.

¹²⁰ DICIONÁRIO HOUAISS da língua portuguesa. São Paulo: Objetiva, 2008.

pode ser visto simplesmente desde que o corpo esteja no mundo.

Contato

Em contato, os corpos se movimentam no sentido de espacializar o corpo, alongando o gesto do tato (o gesto tátil). É no contato do corpo com o espaço e com outros corpos que a dança acontece. Se o espaço literário é o espaço da escritura, se escrever é um movimento de pensamento com estrutura musical e envolve ritmo, pausa (silêncios), Maurice Blanchot quando pensa o Espaço Literário descreve esse lugar do silêncio, que é fundamental para que se faça ouvir

“Escrever somente começa quando escrever é abordar aquele ponto em que nada se revela, em que, no seio da dissimulação, falar ainda não é mais do que a sombra da fala, linguagem que ainda não é mais do que a sua imagem, linguagem imaginária e linguagem do imaginário, aquela que ninguém fala, murmúrio do incessante e do interminável a que é preciso impor *silêncio*, se se quiser, enfim, que se faça ouvir”¹²¹

se para dançar é preciso um movimento do corpo que possa exprimir ritmo e pausas, a escritura se excreve nesse movimento de pensamento ritmo e pausa como quem dança. Em uma manifestação das suas afecções o corpo passa a excrever. O movimento é o mesmo, é o corpo autor da escrita literária, um dançarino solitário

“dançava sozinho. Não é que ele tenha ficado na frente de outros menos virtuosos do que ele para fazer um solo, não. Não é apenas o fato de ele estar evoluindo sem parceiros de dança. Ele parecia, antes,

De qualquer jeito, reparei a presença de um observador do processo. Havia uma parte da minha mente testemunhando as circunstâncias da investigação.

Se esta prática parece ser a mente gastando tempo no corpo, poder-se-ia questionar se os sentidos são ou não extensões da mente.

Talvez não sejam relações corpo/mente sendo amalgamadas, mas uma relação mente/mente. Ou talvez seja mais exato dizer “mentes”. Esta situação pode ser vista como um esforço coletivo.

O corpo se move no espaço e no tempo. Afinal, estamos falando de dança.

Na situação prévia, tudo é multiplicado quando o corpo se move. Somos confrontados com questões psicologias e de gosto, como: onde ir, com o que se relacionar, ou talvez, como as relações estão mudando.

De hábitos? Porque estamos tentando improvisar, talvez possamos escolher nos mover de novos jeitos.

¹²¹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 43.

dançar com a solidão, como se ele fosse fundamentalmente, uma solidão parceira.¹²² (tradução nossa).

que dança, primeiro em pensamento, e cujo pensamento se expressa como numa dança. Um dançarino que se acompanha dessa solidão essencial, uma solidão parceira, uma solidão complexa povoada de imagens e memórias. Sejam apenas os gestos, sejam as palavras, sempre cheios de ritmo e silêncios. José Gil ao descrever o plano da imanência da dança fala de duas necessidades que lhe são inerentes. Primeiro é preciso que corpo e pensamento formem um só no movimento, uma espécie de fusão e segundo que o “movimento do corpo seja infinito, o que implica que possa agenciar-se com outros corpos dançantes”.¹²³ Esse agenciamento produz efeitos que se reverberam nos corpos dos bailarinos ao ponto de formarem o que Gil descreveu como um corpo único. Uma metáfora que encontra correspondência na ideia de espelhamento de forças como Gil descreve em outro momento, ou de afecção como quer Espinosa. Dizer, pois que o diário de autor é um espaço de dança é compreender que operam nos dois uma mesma troca de afecção que passa por um movimento de exteriorização daquele corpo que é o agente principal da nossa ação. Dessa forma, não se trata de tradução intersemiótica entre escritura e dança, mas sim, de pensar que o corpo enquanto excreve, dança, ou ainda que o corpo excreve, porém dança. Porque dança mesmo antes de escrever. O

¹²² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Le danseur des solitudes*. Paris: Les éditions de minuit, 2006, p. 15 “Il dansait, seul. Ce n’est pas qu’il s’avancait devant d’autres moins virtuoses que lui pour faire un solo, non. Ce n’est pas simplement qu’il évoluait sans partenaires de danse. Il semblait, plutôt, danser avec sa solitude, comme si ele lui était fondamentalement, une ‘solitude partenaire’”

¹²³ GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2002, 3ª imp, 2013, p.99.

De paixões?

Primeiramente, pode ser o desejo de tentar isso, o desejo de estar em algum outro lugar, em algum lugar específico.

A mente consciente, ao nível que pode assimilar tudo isso, talvez tenha que pincelar entre elementos e níveis de elementos e graus de elementos.

A mente não consciente faz tudo isso calculando e faz ainda mais ao mesmo tempo. Examinar e negociar a multiplicidade é aprender a passagem pelo labirinto.

Martha Graham disse que se deve dançar desde a vagina. E depois Balanchine disse que dançarinos não devem pensar.

Tudo isso me coloca num dilema. Esqueça a ausência da vagina, que acabou por diminuir qualquer esperança de um dia dançar o papel de Martha, me dei conta de que parecia estar pensando o tempo todo, enquanto tinha apenas uma familiaridade oscilante com a minha pélvis.

Que situação! No topo da minha coluna

corpo exprime-se em ritmo e movimento (ou desliza, como diz Llansol) para o interior do texto.

o fantasma de Balanchine me diz para parar de pensar. Em baixo, o fantasma de Martha pedindo uma atenção muito mais desenvolvida.

Os hábitos. O caminho habitual. Iniciando num órgão cujo trabalho chega à consciência apenas pelo caminho dos sintomas e seus efeitos. Orientação. Conhecemos o espaço e nossa relação com ele pelo aparato vestibular do ouvido interno. Mas não o percebemos trabalhando no curso normal do movimento. Se girarmos até tontearmos, nós o levamos a informar um mundo virado depois do giro ter parado. Mas essa sensação não é sentida no ouvido interno. Em vez disso, nossa postura e estômago serão afetados.

Calar todos os sentidos. Forçar a paragem da percepção dos sentidos no intuito de sentir o pensamento. Parar também o pensamento e sentir apenas o fluxo contínuo do sangue que corre. Tudo é ritmo e nada mais. Aquilo que agora percebo da observação simples de um movimento que intui uma oscilação inicial. Uma pequena dança. Entro em cena só, a passos largos, um branco iluminado. Um outro me acompanha e se funde em mim. Sente meu chão. Sinto seu chão. Nosso corpo se alarga, se prolonga, o branco mostra direita e esquerda dos movimentos que fazemos. Se nos separamos, mantendo o contato pelas mãos, é só pra nos estendermos, mais, e mais, até nos fundirmos novamente, conduzindo o movimento que nos espirala e nos revela duas partes de um mesmo sujeito. Sinto sua pulsão por extrair-se de mim, uma, duas, tantas vezes. Mantenho minha estrutura e te recebo de volta sem nunca ter te deixado ir. Te seguro pela mão e aos rodopios voltamos à primeira postura, apenas para nos soltarmos de vez, e na volta, um outro, como que sombra a repetir em reflexo os meus movimentos.

Da sutileza do toque do dedo na ponta do pelo. Da ausência completa de peso por todas as porcentagens de peso e contrapeso. Do ponto de apoio seguro que pode ou não passar pelo olhar, mas que certamente envolve o toque. Num osso um ponto de apoio e salto. Salto seguro e preciso. Salto que voa seguro pela cintura que conduz o corpo, que já se colocava naquele sentido. É preciso pôr-se naquele sentido pra que o salto seja amplificado pelo outro, que como apoio, serve de ponte, trampolim, estilingue pro outro. É a pequena dança¹²⁴ o que há de mais fundamental nas técnicas de contato e improvisação. A partir de um movimento interior, aquele que se sente quando se busca o próprio eixo, e a partir da observação desse movimento interior é

¹²⁴ Isso é ficar de pé. Deixe sua bunda pesar, relaxe os órgãos internos para dentro do assoalho pélvico. Respire tranquilo. Sinta o peso dos seus braços. Sinta a coluna surgir pelos ombros e para cima dando suporte ao crânio. No centro dessa posição você observa alguns pequenos movimentos eu chamo isso de Pequena Dança. Isso parece ser uma ação reflexiva especialmente em volta das juntas para te manter de pé mesmo que você esteja bem relaxado. Você poderia decidir cair, mas ainda não. Você se observa em pé respirando leve. "This is standing. Let your butt be heavy, relax the internal organs down into the bowl of the p elvis. Breathe easy. Feel the weight of your arms. Feel the spine rising through the shoulders and up to support the skull. At this center of standing, you observe some small movements. I call this The Small Dance. This seems to be a reflexive action, especially around the joints, to keep you upright even though you're very relaxed. You could decide to fall, but not yet. You're watching yourself stand. Easy breathing. (fragmento extra ido de PAXTON, Steve. *Gravity*. Bruxelas: Contredance, 2018, p.35, em tradu  o livre)

possível perceber uma oscilação de troca de peso que como um balanço sutil movimentava lentamente o corpo do sujeito. Esse movimento pode ser imperceptível ao olhar externo, ainda que ele sugira uma postura de segurança e confiança, sutil e serena. A pequena dança trata de um certo silenciar do corpo em busca de um movimento originário, primeiro, anterior, primitivo, qualquer palavra que queira sugerir a imagem de um movimento simples como o movimento de inspiração e expiração que levanta a caixa torácica em busca de ar e a comprime para o eliminar.

O passeio era o mais bonito, vinha num sentido descendente, afinal é pra baixo que se anda no passeio da escrita. Tinha curva também, um tanto de curva, tinha muito mais de curva que de escada propriamente. Como se, em curva, deixasse descer o peso do próprio corpo sobre seu eixo, derretendo na direção do chão. Tinha já conseguido dar corpo aqueles sentires sobre a dança, tinha já falado em outros tantos tons pra que pudesse ser ouvido por outros, tinha dançado todas aquelas palavras até a surpresa que vêm do acontecimento que irrompe quando desse outro, totalmente outro, de quem nem se podia imaginar, surgem passos que como que deram liga pro caminho. Então, era um problema de como dizer da dança que me chegou a partir dos textos literários, a partir dos diários de Llansol e Kafka, e antes lidos em Joyce nas suas experimentações de escritas com Dedalus. Como foi que a imagem da dança se colocou por sobre o ritmo daqueles movimentos que conduziam os passos do meu pensamento, em dança. Do meu corpo que excreve, porém dança. Porém dança, pra marcar esse movimento que vem primeiro. O movimento do pensamento desse outro que leio e que conduz, no tempo, no contratempo, na experimentação, os passos que o meu pensamento dá e que me leva também ao mesmo movimento de escrita, cada vez mais pro baixio como quer Kafka. A direção daquele passo sugere que a escritura quer um movimento de descendência, que pode sugerir um fundo daquele lugar, que não se sabe se existe, ao certo. Um fundo sem fundo do fundo profundo, algo assim. A ideia que sugere esse baixio da escrita de Kafka, o interior da obra de Llansol, assemelha-se a esse movimento primeiro que propõe a pequena dança. Um estado de concentração, atenção e observação do próprio corpo que precisa encontrar o movimento que vem da conexão do centro do corpo com o centro da terra, como se, enfim, o corpo pudesse reverberar uma pulsação que vem do interior profundo. Que parte de uma oscilação, um balanço entre peso e contrapeso. Que pode ter tantas formas quanto forem as possibilidades de cruzamento entre os indivíduos, pensando que o movimento de espelhamento de forças a que estamos submetidos quando em contato com o outro segue sempre no sentido da singularidade. Como Gil explica “o espelhamento de forças diz respeito,

sobretudo, à intensidade e ao ritmo das forças, mas também à forma. Se entro numa relação com um corpo, atribuo-lhe a intensidade e o ritmo dos meus afectos”¹²⁵.

¹²⁵ Gil, José. *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2018, p.28.

Noite do dia 22, madrugada do dia 23 de setembro de 1912, Kafka escreve *O veredito*¹²⁶. De uma vez, e num estado que chama de vergonhoso baixo da escrita “com esta perfeita abertura do corpo e da alma”¹²⁷, como ele diz nos diários. A leitura em voz alta que ele descreve como atividade posterior a uma noite inteira dedicada à escrita do conto e das anotações sobre a escritura. É “carregando às costas” o peso do próprio corpo que Kafka escreve. Entre alternâncias de frio e calor, sentidas no corpo, que, para ele, alternam como a palavra no interior da frase, ele sonha com subidas e descidas melódicas, lê frases de Goethe “como se percorresse a sua entoação com o corpo inteiro”¹²⁸. Com o corpo. É com o corpo que Kafka carrega o peso do próprio corpo. O corpo que lhe é próprio é resultado do seu processo de formação e inclui suas características congênitas. Um corpo coletivo, em primeiro lugar, uma vez que os movimentos são reflexos dos movimentos dos outros corpos que o circundam. A cada espelhamento, uma soma de outros movimentos que se disseminam infinitamente. Kafka tem consciência de que o corpo é fundamental para seu processo de escrita, assim como toda a coletividade que o cercou é para sua formação. Como qualquer pessoa, ele tem “um centro de gravidade (...) que nem a educação mais leviana conseguiria deslocar”¹²⁹ um centro de gravidade que precisa ser cuidado. Em 28 de março de 1911 Kafka descreve, em conversa com o criador da antroposofia, Dr. Steiner, um temor que sente e considera muito grave, um estado de confusão diante da pulsão de escrita em conflito com as atividades que desempenha no escritório, pra ele a confusão “tem as seguintes razões: a minha felicidade, as minhas capacidades e qualquer hipótese de vir dar provas do meu valor prendem-se desde sempre com a coisa literária”.¹³⁰ Sua preocupação é justamente porque o

¹²⁶ O veredito conto

¹²⁷ KAFKA, Franz. *Diários. Diários de Viagem* Trad. Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014.p. 284.

¹²⁸ idem, p.232.

¹²⁹ “conservo ainda este bom centro de gravidade, mas, em certo sentido, já não tenho um corpo que lhe corresponda. E um centro de gravidade que não cumpre a sua função transforma-se em chumbo e permanece no corpo como a bala de uma espingarda. Aquela imperfeição, contudo, também não é merecida, sofre sem culpa o seu surgimento. Por isso, não consigo encontrar em mim nenhum arrependimento, por mais que o procure. Pois o arrependimento ser-me-ia salutar, o arrependimento chora para dentro e assim se consome; chama o sofrimento à parte e resolve todos os problemas como quem trata de uma questão de honra; e nós mantemo-nos de pé enquanto o arrependimento nos alivia” idem, p.20.

¹³⁰ Idem, p.26.

interesse pela teosofia poderia afastá-lo da literatura, ou mesmo levá-lo a condição de vida dupla. Terrível vida dupla, “de que a loucura é a saída”¹³¹. A saída é única, a escrita diária. Ainda que intercalada por longos momentos de abandono, a pulsão da escrita não cessa de mantê-lo lá, no espaço do literário. Nos diários, Kafka, ao tempo em que escreve sobre sua escritura, escreve diversas críticas de teatro, ballet, literatura, além de narrar fatos corriqueiros e muitas vezes discorrer longamente sobre uma ideia ou escrever e rescrever um mesmo parágrafo até que ele fique satisfeito, ou, simplesmente, que o abandone lá, pronto até ser recomeçado de novo. Em fazendo dos diários um espaço para o pensamento sobre o corpo, em um fragmento Kafka pensa sobre uma afecção, como a inveja de um fato qualquer, acompanhar um movimento, que começa a partir do centro do corpo “a sensação de ter no centro do corpo um novelo que se desenrola velozmente com um número infinito de fios que repuxam tensamente a superfície do meu corpo”¹³². O mesmo poderia ser dito, por um bailarino pra pensar a estrutura de seu corpo, a partir do centro, uma expansão em direção às extremidades que possam tensionar todo o corpo. Como em LLansol, Kafka escreve sobre a escritura saindo de dentro de si, num mergulhar para o papel, “sinto agora (...)um grande desejo de tirar de dentro de mim, escrevendo-o este meu estado de ansiedade, e assim como emerges das profundezas, mergulhá-lo na profundidade do papel”. Um movimento que envolve a emersão desde o profundo do corpo para uma imersão no profundo do papel. Um movimento de expansão de si para o exterior da linguagem, para o espaço do literário.

¹³¹ KAFKA, Franz, op. cit., p.23.

¹³² idem, p. 137.

Um dia 25 de dezembro Kafka resolve escrever sobre o fazer literário, suas vantagens, limitações e responsabilidades. A escritura passa pela filiação a um movimento de leitura que compreende o corpo, pois nele se inscreve em marcas, ou traços, num movimento circundante, que se revela no ato da escrita, se imprime no papel, ou ainda se *excreve* pensando com Jean-Luc Nancy. A escritura de Kafka passa por uma herança, que ele reafirma o tempo todo nos seus diários. Herança essa a que estamos inscritos antes mesmo de nascermos e que nos obriga a uma resposta, ainda que seja a escolha por uma ou outra tradição. Um duplo passo imposto, pois, reafirmar a herança ao tempo de seguir enquanto sujeito livre diante dela. Derrida explica esse reafirmar enquanto não apenas uma reprodução da tradição anterior, mas de alguma forma um relançá-la de forma a mantê-la viva, pulsante¹³³. Nesse dia de 1911, Kafka começa a ensaiar sobre o que mais tarde, em outras entradas do diário, vai chamar de literatura menor. Entre seus efeitos vantajosos, convém destacar “a concentração da atenção da nação no seu próprio círculo e a inclusão do que vem de fora apenas como reflexo”, para Kafka, a ausência de modelos dominantes proporciona a possibilidade da criação e do conseqüente surgimento de outras literaturas. A inclusão do estrangeiro como reflexo parece ser um movimento natural do corpo. Por meio da capacidade de espelhamento, os corpos naturalmente tendem a refletir características, comportamentos de outros corpos. No processo de escrita ocorre o mesmo. Aquelas obras que compõem o universo estrangeiro acabam por participar da formação da obra de um artista, que não se restringe a mimetizar simplesmente. Kafka, por exemplo, era leitor dos diários de Goethe, e sua obra é produto do espelhamento de forças que o formaram. No processo do fazer literário é importante considerar que a “exposição dos defeitos nacionais de uma maneira particularmente dolorosa, é certo, mas libertadora e digna de perdão”¹³⁴ Para Kafka, a escrita literária, diferente da historiográfica, proporciona condições para que a memória do povo seja grafada. É um assunto do povo “conhecer, carregar e defender a parte da literatura que lhe couber em sorte, e defendê-la mesmo que não a conheça

¹³³ Derrida, Jacques. *De quê amanhã: diálogo/Jacques Derrida; Elisabeth Roudinesco*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed 2004

¹³⁴ Kafka, Franz. op. cit., p. 192.

nem a carregue”¹³⁵. Aquilo que foi escrito é parte da herança do povo e o constitui, na medida em que a memória de fatos históricos é fundamental na formação de uma nação. A importância do registro literário e das ideias de Kafka sobre a manutenção de uma literatura que não se restrinja, mas que tenha a abertura da ausência de modelos e que possa ser influenciada por escritores mortos, é a ideia de que todos são um só corpo, quando se trata da memória daquela nação. Um corpo coletivo responsável pelo registro e manutenção daquelas características essenciais para o seu reconhecimento enquanto povo. Para caracterizar as literaturas menores, Kafka faz um esquema, que transcrevo:

“aqui, os efeitos são até melhores, em casos particulares. 1. vivacidade a) polêmica b) escolas c) revistas 2. Leveza a) ausência de princípios b) pequenos temas c) fácil criação de símbolos d) exclusão dos incapazes 3. Popularidade a) ligação com a política b) história da literatura c) fé na literatura, que cria as suas próprias leis.”¹³⁶

Ao pensar nessa literatura não canônica, da abertura, Kafka propõe não somente que se leiam esses autores menores, mas também que o espaço literário pode ser tratado em sua multiplicidade de possibilidades. A ausência de modelos exclui o que ele chama de incapazes, esses seres que tendem a seguir e copiar.

¹³⁵ Kafka, Franz. op. cit. p.193.

¹³⁶ idem. p.199.

PS... E SE EU TIVER QUE CONCLUIR

Talvez esse seja o momento que eu não queria que chegasse, não queria ter que experienciar dizer alguma coisa ou deixar que meu corpo excreva alguma coisa como se fosse concluir ou melhor chegar a algumas considerações finais que por terem esse fim já me parecem falaciosas desde o princípio, pois o ensaio sobre o pensamento de forma alguma pode chegar a algum lugar, mas deve manter-se no movimento de busca constante por deixar desvelar novas possibilidades que só são possíveis pelo incessante desenrolar de fios que já estão sendo puxados mesmo antes de qualquer um vivente dessa época ou de qualquer outra, pois que o pensamento se dá aí no corpo que dança desde sua câmara, exposto por ela e num movimento cíclico que não se encerra e infinitamente a reverbera.

De início o texto que pretendia bordejar esse que ensaiei eram aqueles fios balizadores ou melhor sustentáculos pra que esse corpo pudesse excrever, mas as primeiras tentativas, quando em teste, mostraram que referencias bibliográficas soltas em fragmento davam mais trabalho, no sentido antiprático de uma leitura e acabavam se tornando um quebra-cabeças que não tinha peças a encaixar, mas indicava que haviam conexões a serem feitas apenas pelo leitor. Bom, essa parte ainda parece tão interessante como necessária, mas a brincadeira não pode deixar o leitor fatigado ou mesmo preguiçoso, mas precisa, sobretudo, intrigá-lo ao ponto da continuidade, quem sabe da releitura.

No European Space Center na Bélgica, eles têm uma simples cadeira giratória com um cinto de segurança. O sujeito é guiado com os olhos fechados por 45 segundos. Disseram-me para colocar minha cabeça para um lado enquanto girava. Esta orientação estimulou o aspecto para frente e para trás dos canais semicirculares, que medem nossa postura (ângulo para a gravidade) e a aceleração. Depois de girar, quando levantei minha cabeça e abri os olhos, tive a mais extraordinária sensação de ser atirado uns seis metros para frente no espaço. No meio do voo de repente me dei conta de que ainda estava sentado. Por um pequeno momento eu tive um corpo ao mesmo tempo em voo e sentado. Depois a realidade de estar sentado se tornou superior.

No entanto, mesmo esse voo exagerado não produziu sensação no ouvido interno era simplesmente todo o meu corpo voando com medo e adrenalina. Ótimo!

O meu próprio aparato vestibular condicionado por uma vida de acrobacias, passeios de carnaval, giros, rolamentos de aikidô, contato improvisação, o mais condicionado à realidade esférica que alguém pudesse razoavelmente atingir foi iludido e humilhado pelo teste no centro espacial. Eu ainda guardo na memória a experiência fantasmagórica de voar no espaço como outro entendimento, com esse poderoso e pequeno instrumento de orientação.

Ainda aqui esse texto bordejante, que seguirá acompanhando os momentos finais é uma tradução da obra *Gravity* de Steve Paxton com a qual tive contato no último ano de pesquisa e que se mostrou curiosamente em contato com o texto que escrevia. Traduzir o texto se deu pelo ímpeto de compartilhar das ideias, do corpo de Paxton dançando na gravidade zero. Ainda que em sonho, aquele corpo foi afetado, ou atravessado por sensações que deram a esse sujeito uma experiência que assim como a experiência no European Space Center, as sensações naquele corpo o fizeram excrever em uma tentativa que me parece mesmo a de alcançar aquilo que o Professor João Barrento¹³⁷ fala acerca da escrita de LLansol, é uma escrita da história do humano, no fim das contas. É dessa forma que acontece quando o corpo excreve. O texto Gravidade poderia ser nomeado enquanto o diário, de bailarino no caso de Steve, que também é autor quando essas duas figuras se fundem, ainda que a obra tenha sido composta de textos esparsos e, talvez por isso mesmo, pela pulsão de escrita que chega dessa imperiosa necessidade de escrever de que fala LLansol e que também é uma funcionalidade do corpo que atravessado, por inúmeras afecções encontra lugar na escritura. Gosto de pensar que esse atravessamento interdisciplinar proposto lá no projeto de pesquisa, possibilitou que caminhos impensáveis acontecessem. É mesmo da ordem do acontecimento que todo um universo se descortinasse com tamanha interconexão. Sim, porque é da natureza do ensaiar essa abertura que faz brotar os impossíveis, como nomeou Derrida.

¹³⁷ Na entrevista anexa a esse texto.

Mais tarde, numa noite, sonhei que estava num amplo campo, talvez um topo plano de montanha e a atmosfera estava obscura, cores mudas, a luz ofuscada. Meu corpo, no entanto, estava pouco iluminado, pelo menos cineticamente. Normalmente, meus sonhos são mais visuais.

Enquanto eu começava a me mover pelo campo, parecia que ou a gravidade estava reduzida ou eu estava incomumente adaptado.

Meus saltos se tornaram mais elevados e a coordenação para pousar e relançar se tornou fácil. Eu senti claramente a compressão do pouso, o alinhamento esquelético, quais músculos iriam contrair e quais permaneceriam quietos ou dariam suporte.

Com esse nível de atenção física, a dança consistia em dar cambalhotas no campo o cruzando em poucos saltos, virando e torcendo no ar para pousar. Eu tinha alguma consciência do perigo de movimentos tão amplo, mas meu corpo parecia estranhamente preciso nas suas respostas ao stress, então passei a suavizar a preocupação e aproveitar a dança.

Isso continuou por algum tempo, em um nível que de longe excedia qualquer um que eu tenha chegado acordado, mas talvez remanescente de tempos muito, muito bons nos estúdios onde fiz aulas.

Pensar a autoria do texto a partir dos diários de autor abriu a possibilidade de estabelecer contato com as performances desse corpo que excreve, porém dança. Das coisas mais interessantes que li nesse período, talvez porque tenha me causado esse processo de afeição que fala o professor João Barrento enquanto conversávamos sobre as formas que LLansol se afeiçoara, ou se filiava por afeição e que provocava um atravessamento no leitor, que assim como eu, a princípio, pode não compreender a obra como ela se apresenta para o mundo literário, mas sente ali uma identificação que está para além do meu corpo ou do seu e que parece até algo do campo da magia, se assim preferir ler como Artaud também leu, ou com o texto da escritora norte americana Alice Walker que prefacia o livro de poemas, que por acaso eu não havia lido, ainda que os poemas eu leia vez ou outra há alguns anos e se chama aprendendo a dançar. No texto, Alice conta a história de um evento comemorativo que resolveu fazer após o falecimento de um parente, reunindo a família num salão de dança e com o propósito de honrar o poder de cura que a dança tem, especialmente pra esses povos que vivem dançando, no caso de Alice, seu exemplo, assim como o meu, rememora a ancestralidade africana e esse legado de cura pela expurgação do que não lhe é bem. A mesma ideia que já a escritura de Kafka ou de LLansol carregam com essa necessidade imperiosa de excrever o corpo e deixá-lo vazar as afecções. Talvez mais que isso, o que especialmente me toca no texto é que a forma como ela escreve, também é a da revelação, da epifania, do que acontece porque de repente os fios se contatam. Lá em aprendendo a dançar¹³⁸ Alice Walker fala que um dia

¹³⁸ Aprendendo a dançar

Eu sou a mais nova de oito irmãos. Cinco de nós morreram. Eu compartilho perdas problemas de saúde e outros desafios naturais da

Acordei me sentindo estimulado a dançar e rejuvenescido.

Esse sonho, o único sonho dançante que tive foi sonhado depois de 55 anos de danças e performances em dança por um homem dançarino de 71 anos que está preocupado que a idade tenha esmaecido o sentido de tudo isso.

Aparentemente dançar é cumulativo e reside nos nervos e neurônios tanto quanto na imaginação ou na ambição. Faz alguns meses desde esse sonho e ele não voltou. Se tais sonhos se tronassem mais frequentes eu diminuiria minha agenda de trabalho e cochilaria com mais frequência.

Como estudante de aikidô que treinava regularmente, tive algumas intuições pessoais sobre o Ki, ainda que meu sensei não falasse inglês e eu achasse muito confusa a noção do ki chegando no limite do universo. Mas, principalmente, era uma forma de prática com a sensação de conectar facilmente com o peso de alguém. Isto é, isso é feito sem insistência. Ele requer menos esforço do que usamos normalmente, ainda que abaixo do nível da contração voluntária dos músculos havia um estado preliminar preparando os músculos para uso e interação. As articulações são estimuladas e seu estado também e preparado para a ação.

Ki parece ser um conceito que se refere tanto à qualidade quanto ao

entendeu simplesmente porque a dança pela qual os negros são famosos aconteceu naqueles corpos, foi tão somente pelo trabalho no arame ou na enxada após um dia longo de trabalho escravo, porque era o lombo ou a lombar que recolhia as durezas do dia e era ela que precisava rebolar a dor pra fora que só mesmo pelo movimento circular ou se quiser reboativo poderia refrescar as juntas desses corpos. Um pensamento assim tão óbvio que o corpo repete, ou simplesmente manifesta mesmo sem instrução porque já está lá inscrito desde muito antes. “Tempos difíceis exigem danças furiosas”- ou como eu retraduziria hoje ‘Danças furiosas para tempos escrotos’ - cada um de nós é a prova” é também uma mensagem clara

condição humana, especialmente nesses tempos de guerra, pobreza, destruição ambiental e ganância que estão muito além da mais criativa das imaginações. Às vezes tudo parece demasiado para se suportar. Antes uma pessoa de depressões periódicas e profundas, um sinal de sofrimento mental na minha família que afetou cada irmão de forma diferente, eu amadureci como alguém que nunca sonhei em me tornar: uma otimista descontrolada que sempre vê o copo cheio de alguma coisa. Pode ser meio cheio de água, preciosos em si mesmo, mas na outra metade tem um arco íris que só poderia existir naquele espaço vazio.

Eu aprendi a dançar

Não é que eu não sabia dançar antes, todos na minha comunidade sabiam dançar, até aqueles com vários pés esquerdos. Eu apenas não sabia como é importante para a manutenção do equilíbrio. Que os africanos estão sempre dançando (em suas cerimônias e rituais) mostra uma consciência disso. Um dia me ocorreu, enquanto dançava que os movimentos maravilhosos pelos quais os afro americanos são famosos na pista de dança surgiu porque os dançarinos, especialmente nos velhos tempos, estavam contorcendo para fora vários nós de stress. Alguns dos movimentos na lombar que nos foram passados, que pareciam ser apenas sensuais foram, sem dúvidas, criados após um dia de trabalho se dobrando sobre um arado ou uma enxada numa fazenda movida por escravos.

Com o desejo de honrar o papel da dança na cura de família, comunidades e nações eu aluguei um salão, contratei uma banda local e convidei amigos e famílias de perto e de longe para se reunirem na “AÇÃO DE GRAÇA” para expurgar pela dança nossas tristezas ou pelo menos para integrá-las mais brandamente na nossa existência diária. A próxima geração da minha família, lamentando a perda recente de uma mãe, minha cunhada, criou uma espirituosa dança em linha que me assegurou que, embora todos tenhamos encontrado nossa parcela de dor e problemas, nos ainda podemos manter a linha da beleza, da forma e do batida – não há realização pequena para uma palavra desafiadora como essa.

Tempos difíceis exigem danças furiosas. Cada um de nós é a prova.

potencial das conexões, aplicado aos nossos corpos é sobre a relação entre as partes, depois fui adiante para as relações com o ambiente. O Ki parece estar ativo de maneira ideocinética como uma imagem-efeito que influenciaria o curso no qual os eventos podem se desenvolver

Esse entendimento tem sido útil para o meu trabalho e desenvolvimento físico. De uma só vez, o ki descreve o potencial do princípio da “extensão” na dança clássica, a fonte e a radiação de energia no corpo, a relação da radiação com o ambiente, e a sensação de conexão com o que ordinariamente é pensado como “partes” do corpo.

...espaço esférico. Sua identidade tem a ver com a massa. A massa do corpo, o peso, a água. Somos 70% água. Você pode sentir a sua diferença de orientação quando gira os braços.

Você pode sentir onde o baixo está. Eu sinto como se a água estivesse operando em diferentes superfícies das células ou dentro do sistema circulatório – o sangue e seus pesos. Massa e volume... meio que se juntado e eu percebo que isso é o meu corpo... o corpo tem um extinto primitivo de sua própria tridimensionalidade.

A gravidade e nossa relação com ela é uma descrição da velocidade com que nos movemos, da direção daquele movimento em relação ao poço gravitacional.

da importância do movimento, da dança, da escritura, para a continuidade da experiência do humano. Essa experiência, que Llansol entendia como a finalidade de todo o seu pensamento e que acabou por extrapolar os limites do vivo até o inanimado.

Esse espaço de escritura que é a dança para muitos povos, mantém vivas inscrições que mesmo carregadas de significados, que a razão se diverte em justificar, explicar e, muito acertadamente, reconhece a importância para se perceber a história escrita nos corpos que continuam a excrever pelo tempo e pelo espaço, infinitamente, com as suas devidas evoluções performáticas. Importante anotar que a operação da excrção que se dá nesse ato performativo que é o gesto, o movimento que se lê na escritura e também na dança são formas de o corpo se colocar no fora.

Poço gravitacional é um termo que gosto. Eu o descobri, há alguns anos, na ficção científica. Eles estariam voando no espaço onde a gravidade teria pouco efeito e depois chegariam perto de um planeta. E a gravidade do planeta começaria a afetá-los e eles poderiam usar isso ou resistir e isso era o poço gravitacional.

Mas um “poço” geralmente significa um buraco no chão. Aqui estamos falando sobre um espaço esférico centrado dentro do planeta – e sendo chamado a sua superfície por todas as direções pela gravidade.

Depois estamos falando... de dançar por toda parte nesta superfície.

Eu estava muito curioso sobre as possibilidades do espaço esférico, compreendido por meio das experiências acrobáticas que o corpo tem acesso a um espaço pela rotação em torno de seu próprio centro. Ele pode mudar completamente sua orientação com o horizonte, com a luz. Ele pode rolar/girar, cair, virar.

Eu estava interessado nas possibilidades compositivas disso. Assim, quando em 72 começamos a investigar Contato Improvisação eu estava satisfeito de saber que mesmo que não estivéssemos usando uma esfera muito ampla, somente o espaço em volta de duas pessoas perto o suficiente para se tocar, estávamos envoltos em uma esfera em que qualquer posição era boa.

E quando se tem dois corpos e um coloca seu peso, digamos nos ombros ou nas costas do outro, há ali um centro de massa compartilhada entre as duas unidades. De certo modo, eles se tornam uma unidade em relação à gravidade.

Enquanto estiverem envolvidos em apoiar e dar peso e mudar o peso e mudar a orientação entre os dois, eles têm um centro operativo compartilhado somado a todos os outros centros que eles possuem.

É provável que eu me canse de digitar e coloque de lado esse computador e também o digitador em mim e me volte à outra atividade, dançar possivelmente.

Vou mudar para minhas atuais inquietações com a dança, as sensações que estou investigando e praticando até bem parecidas com digitar sem ficar procurando teclas. Os movimentos, sensações, a lógica dos movimentos não precisa mais ser buscada.

Quando então eu danço, eu miro na direção do conjunto de sentimentos que identificam o movimento. A mentalidade se tornou sensorial.

Minha busca consciente vai se voltar para outras questões, que tem a ver com como compor o movimento no espaço/tempo com sensações internas do movimento no que eu penso como “cronosfera”

A cronosfera sugere o espaço do tempo (ou o tempo do espaço), mais que espaço e tempo, e é, para mim, um outro tipo de atenção.

É diferente da visão de que a luz revela uma coisa, um exterior visível, mas a cronosfera revela a transparência de todas as coisas. Isto é, ela oblitera até o acordo duplo que sinto com o movimento: de estar nele e ele estar em mim.

Para o sentido da cronosfera a dualidade ‘interior/exterior’ é irrelevante. Estar consciente do lugar, nesse sentido, traz novas apreciações sobre outras pessoas ou objetos no espaço.

Ao dizer que parecemos transparente, eu encontrei uma maior consciência deles, ainda que os dois fossem partes de mim e eu deles.

Assim, uma sequência diferente do entendimento da composição está disponível. Junto com a aparência e o som das coisas, o modo como a composição é sentida fica muito amplificada. É diferente se imagino o espaço em mim se movendo conforme eu me movo, ou se ele se move por mim enquanto me movo por ele.

Com a experiência sei que a fragmentação do movimento no tempo em partículas de experiência pode ser buscada ao infinitesimal. Racionalmente sei que não tem limites.

e ver o que podemos fazer para avançar em direção a uma mente e corpo cientes de sua força interior para reconstruir o sistema humano não nos termos do fim da linha, mas nos termos do topo da linha.

Se as pessoas tivessem apenas seguindo as Regras de Ouro... ou começassem a

É difícil achar as palavras para falar da sensação de gravidade.

Você tem nadado na gravidade desde o dia que nasceu. Todas as células sabem onde fica o chão. Facilmente esquecido. Sua massa e a massa da terra chamam uma à outra.

DA HERANÇA – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. *Por uma ontologia e uma política do gesto*. Trad. Vinicius Honesko. Caderno de Leituras n. 76. Série intempestiva. Edições Chão de Feira, 2018. Disponível em: www.chãodefeira.com.

_____., Selvino J. Assmann. *Profanações* (Coleção Marxismo e Literatura) Edição do Kindle.

BARRENTO, João. *O gênero intranquilo, anatomia do ensaio e do fragmento*. Ed. Assírio e Alvim, Lisboa: 2010 p.20.

BARTHES, Roland. *Inéditos, I: teoria*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução Júlio Castañon Guimarães. – [ed. Especial]. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, 3ªed.

_____. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. 3ª ed.

BENVENISTE, Emile. *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*. Paris: Les Éditions de Miuit, 1969.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
_____. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNARDO, Fernanda. *O dom do texto – A leitura como escrita (o programa gramatológico de J.Derrida)*. Revista Filosófica de Coimbra – Vol. 1. n. 1 (pp.155-189). Coimbra: Universidade de Coimbra, 1992.

_____. *A ética da hospitalidade segundo J. Derrida ou o porvir do cosmopolitismo por vir a propósito das cidades-refúgio, re-inventar a cidadania* (II). Revista Filosófica de Coimbra – n. 22 (p. 421-446), Coimbra: Universidade de Coimbra, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *O espaço literário*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BÓGEA, Inês. *Oito ou nove ensaios sobre o grupo corpo*. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário Mítico-Etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 2000, v. 1.

BUTLER, Judith. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Quem canta o Estado-nação? Língua, política, pertencimento*. Trad. Vanderlei J. Zacchi e Sandra Goulart Almeida. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 179-191.

_____. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia; Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013. CAMPOS, Augusto de;

CIXOUS, Hélène. *Three steps on the ladder of writing*. Columbia University Press, New York: 1993.

CIXOUS, Hélène. *Do Retrato a Finnegans Wake. Thot e a Literatura*. In: BUTOR, Michel et al. *Joyce e o romance moderno*. São Paulo: Documentos, 1969, p. 113-122.

_____. *La llegada a la escritura*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

DE MAN, Paul. *Alegorias da leitura. Linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Trad. Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

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

_____. *Espinosa e o problema da expressão*. Trad. GT Deleuze – 12 Coordenação de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka, por uma literatura menor*. Trad. Julio Castanon Guimaraes. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1977.

_____. *O que é a filosofia?* 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *Mil Platôs. Vol. 1* São Paulo: Editora 34, 1995.

_____. *Mil Platôs. Vol. 2* São Paulo: Editora 34, 1997

_____. *Mil Platôs. Vol. 3*. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Mil Platôs. Vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

_____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997

- _____. *Points de suspensions: entretiens*. Paris: Galilée, 1992.
- _____. *Paixões*. Trad. Lóris Z. Machado. Campinas, SP: Papyrus, 1995.
- _____. *Enlouquecer o Subjétil*. São Paulo: Ateliê Editorial, FEU, Imprensa oficial do Estado S.A. IMESP, 1998.
- _____. *Esporas. Os estilos de Nietzsche*. Tradução: Rafael Raddock-Lobo e Carla Rodrigues. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2013
- _____. *Memórias de Cego*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calaouste Gulbenkian, 2010.
- _____. *Le toucher*, Jean-Luc Nancy. Paris, Editions Gallimard, 2000.
- _____. *On touching*. Jean Luc-Nancy. Translated by Christine Irizarry. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- _____. *La littérature au secret: une filiation impossible*. in: *Donner la mort*. Paris: Galilée, 1999, p.159-209. (trad. Bras.: "A literatura em segredo: uma filiação impossível". Trad. Piero Eyben. Mimeo, 2012)
- _____. *La Veilleuse*. In: TRILLING, Jacques. James Joyce ou L'écriture matricide. Belfort: Circé, 2001, p. 7-32.
- _____. *Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da Hospitalidade*. Trad. Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.
- _____. *De quê amanhã: diálogo/Jacques Derrida; Elisabeth Roudinesco*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
- _____. *Morada*. Maurice Blanchot. Trad. Silvina Rodrigues Lopes. Lisboa: Edições Vendaval, 2004a.
- _____. *Papel Máquina*. Trad. Evando Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2004b.
- _____. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- _____. *Força de Lei*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- _____. *O que é uma tradução relevante*. Alfa, São Paulo, 44(n.esp): 13-44. 2000
- _____. *Margens da Filosofia*. Tradução: Joaquim Torres Costa e António M. Magalhães. Campinas,SP: Papyrus, 1991.
- _____. *Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento*, trad. Piero, Revista Cerrados. Dossiê: Acontecimento e experiências limites.

Organizado por Piero Eyben e André Luis Gomes. Tradução de Piero Eyben, v. 1, n. 33, 2012.

DICIONÁRIO HOUAISS da língua portuguesa. São Paulo: Objetiva, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Le danseur des solitudes*. Paris: Les éditions de minuit, 2006.

_____. *Ser crânio. Lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.

DIDIER, Béatrice. *Autoportrait et journal intime. Corps Écrits*, Paris, n. 5, PUF, 1983, p. 167-182.

FOUCAULT, Michael. *Ética, Sexualidade, Política*. Trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. 2ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. *O corpo Utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

_____. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)* Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GIL, José. *Movimento Total*. São Paulo: Iluminuras, 2002, 3ª imp, 2013.

_____. *A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e metafenomenologia*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água editores, 2005, 2ª ed.

_____. *Metamorfoses do Corpo*. Trad. Maria Cristina Meneses. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

_____. *Caos e Ritmo*. Trad. (cap. 3,4 e 5) Miguel Serras Pereira. Relógio D'Água Editores, 2018.

HEIDEGGER, Martin. *“Poeticamente habita o homem...”*. In: *Ensaio e conferências*. 4. ed. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Univ. São Francisco, 2007.

KAFKA, Franz. *Diários*. Belo Horizonte: ed. Itatiaia, 2000.

_____. *Diários. Diários de Viagem* Trad. Isabel Castro Silva. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2014.

KIFFER, Ana (org.) *Sobre o Corpo*. Rio de Janeiro: Viveiro de Casto Editora, 2016.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro XXIII: o sinthoma*. Trad. Sergio Laia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. *O estádio do espelho como formador da função do EU tal qual nos é revelada na experiência psicanalítica*. Zurique, 1949. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/232600554/O-estadio-do-espelho-Lacan-pdf>, acessado em 10.08.2018.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto Autobiográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

_____. *Regarder un autoportrait. Corps Écrits*, Paris, n. 5, PUF, 1983, p. 135-146.

LLANSOL, Maria Gabriela. _____. *O raio sobre o lápis*. Desenhos de Julião Sarmiento. Lisboa: Assíro & Alvim, edição 0986 Novembro 2004.

_____. *Um falcão no punho. Diário I*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Finalita. Diário II*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Inquérito às quatro confidências. Diário III*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Entrevistas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Um beijo dado mais tarde*. Rio do de Janeiro: 7 Letras, 2013.

_____. *O livro das comunidades. Geografia dos Rebeldes I*. Rio do de Janeiro: 7 Letras, 2014

_____. *A restante vida. Geografia dos Rebeldes II*. Rio do de Janeiro: 7 Letras, 2014

_____. *Na casa de julho e agosto. Geografia dos Rebeldes III*. Rio do de Janeiro: 7 Letras, 2014

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaaios*. Trad. Sérgio Milliet, Editora da UnB/Hucitec, 2. ed. 1987.

MORAES, Marcelo Jacques de. *Entre o escutar e o ver: sobre a experiência do sentido em Philippe Beck* in KIFFER, Ana (org.) *Sobre o Corpo*. Rio de Janeiro: Viveiro de Casto Editora, 2016.

MICHAUD, Ginette. *Joyce[∞], ou l'infini en fiction. Études françaises*, vol. 30, n° 1, 1994, p. 81-117.

MILLER, J. Hillis. *A ética da leitura*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

NASCIMENTO, Evando. *Derrida e a literatura*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2001.

_____. *Derrida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega passagens, 2000.

- NANCY, Jean-Luc. *À L'écoute*. Paris: Galilée, 2002.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia Paris: Métailié, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratrusta*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014, p. 13.
- _____. *A Gaia Ciência*. tradução Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.
- OHNO, Kazuo. *Treino e(m) poema*. Trad. Tae Suzuki. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- PAXTON, Steve. *Gravity*. Bruxelas: Contredance, 2018
- PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Trad. Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 2003.
- QUIGNARD, Pasqual. *L'Origine de la danse*. Paris. Ed. Galilée, 2013.
- RILKE, Rainer Maria. *A melodia das coisas*. Org. e Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Estética e Literatura*. Cult, n. 120, dezembro de 2007.
- SODRE, Muniz. *Samba o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- STEINER, Geroge. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Linguagem e Silêncio. Ensaios sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. Sao Paulo: Companhia das letras, 1988.
- SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, 2 ed.
- SOLLERS, Philippe. *Théorie des exceptions*. Paris: Gallimard, 1993.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 4. ed. Recife: UFPE, 1996.
- TYNIANOV, J. *Da evolução literária*. In vários autores, Teoria da Literatura. Formalistas Russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.
- UNO, Kuniichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 edições, 2014.
- VALÉRY, Paul. *Degas, Dança, Desenho*. São Paulo: Cosac Naify portátil, 2012.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite à estética*. Trad. Gilson Baptista Soares. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre literatura imaginativa de 1870 a 1930*. 7. ed. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1991.

ZAMBRANO, MARÍA. *A metáfora do coração e outros escritos*. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim: 2000.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário Deleuze*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

ANEXO I – VISITA TÉCNICA AO ESPAÇO LLANSOL



Fevereiro de 2017



Vista da biblioteca de Llansol a partir da

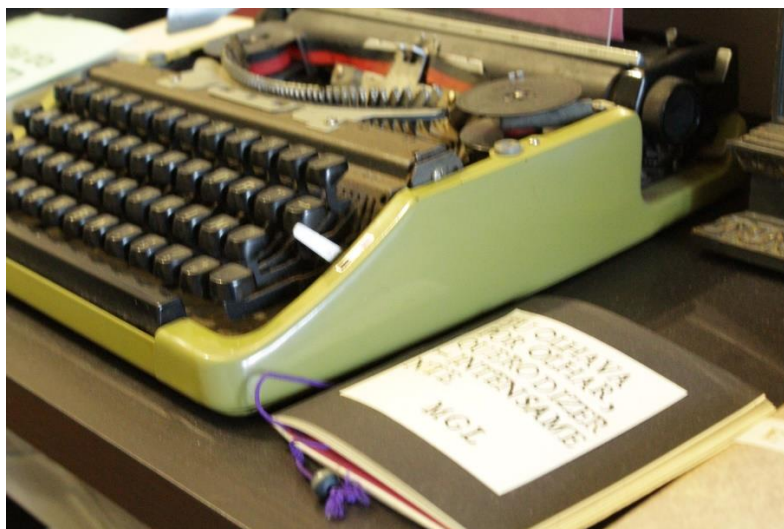
A casa em que vivia Maria Gabriela Llansol se transformou no Espaço Llansol, onde se conserva a sua biblioteca e diversos objetos e plantas de quando a escritora habitava aquele espaço.

Durante a visita, entrevistei o professor João Barrento, curador do Espaço Llansol, com algumas perguntas que, à época, me instigavam a cerca da escrita de Llansol, segue a transcrição:

MFA - Vamos começar então da ideia de ser Llansol uma escritora prioritariamente marginália ou mesmo periférica

JB - Periférica. Eu começaria por esse termo. Periférica ela é ou foi. Por uma razão, porque olhando pra literatura portuguesa contemporânea, nós facilmente constatamos que ela de fato ocupa um lugar que não é o lugar do centro. No centro quando pensamos, quer no público leitor, quer até na crítica ou na sua recepção na imprensa ou na mídia, o lugar dela sempre foi, mais ou menos, de uma periferia da literatura contemporânea portuguesa. Marginal, ela própria diz que pela sua prática de escrita, que não é convencional, que ela quando toma consciência do que conhece, do que lê, do que existe a sua volta, ela toma uma decisão, como ela diz, que é a de encontrar uma nova norma. “Um dia encontrei-me sem normas e procurei a minha”, e a norma dela é de fato a de alguém que no uso da língua, na escolha dos temas, na escolha das figuras que ocupam os livros dela que não são muito portuguesas de fato, é alguém que se move nas margens, nas margens da língua e como ela diz, também numa entrevista, fora da literatura.

Por isso ela diz "eu não pertenço a esse mundo da literatura", o que eu faço é escrita. Podemos dizer bom, mas a literatura passa pela escrita. Mas ela faz uma diferença que pra ela é importante, a literatura é um sistema, digamos, onde ela de fato não se insere. A escrita é o ato, é o gesto, é a fonte de onde nascem todos os livros dela e ela era uma escritora que escrevia diariamente, mas até nisso ela é diferente, se quisermos também marginal, mas não fazia livros como outros escritores.



MFA - A propósito disso, de ela não estar inserida numa literatura, pensei que ela poderia entrar nesse mesmo sistema do Deleuze quando ele fala "por uma literatura menor" a respeito do Kafka e comparar os dois como escritores que na verdade são escreventes, como ela gostava de dizer de si mesma, mas que talvez seja um outro lugar pra essa literatura não só marginal, mas filosófica, é filosofia escrita literariamente.

JB - Sim, também é. Essa noção do Deleuze de literatura menor é um pouco ambígua. Há quem aceite e quem não aceite pra Llansol. Primeiro é preciso entender em que sentido Deleuze entende literatura menor quando fala do Kafka. Kafka não é com certeza um autor menor do século XX, em toda a literatura europeia, ele é hoje reconhecido como um dos grandes autores, mas por quê menor? Porque Kafka também como Llansol, mas por outros caminhos, é um autor claramente a margem de seu próprio tempo e do social. Esse lado também é muito importante na Llansol. O social de que ela se demarca, se distância, que ela chamava o sistema gregário da sociedade a sua volta. O kafka é um autor isolado até na língua, como a Llansol. O

alemão do Kafka é um alemão muito particular, muito especial, que não é o dos grandes autores contemporâneos. Se você compara Thomas Man e Kafka são dois mundos, é o mesmo que comparar José Saramago e Maria Gabriela Llansol. Mais ou menos isso, né. Nesse sentido, sim, menor porque a ambição e o estatuto que eles ganham de fato não é o dos grandes escritores como Thomas Man e no nosso caso Saramago. É outra coisa e isso leva naturalmente, mais uma vez, que eles se situem em uma margem e não no centro.

A Llansol por alguma razão toma o Kafka por um dos autores da sua linhagem, como ela dizia, entre outros que ela descobre e que muitas vezes são de fato autores muito especiais e muito particulares ou não são propriamente os grandes escritores ou então são escritores que, por várias razões, se afastam da corrente dominante, por exemplo do romance, do romance realista que ela deixa pra trás porque não sabe o que fazer com essa escrita, mas também o romance do século XX que ela escolhe de fato Kafka, V. Wolf e Musil, por exemplo. Isso tem um sentido não é, em parte daquilo que você dizia, a escrita dela é uma escrita pensante, é uma escrita que não só narra, conta histórias, que ela não conta muito, mas também conta, mas é sobretudo uma escrita pensante. Pensando a própria escrita, pensando o sujeito da escrita, pensando o mundo que ela trás pra essa escrita. Sem deixar esse importante componente de pensar o que está fazendo, que não é o mais habitual num romancista, por exemplo.

MFA - Uma coisa que me angustia um pouco e, já foi dita muitas vezes, é a questão de ser uma escritora e estar escrevendo diários ao mesmo tempo em que escreve romances num gênero completamente impuro, eu diria, pois não se define, e tem uma linha tênue que não consigo separar, talvez você consiga, entre ficção e realidade, pois parece que é tudo autobiográfico, mas ao mesmo tempo tem uma força ficcional que talvez seja o que a gente considere para elevar ao parâmetro de literatura.

JB - Pode acontecer que a matéria autobiográfica se transforme em literatura, e isso acontece muitas vezes, no caso da Llansol eu penso que o que acontece é que ela

não elabora e não planeja todo um livro em função de criar um elenco de personagens, pensar num enredo, numa intriga, como acontece na ficção, no romance, e isto é muito simples de entender. Hoje nós sabemos que ela não escrevia um livro seguido, ela não fazia livros, ela escrevia. Há uma pulsão de escrita, isso que é importante perceber na Llansol. É uma necessidade imperiosa, dia a dia, de escrever. O que ela escreve depende muito do que a ocupa no momento, do próprio modo como acorda. O acordar é muito importante nela e pode determinar todo o resto do dia e tudo o que ela escreve nesse dia. O que quero dizer é que a escrita não é muito planejada, é muito contingente, nasce com a própria vida, do dia a dia. Por isso ela diz que escrever é o duplo de viver, lá em um dos diários. Daí resulta outra coisa, que você mencionou, que é o hibridismo dos gêneros, não ha gênero na Llansol. Ela tanto pode transformar os diários num livro de pensamentos e, muitas vezes faz isso, como pode acontecer que um livro mais ficcionado a partir de um certo momento se transforme também num diário ou num registro de escrita próximo do diário, vice versa. Ela navega entre todas as formas de escrita e não se preocupa muito em pensar 'estou escrevendo um romance, um conto', por vezes até usa os termos de uma forma que pode enganar o leitor. Ela tem um livro que chama *Contos do Mal Errante*, mas ela tem o cuidado, num lugar que já nem lembro qual é, de dizer, mas não são contos, esse livro é mais uma ficção que tem uma continuidade, do princípio até o fim, não são contos. Do mesmo modo, noutros livros que quando começamos a ler pensamos que ela até vai um pouco na linha do romance mais tradicional, como por exemplo *Um Beijo Dado Mais Tarde* e, por exemplo. Logo no início nós assistimos, na entrada do romance, a apresentação de uma situação típica de um romance realista do século XIX. Há uma casa, uma família, há uma figura que é a narradora aí mesmo e há todo o conjunto de figuras típicas do romance que usa essa situação casa e família como ponto de partida, e, no entanto, tudo vai ser desconstruído logo, logo, no primeiro capítulo. Aquilo que parece ser, mais uma vez, uma história de família acaba por ser, por exemplo, nesse livro muito interessante e importante, desenrola uma narrativa sobre a aprendizagem da leitura que você não vai encontrar facilmente num romance que esse parecia ser, mas não é, sobretudo por causa do modo como ela faz, o modo que é muitas vezes original. Nela, o problema da aprendizagem da leitura faz-se através de uma figura mítica de referência que é Sant'anna ensinando a ler a Miriam, a virgem Maria. E essa estátua que temos aí serve de inspiração pra qualquer coisa que nesse

livro passa a ser muito importante: os modos de ler, como se aprende a ler, como se ler, o que é isso de ler. Estamos muito longe do que tradicionalmente está aí nos romances tradicionais e isso acontece em muitos livros.

MFA - Sabendo que ela tem uma preocupação com a formação de leitores, por ter lecionado na Bélgica, ter pensado numa outra escola, parece também que ao longo dessas discussões filosóficas, há a necessidade, não só de uma pulsão de escrita, mas de trazer a tona um leitor ideal. Muitos filósofos estão pensando num leitor ideal, no que a gente espera desse leitor e a Llansol também, acho. São, então, duas questões tanto essa que você traz de dentro do próprio livro que ela vem explicando como formar um leitor, e ela como leitora tradutora que é um leitor duplo, que precisa ler com mais profundidade para tornar a escrever

JB - Outro aspecto importante se existe essa figura do leitor ideal, que eu não sei se existe, mas o leitor ideal, num primeiro momento, é ela própria, diria eu, essa ligação entre leitura e escrita é essencial nela. Tem essa expressão que ela usa em um dos livros, o elo da escrita e da leitura. Para escrever ela tem que ler, e não é só quando traduz aqueles poetas franceses, não, desde o princípio na escrita dela tem uma forma natural também porque ela cria uma comunidade de figuras, que ela chama de linguagem das suas figuras e todas essas figuras, praticamente todas, escreveram, pode ser João da Cruz com a poesia e os textos místicos, ou pode ser Nietzsche com a filosofia ou Hölderlin com a poesia ou Fernando Pessoa com toda a obra, etc. É imprescindível para ler a Llansol, pelo menos a partir da primeira trilogia, o livro das comunidades ter presente todo esse enorme material que ela fez uso antes, e fez não só pra se informar sobre do que os outros escreveram, mas há aí um processo de assimilação e você já não consegue diferenciar o que é texto da Llansol, o que é texto de uma dessas outras figuras históricas que ela leu. Há muitos casos em que ela os integra no seus textos sem aspas, e é um processo curioso que nos chamamos de intertextualidade com o outro, porque ela não cita, ela integra no seu próprio corpo porque é corpo mesmo, corpo de escrita como ela gosta de dizer. Ela assimila. Pessoa aparece disseminado por Lisboa e Ipiz, sem citação, todos os heterônimos e ele mesmo, Eckhart, o místico, aparece logo no livro das comunidades. Nietzsche aparece também por aí a fora. Isso é um processo muito *sui generis* que por outro lado, voltando aos atores traduzidos, às traduções permitem que ela traduza como

traduz de uma forma totalmente livre. Quando ela resolve traduzir esses poetas de língua francesa o que vai acontecer é uma coisa muito semelhante ao que já acontece com a obra, com a sua escrita que é trazer o outro a casa da língua, a sua casa própria e a casa própria da língua da Llansol é a língua portuguesa, mas muito mais que isso, é a língua portuguesa usada por M. G Llansol, que sempre foi uma língua portuguesa muito particular, aí se dá aquelas traduções estranhas q lemos do Humboldt, do Baudelaire, que ela traz pra casa da língua portuguesa, como ela sugere lá nalgum daqueles livros. De repente um deles bate na janela e ela abre e deixa entrar e quando ele entra já está na casa dela, não é a dele, isso explica muito o processo de tradução, também.

MFA - Você falou de todos esses autores disseminados num texto, que ela vai trazer não só nas traduções, mas aí a gente começou falando de um leitor ideal que mesmo sendo impossível, ou utópico, ainda assim a gente requer que o leitor tenha um mínimo de leituras, porque de outra maneira seria impossível ter uma entrada no texto.

JB - Podíamos falar de um leitor desejável, ideal não sei se existe, o leitor desejável para essa escrita da Llansol tem que ter esse background, mas se ele não tiver acho ele chega no ponto que ela quer levar porque ela própria indica caminhos. Muitas vezes não tem q ter lido muito São João da Cruz pra poder entrar naqueles livros lá do início em que ela usa mais essa referência do João da Cruz, mas há uma coisa importante, você chega a Llansol e percebe uma coisa, qualquer um de nós, mesmo o leitor mais lido, mais erudito e conhecedor tem que reaprender a ler, tem que ir a escola novamente. Ela sonhou, já nos últimos anos, com qualquer coisa como isso, essa escola de reaprender a leitura que ela chamava de escola *duval*, aparece aí já nos últimos cadernos, a ideia de uma escola, a escola *duval*, que não é uma escola em concreto, mas um modo para aprender a ler os textos dela.

MFA – E a gente poderia aplicar isso, esse modo de ler, porque me parece mesmo que ela requer que a gente tenha um cuidado extra pra não deixar nada passar despercebido. Ela joga um estranhamento no texto exigindo que o leitor muitas vezes tenha que parar e refletir antes de prosseguir na leitura e aí talvez trazendo isso pra qualquer outro tipo de leitura que não necessariamente exija isso do leitor, mas se o

leitor vem com essa postura pode ser que mais proveito se tire, não sei se podemos dizer que era uma pretensão que ela tinha.

JB – Há aí qualquer coisa como um desafio ao leitor. É importante pra ela se você pega um romance e você vai ser levado pela história não para, não pensa tá sempre olhando pra diante. Nesse caso, a leitura, como ela sugeria, e isso não é dela, é sequencial e isso é o que ela quer evitar, por isso ela diz que não se tem que ler sequencialmente. A leitura que ela pede é essa leitura que precisa ter alguns sobressaltos, que precisa parar em certos momentos, precisa entender que chegou ao limite da compreensão, o que não quer dizer que não possa chegar quando ultrapassar esse obstáculo e, isso acontece muitas vezes, pode acontecer na releitura é um desses autores que pede releitura, mesmo pra quem já leu muito. Nós que já lemos já muito, cada vez que voltamos ao livro, descobrimos que estamos lendo outra coisa, ou coisas novas. E tem outro lado que é curioso, ela não precisa ser lida em extensão, em quantidade. Ela precisa ser lida de forma intensa e por isso se há um leitor pros livros dela, talvez não seja um leitor ideal, mas o leitor intenso, como ela dizia, os intensos talvez entendam melhor o texto dela.

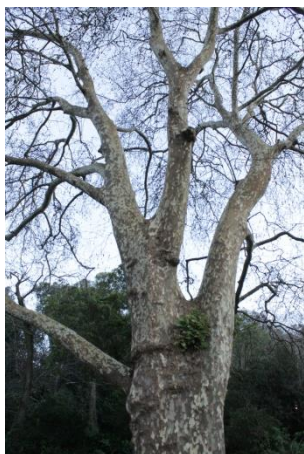
MFA - Isso é muito interessante. Quando comecei a ler a Llansol, eu estava lendo Joyce, que também exige que o leitor tenha uma intensidade, uma relação de afeto com o texto, né.

JB - Isso não falamos, mas também.

MFA - Já no começo, num dos primeiros ensaios que ele escreveu, Joyce fala do texto como a curva de uma emoção e eu sinto que a Llansol também tem essa intensidade, esse afeto como um princípio básico de inserção no texto.

JB - Isso também! Os afetos é Spinoza, claramente. Há toda uma filosofia que Spinoza chama afeições, dos afetos, que às vezes as traduções falam em afeto, outras afeição, mas é um modo de o corpo, basicamente o corpo, se relacionar com o mundo, nesse caso a leitura mesmo. E aí o lado do afeto é fundamental para ela, sem isso ela não conseguiria criar toda aquela comunidade, que começa por ser dela própria com os autores que ela vai descobrindo, e que depois se prolonga também para a comunidade dos leitores via de ligação o caminho é basicamente por aí. pelos afetos. É claro que

tem esse lado mais mental e intelectual, que é o de entender uma construção de frase que é estranha. Os processo de estilo dela, tudo isso é importante, mas tem muito leitor dela que é o leitor comum mesmo, sem formação acadêmica e que se identifica com os textos dela por uma página, por uma leitura breve, porque as experiência da Llansol que são muito do cotidiano, mesmo quando vai buscar esses grandes autores, são muito do cotidiano e se encontram facilmente com a experiência de qualquer um. Qualquer um de seus leitores pode viver essa experiência, mas quando lê a Llansol é que sente alguma coisa. Esse lado é importante, está aí o elo afetivo que o leva a se reconhecer na escrita dela, mas depois o que ela acrescenta, que ela sempre acrescenta alguma coisa, é que é uma mais valia para o leitor e nasce muitas vezes por essa via da ligação afetiva. Às vezes é somente um por menor, mas muitas vezes é todo um universo que ela cria com que eu me identifico.



MFA – Sim, sim. Uma entrada que se dá as vezes pela relação com o cão...

JB - Com o cão, uma árvore, um objeto, uma experiência qualquer do dia a dia, do cotidiano.



Maria Gabriela Llansol 1931-2008. Ergo os olhos para a cúpula da árvore. Uma cidade árvore que eu intitulara O Grande Maior, uma cidade invisível e que só eu via. A árvore, essa, poderia ser vista por toda gente. Parascrive, 2001
Câmara Municipal de Cintra – 2009.

MFA - No fim, uma experiência do humano, né?

JB – Muito. Tudo isso é importante, nela. Desde, desde o princípio, com uma certa evolução ao longo dos livros, a experiência do humano começa a ser uma preocupação com a própria história do homem e o ponto a que ela chegou hoje. Com uma ideia de fundo, de que ainda não chegamos naquele ponto, que para ela seria importante, de uma essência do humano. O modo de estar no mundo, de fazer história, ainda não chegamos ainda, o homem ainda está por fazer.

Mas tem o outro lado que é a visão não antropocêntrica da obra da Llansol. Não é o homem que está no mundo e aí ela vai convocar todos os seres numa escala sem limite, que ela chama o vivo e o vivo pode inclusive incluir coisas que aparentemente não são vivas como uma pedra, por exemplo, ou outros seres inertes, como ela diz. Essa escala do vivo é o que me interessa de fato, primeiro começa por ser um projeto do humano além da história, tentando conseguir levar a prática a aplicação de uma ideia que é da liberdade de consciência, por exemplo, que tem um lado político, mas depois extrapolando isso, chega no que ela chamava de o dom poético. A capacidade do dom poético, não é de você escrever todo dia, não, é saber olhar e reconhecer a beleza das coisas, o fulgor das coisas, a energia que vibra das coisas. Isso já na fase em que ela se orienta mais no sentido do cotidiano, e das experiências mais comuns. Isso já é de fato um projeto a partir de um nível mínimo que pode ser um canto, uma planta, que pode ser um objeto, ela alarga, amplia, até uma escala universal, cósmica, às vezes, ela dizia, escrever é amplificar o mundo. É por isso que o leitor, que até

pode não entender tudo, às vezes descobre, que ele foi sujeito a esse processo de amplificação, e de repente uma coisa que pra você era aquilo e um pouco mais, ganha outros sentidos.



MFA - essas revelações que ela de repente acaba colocando quando diz, por exemplo, que o texto é um ser¹³⁹ me parecem muito epifânicas mesmo, do nível da revelação.

JB - Não é difícil chegar aí, né. Por exemplo, quando ela diz que o que ela persegue que o que lhe interessa é mostrar o invisível no visível é fácil de chegar a esse nível da revelação, quase, de fato, da epifania. De fato há muita coisa escondida sob a capa do real, que está ali, mas nem todos veem o que está escondido ou que pode nascer de um momento ou de um aspecto qualquer da realidade e é isso que o texto dela ensina muitas vezes a ver melhor, ver de outro modo, que também tem a ver com o modo que ela escrevia. O sentido mais importante pra ela é o olhar. De fato ela escreve muito com os sentidos, com o corpo como ela diz, mas é o olhar, de fato, que comanda a escrita. Também isso se torna cada vez mais evidente quando ela começa deixando pra trás alguns dos primeiros livros em que o ato do pensamento, por exemplo, trazido por uma dessas figuras, é mais importante. Quando ela entra, cada vez mais, naquela outra ordem que ela chama ordem figural, de figuras do cotidiano,

¹³⁹ LLANSOL, Maria Gabriela. Um falcão no punho. Diário I: Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011. p. 45

aí isso se torna ainda mais evidente. O olhar é fundamental e aquilo que se vê não é tudo aquilo que podemos ver, há muito mais aí que pode saltar pra revelação.

MFA - Tenho uma dúvida, talvez até ingênua, quando ela escreve, o tempo todo ela mantém travessões, traços, que a princípio, antes de pegar os cadernos, eu tinha imaginado que seriam suspensões na frase que ela optou por não usar a pontuação a que estamos habituados, mas esses traços que podem significar tudo e...

JB - Esses traços são também qualquer coisa do que não está a vista, mas também pode ser, e não é muito fácil entender o uso do traço porque muitas vezes eles não são só um sinal de suspensão, muitas vezes eles indicam uma chamada ao leitor. Ela deixa ao leitor a função de preencher aquilo que ela não preencheu e que está lá no lugar do traço, por exemplo, o leitor é livre para continuar aquela frase e cada um continua de maneira diferente. Eu acho que muitas vezes é isso, também tem outras particularidades da escrita dela, que é uma escrita de prosa que, às vezes, parece com a escrita da poesia, porque tem o traço que é uma suspensão ou é sobretudo um espaço a se preencher, mas tem as mudanças de linha, corta a linha num texto, salta a linha, faz linhas muito curtas, parece um poema, tudo isso tem a ver com qualquer coisa que é mais da ordem da consciência do estilo dela, do ritmo da prosa dela, que logo se diz que não é habitual, porque o ritmo muito especial.

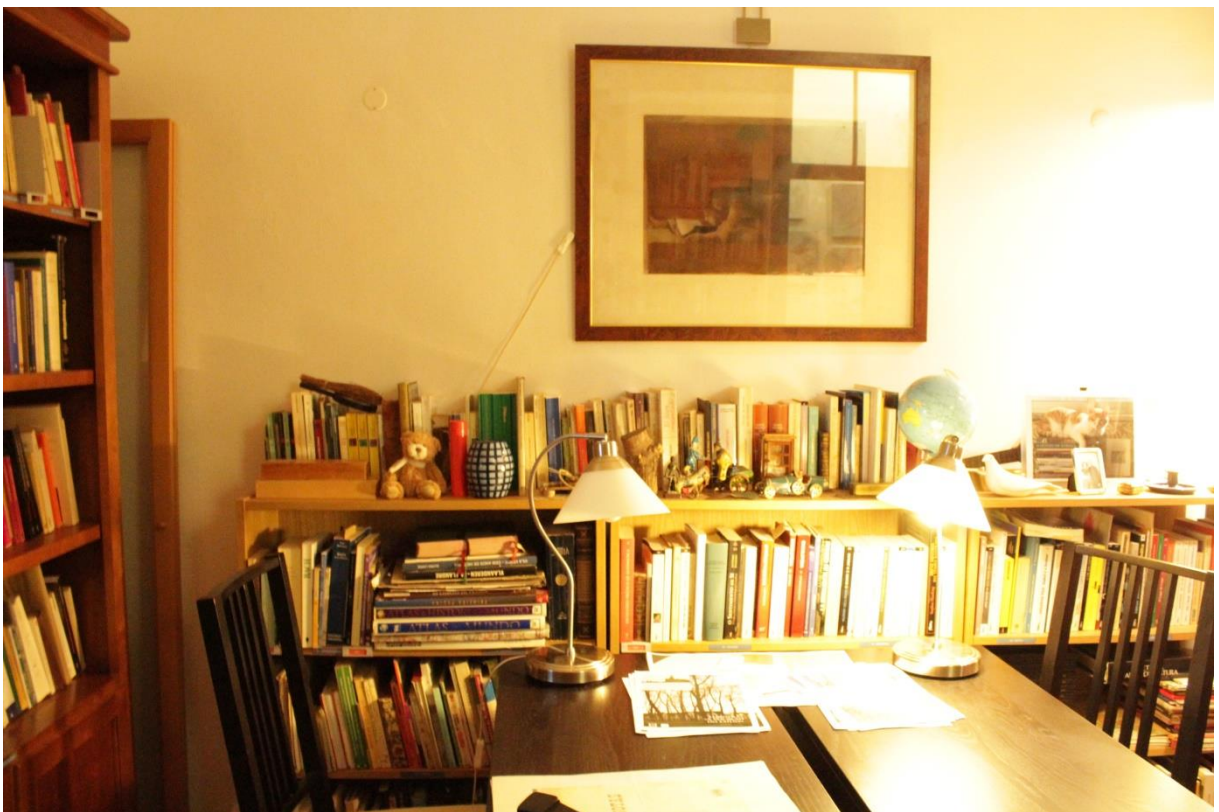


JB - Pensando um pouco melhor porquê ela faz essas interrupções, essas mudanças de linha, esses ritmos completamente diferentes do que é normal numa prosa narrativa, eu acho que tem muito a ver com o corpo no momento da escrita. Com as emoções e a força dos afetos ou o fulgor da realidade que ela descobre, e tudo isso vai condicionar o modo de apresentação pela escrita que não é uniforme, porque nós também não estamos sempre no mesmo estado de espírito, não vivemos as coisas do mesmo modo, se ela escreve de manhã, provavelmente de madrugada como fazia as vezes, a escrita sai de um modo que não é o mesmo modo que quando escreve a noite por exemplo, tem a ver com coisas tão concretas quanto estas.

MFA - Olhando os manuscritos, e aí porque a letra também responde a uma certa intensidade do que se está fazendo no momento, dá pra ver um pouco melhor exatamente isso que você falou, uma intensidade, um fulgor que às vezes ela joga num traço, num modo de representar, né?

JB - e no manuscrito é mais visível isso mesmo, porque quando chega ao livro já passou por uma fase de elaboração às vezes por ela própria sobre aquilo que ela escreve nos cadernos. Nos cadernos é muito evidente que há grandes oscilações nos

modos de escrita, na caligrafia mesmo e na disposição que ela escreve na página do caderno, também aí se torna muito mais visível ainda, mas ela não esconde isso, quando passa para o livro nós vemos quase sempre como está no caderno. É claro que no caderno é mais visível porque a caligrafia vem mais direto do corpo do que quando lemos em livro.



Fotos da Biblioteca

Digitalização de trechos dos cadernos de Llansol (não publicados) em que há a ocorrência da palavra CORPO

Todas as rasuras, espaços, traçados, estavam presentes no original

Caderno 1.10

p.133

sab 7 (?) Fev. 81 (p. 121)

“ O A diz que , quando escrevo, tenho a cara nimbada de prazser, o prazer stá a volta do corpo e não dentro no corpo.

Emily Dickson Há de ser alguém e m”da sebe ao Ser” (p.133)

A Narrativa não está onde se julga (p.130)

Caderno 13

p. 01

Escrevo porque um livro é secundário, mas queria guardar por um meio hábil uma tradição viva que conservasse os gestos e os fatos referentes as figuras

19/X/82 (Contos do Mal Errante p,108)

p.113

manhã cheia de sol, em contraste com a atmosfera pluvial dos últimos dias; reuni ideias, imagens , e dai-lhe forma expressiva e a minha resposta luminosa à manhã Ultima/ julgava que o meu corpo era menos maleável que só se desenvolvia num número restrito de sentidos. Mas eis que o corpo responde à voz altissimamente que a chama ele próprio grita assim também ele contem o amor carnal que é bom condutor do humano. Jade julgava que eu o invocava e apresentou-se rapidaemtne senti-me chame sobre a superfície da terra que pisamos

o regresso ao corpo do A ontem não podia passar despercebido nesta chapa de escrita

momento de medo interior de não saber dar a forma adequada ao que estou para dizer

caderno 14
p. 45

o treino do texto obriga-me a viver numa permanente instrumentalização do meu corpo e do meio ambiente em que vivo. Mas a recíproca não é menos exata/verdadeira. Seguiu na sua alegria funambulesca o ritmo do corpo, para à esfera , quando lhe se inscreva nos seus nós depressivos, espreita o momento de oferecer-lheo que, pela matéria luminosa, ele deseja aquilo para que ele tende pela matéria luminosa, e deseja oportunidade/abertura é aceder a uma possibilidade (?) de anotar o dia seguinte do impossível

24/06/83
p.51

Mas o teto deslizante decaía , e quase nada me restava de fora [?] . já noutra âmbito mas sem volubilidade, pus-me a pensar no problema dos retratos como num problema teológico que entrava, através do pedido de Regina Louyro, e do colóquio, na minha existência se eu desse um retrato para um jornal, ou uma revista , o meu corpo passaria a ser o lugar público da escrita. Ora um corpo não é tudo para a sua escrita, fluida, que se desprende fluida, dele, e julgo que o relativiza pela multiplicidade de outras matérias novas/novos corpos , que propõe

Papeis avulsos (14002401)

Será realmente oposto o princípio das coisas materiais e o princípio do entendimento? dou o nome corpo a alguém que veio de novo e reconheço que há um conhecimento que desce não das ciências, mas da obediência (Spinoza)

Uma outra modulação de registro o ensina que me lisongeram através do impacto que sempre tive de impor-me para viver. Através da correspondência chega a minha porta a consolação.

Caderno 15
24.11.1983 Lisboa
p. 52

Em breve descobri a diferença entre os corpos que sem ovem por vontade própria , e os que se movem ao retardador os primeiros são corpos frios ardendo, os segundos são corpos quente esperando.

Caderno 28

Auvers (?)

19/3/88

p. 71

dia seguinte em que falámos do corpo como batiment _____ em francês construção e navio;

cada vez eu, eu maior que eu, contituo uma travessia, uma cto perpendicular de alguém que marcha de nós.

Um de nós toca violoncelo, e eu penso com a nostalgia do espaço interior e exterior que me caracteriza, à energia dos braços que remam.

E rememoro a conversa de ontem, segundo a apresentação cosmogônica daquele que toca violoncelo, e de goethe. A cabeça, o peso/ matéria mais antiga do corpo, o abraços e as pernas raios/estelares que vieram de longe e de um lugar certamente aéreo, a sonoridade de toda esta construção navio atravessando as águas.

Não quero chorar e entro decididamente nas minhas próprias palavras para que elas me apartem toda emotividade extemporânea e contemporânea. Do momento presente, há um corpo que terá permanência.

Caderno 52

Dia de S. Martinho

11 nov 98

Dia em que o nevoeiro se manteve até a noite

p. 110/12

acordo com a ideia de que poderia escrever um diário subordinado ao título “O corpo humano” onde a língua não chega, o corpo chega sob as multiplicidades das sua espécies divergentes.

Há mais espécies de humano do que estrelas apagadas no céu, e penso que quando S. Martinho dividiu em partes a sua capa para distribuí-la pelos pobres, o tentou fazer em partes iguais mas a raiz humana é díspar, multiplicada por corpos e corpos terrível e isoladamente singulares.

Hoje, tenho a cabeça confusa, nevoeiro contra o nevoeiro que há lá fora. Só gosto do nevoeiro quando a minha cabeça permanece clara, e os olhos fendem.

Detesto as pulgas da vida quotidiana, as melgas do quotidiano necessário. Acordo de manhã, e sinto o corpo – primeiro do que a inteligência que o habita. Habita, o u nasce dele, depois de uma travessia que já nem faz parte da minha memória.

Há a memória crível e a inacreditável. O visto e o suspenso. O lido e o suspenso. Tantas feridas, as vezes, tem o corpo que se lhe apagam os olhos, incomunicáveis.

Neste momento meu corpo recusou-se a seguir mais sua linguagem, e um desejo de estar sem a linguagem, subiu por mim., à minha mão. O nevoeiro raturou, quebrou-se, tudo é extensível ao corpo humano neste quarto representado pelo meu corpo. Ao perder a consciência de que o propor humano existe _____ só pode surgir o pobre marginalizado no fundo do corredor, etc., etc., etc., e a degenerescência continua de um a sobra descendo sobre a Terra.

Deixe-me longe levar pelo nevoeiro, e regresso ao meu corpo, o há de mim lembro-me de Vergílio, do seu mim, salto fundamental para a interrogação sobre a linguagem. Caderno 53

Caderno 53
Folha avulsa (datilografada)
5300403
Sintra, 23 de dez de 98 (quarta)

Acordo na minha cama de juncos de Parascrive, com a ideia de que poderia escrever um Diário subordinado ao título "O corpo Humano" onde a língua não ~~lamba~~¹ atinge, o corpo chega, sob a multiplicidade das suas espécies divergentes. Há mais espécies de humanos do que estrelas apagadas no céu e creio que quando São Martinho dividiu em partes a sua capa para distribuí-la pelos pobres o tentou fazer em patês iguais, mas a raiz do corpo é díspar, desparsa por situações terrível, isoladamente singulares.²

Caderno 60
1.01.2001 (de madrugada)

Há o corpo que se activa(?) a meu lado, e ele quer exprimir-se – nascer e voltar; senta-se na cama, apoia-se no cotovelo e rapidamente o sangue em movimento flui para o jardim, e regressa à cama onde está bem, em face do texto, ou seja, em face desse corpo que é seu e outro. Como exprimir-se se falar é pouco, se escrever é pouco, se levantar-se é pouco,

se olhar e beber, sumo de laranja é pouco ainda

Falta o amante ou a amante, é indiferente pois o corpo que ela sente na terceira pessoa é vário e um só. Uno, principalmente com ritmo e tendência permanente para amanhecer _____ como amanhã. Olha, estão por todo o lado as cores e a porta sagrada abre-se para o livro, fechando-se sobre ele com

estrondo e inocência. O livro é livre do deitar-se com quem quer, acendeu-se a luz do quarto, a secretude dos amantes jaz na cama,

o dilecto é sempre o mesmo, os preferidos são diferentes e escolhem, sobretudo para vê-la a parte da manhã que ela imagina

Ela imagina a madrugada, a aurora e a noite, de dia interroga menos o corpo que aprende. Ouve-se o vento, habitual neste inverno, transferir-se para longe, e depois ingressar, já com outra voz, a que se mete pelos ouvidos do texto quando ele adquire e volta ao(?) corpo com que escreve.

Uma pequena acção moldável a narrativa deve ocorrer no quarto. Vejo uma jovem que entra, e tropeça numa cadeira, brinquedo de criança, que está colocada à beira da mesa. Essa mesa sustém uma cidade que é uma multidão de faces de coisa heteróclitas. A jovem apanha a cadeira, e senta-se nela, olhando para mim, que não me reconheço.

Deita-se então no meu peito, como uma medalha de inscrição antiga. Pergunta-me de que lado tenho o coração, o reponho-lhe “no mesmo lugar”. “é mais belo agora?”

“É mais complexo(?) e simples: Bela vai perdendo a significação: Belo (?) está tão próximo, tão aqui, que já nem sei e a sua beleza existe”.

É o que diz, meu corpo, de madrugada. Outros corpos vão principiado de andar pela rua _____ em automóveis e a pé, com canto e no cheiro (?) do galo. Ouço as primeiras horas. Antes estava dormindo. A pequena cadeira de criança senta-se (?) ao meu lado, sob uma forma que equivale ao silêncio. Um , dia 1.

Dia da unidade dos que respiro sabendo a discussão da estrela é o centro radioso da unidade.

Caderno 61
24 de fevereiro. Sintra
p. 19/21

Ando, ~~por este livro~~, nestea ~~conjunto~~-totalidade de poemas, como ~~numa~~ por uma cidade remota que anunciasses os últimos dias de Pompeia. Procura-se , aqui, uma espécie de estética do amor , que não tem nada a ver com a fulguraização das almas, mas dos corpos. E esparro com o sentido de corpo – que te sido outro, através da variada propulsão de meus livros. Tal separação entre corpo e alma, seria, afinal, implacável para outro caminho que procurasse o amor. Mas nestas canções, é levantadas a poeira de uma estética que me parece perdida, e que tem muito a ver com os actos concretos, físicos, de amar. É o luar libidinal ao contrário, o fulgor sai pela janela abandonando esse corpo ____ exausto de fulgor. O caminho

inverso seria o meu _____ é o olhar penetrante que criaria todos esses adereços da arte de suscitar com a paisagem disponível, a máxima amplitude amorosa de alguém

O espaço edénico seria então o lugar destes corpos em que a alma se une ao diadema do corpo ____ em que o corpo é um com o diadema da alma.

Mas não empreguemos estas palavras duplas e, no entanto, divididas. Do prazer amoroso espera-se outra coisa e, do tumulto, Bilitis junta ao prazer pretérito o novo prazer deste amor. A princípio, diz-se incapaz. Mas depois?

Ela que conhece a arte da paisagem, e os sexos de todas as plantas e pedras, incluindo as humanas, abaixar-se -a para apanhar o fulgor. Assim não teria perdido _____ que possuías demais, mesmo louvando -a (?) contra a diversidade da paisagem e da redundância, sempre inventiva, dos gestos amorosos.

Caderno 67
p.154 (começa na p. 152)

16 de maio. alvorecer de domingo

Encontrou uma jovem a bordar a tessitura dos destinos cruzavam-se ruas e lâmpadas; era de noite, nas linhas de bordar e na estrada da cidade. É necessário descobrir as curvas de mais luz. Talvez um seio, talvez o meu próprio seio, talvez um seixo onde repousas a primeira rua da criação. Nada era estranho, apenas fora de lugar, pelo seu requinte simples.

O caminho próprio era uma navegação no cume do bordado. Imaginariamente, de onde tudo se pode ver, acreditar visto (crer visto) por um orifício.

_____ aprecio as civilizações orientais para nelas projetar o meu espírito,

não o meu corpo. O corpo sobre o espírito, comprimindo-o, torna-se a sua parte interior. E o entrelaçado é tal que a primeira frase afirmativa deste bloco operatório verbal não tem sentido. Mas como o sentido se quebrou, resta a passarella _____ que atinja o dorso da primeira vaga. E assim sucessivamente até que eu "nós", sem carregamento caia ao mar.

___ depois vem o pássaro, o melro azul que tenta seduzir-me _____ e já me seduziu, desde o início das penas da sua primeira cor _____ o negro.

p. 157
17 de maio

Diz-se que o espírito ilumina o corpo; eu não gosto desta dicotomia transversal; ~~digoz-se~~ que o corpo ilumina o espírito, e eu não gosto, no entanto, também, desta dicotomia vertical que ~~que seja~~ .? habitual libidinal. De um a outro digo, que ao nível em face do luar libidinal que nos persegue, o ausente veio satisfazer-se no presente.

Caderno 71 2005
p. 170/171
Os bailarinos de leitura

24 de agosto/para João Neto

Imagina que escrevendo nos livros eu estou a dirigir uma carta sobre o corp' a escrever e no corp' a escrever pairam os livros, o devir, a memória e a desmemória. ~~___ a paisagem.~~ E que conseguimos que o nosso corpo individual entre por outras construções ao mesmo tempo mentais fig. E univers. E ele próprio se sinta paisagem. ~~_____ motivo de ressuscitação para outros. Não ressuscitação final dos tempos ___ está ressuscitando já. versando que seu repouso seja de descoberta do que já não lhe resista e vê~~

A toda a hora esse belo corpo escreve porque deixa traços de amor para o outro _____ mas caminho através de caminhos da vida e da morte que talvez não exista _____ seja apenas a assunção de outra paisagem pelo corpo

escrevi-te tudo isto sem refletir muito e cedinho, pela manhã , e parte do meu corpo ainda dorme no corpo inteiro. É disto que progressivamente sem perder a memória criadora do esquecimento, a rapariga livre se está a lembrar o corpo a escrever joga o jogo da liberdade da alma, talvez a razão porque esse corpo _____ o teu, o da rapaiga, ou qualquer outro que assim seja móvel e já ressuscitado _____ te atrai tanto.

Mas ___ não sei o que dizer. O texto diz.

* O caderno se intitula OS cantores de leitura e abre com a folha de guarda onde se lê especialmente dedicada aos animais cantores de leitura como nós.

Série 2
Caderno 73
P41/42
8 de janeiro de 2007

Os dias dividem-se em capítulos que orientam uma frase única _____

_____ os dias são todos iguais, o corpo tornou-se o equivalente dos dias, embora melhore na vertente do corpo, e se mantenha um insubordinado selvagem na vertente do espírito_____

Afirma que é selvagem e não aceita regras civilizacionais além das suaa. Dá-me um trabalho imenso ouvir gotejar a sua respiração descontrolada. Batee todas as portas e podert-se –ia dizer que exclamava:

____ com a inocência do arrulhar das pombas,

A revolta chegou à cidade. Creio que ele – o corpo – tenta libertar-se das pressões de quando estava são. Porque escolheu esta altura. Por que é tempo de guerra combatente.

Terei eu vivido numa guerra passiva quando escrevi.

Curso de silêncio de 2004?

(amigo e amiga)