

# Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte

## Experience of territorial cartography of the body-in-art

*Renato Ferracini*<sup>1</sup>

*Elizabeth M. F. Araújo Lima*<sup>2</sup>

*Sergio Resende de Carvalho*<sup>3</sup>

*Flávia Liberman*<sup>4</sup>

*Yara M. de Carvalho*<sup>5</sup>

## Resumo

O artigo descreve um exercício cênico e o analisa sob a luz de conceitos como território, resistência, formas de força, experiência e plano coletivo. Posteriormente propõe a cartografia para acoplar esse processo a uma metodologia que supõe uma prática de conhecimento construída a partir do próprio processo criativo.

**Palavras Chave:** Metodologia; experiência; resistência; treinamento, corpo

## Abstract

The article describes and analyses a scenic exercise based on concepts like territory, resistance, forms of force, experience and collective. Subsequently proposes a methodology that implies a practice of knowledge built from the creative process itself.

**Keywords:** Methodology; experience; resistance; training; body

ISSN: 1414.5731

---

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Prof. Dr. do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena. Campinas (SP). [renato@lumeteatro.com.br](mailto:renato@lumeteatro.com.br)

<sup>2</sup> Universidade de São Paulo (USP). Profa. Dra. da Faculdade de Medicina de Medicina. São Paulo (SP). [beth.arajolima@gmail.com](mailto:beth.arajolima@gmail.com)

<sup>3</sup> Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Prof. Dr. Campinas (SP). [2srcarvalho@gmail.com](mailto:2srcarvalho@gmail.com)

<sup>4</sup> Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP) - Baixada Santista. Profa Dra. São Paulo (SP). [toflavia.liberman@gmail.com](mailto:toflavia.liberman@gmail.com)

<sup>5</sup> Universidade de São Paulo (USP). Profa Dra do Programa de Pós-Graduação em Pedagogia do Movimento. São Paulo (SP). [yaramo@usp.br](mailto:yaramo@usp.br)

Um dos trabalhos-exercício dados em um *workshop* chamado CORPO COMO FRONTEIRA, ministrado há alguns anos no LUME, é o que segue: primeiro um ator-dançarino-performador (que a partir de agora chamaremos somente de ator apenas porque é a menor das palavras) dança sozinho e livre perante seus companheiros de *workshop*. Quem escolhe a música e o tempo da “dança livre” é o orientador do trabalho. Depois de alguns minutos em que todos observam esse ator em dança, o orientador finaliza a música e o ator para, ouve o comentário dos colegas e depois inicia novamente sua dança e – auxiliado pelo orientador – busca ampliar suas possibilidades expressivas e corpóreas a partir dos comentários e críticas dos colegas.

À primeira vista é um exercício simples, demasiadamente simples, mas que possui etapas e procedimentos complexos que devemos destrinçar a partir de agora. O objetivo prático desse trabalho é desconstruir, reconstruir e gerar outros territórios de experimentação que se sobrepõem, justapõem e se dobram uns sobre os outros e que podem, nesse movimento tectônico, gerar e abrir potências de campos de experiência no plano singular e coletivo. Ora, já que o grande objetivo desse trabalho é criar e dobrar territórios, se faz necessário pensar o que entendemos por território.

Primeiramente, devemos compreender que o território não é aqui um mero lugar topográfico no qual as expressões e ações acontecem. O território não vem primeiro, mas são as ações e expressões que fazem o território. Para Deleuze e Guattari,

O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções num território não são primeiras, elas supõem antes uma expressividade que se faz território [...]. O expressivo é primeiro em relação ao possessivo, as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo que o ser (Deleuze e Guattari, 1997(1), p.122-123).

Como nos ensinam os autores, o território é um plano, um campo do “ter” muito mais que um topos no qual “somos”. Eles constituem uma intrincada rede de materialidades e afetos que, apropriados de forma expressiva, findam por constituir corpos, paisagens, lugares para viver. Estes lugares não pré-existem; é preciso organizar um espaço limitado e traçar um contorno em torno de um centro frágil e incerto. Assim, os territórios se fazem por procedimentos expressivos; eles são constituídos ao mesmo tempo em que são produzidas ou selecionadas as qualidades expressivas que o compõem, formas que emergem do caos criando configurações, composições, sentidos. Segundo os autores, esses processos de territorialização são a base ou o solo da arte: de qualquer coisa produzir uma matéria de expressão, num movimento do qual emergem marcas e assinaturas que não são constitutivas de um sujeito, mas de uma morada e de um estilo. No entanto, instalamo-nos em territórios para deles poder fugir, para traçar linhas de desterritorialização, abrir o território para que algo ou alguém entre ou então para que nós mesmos sejamos lançados para fora, como se o próprio território “tendesse a abrir-se para um futuro, em função das forças em obra que ele abriga” (Deleuze e Guattari, 1997(1), p.117).

A questão que se coloca na primeira parte do exercício - quando o ator dança pela primeira vez de forma livre - é a construção do seu território, ou seja, de certa forma, se cartografa seu terreno expressivo em prática corpórea. Detectamos não o que ele “é” enquanto uma suposta essência pessoal, mas “onde ele está”, “qual topos

ele tem” no plano de seu território expressivo corpóreo atual. Ao ser colocado numa situação limite e até mesmo de exposição - dançar perante seus companheiros sem qualquer regra - o ator mostra, não de forma consciente e racional, mas na forma de uma consciência prática-corporal, seu território naquele momento. Podemos detectar, então, com quais campos de forças seu corpo entra em relação e quais as formas de expressão de que ele abre mão nesse primeiro plano de expressividade. Cartografamos seu território-*momentum* (para depois podermos fugir dele!). Para um olhar aberto e poroso, é possível detectar no corpo quais os fluxos de ação que estão bloqueados nessa dança (uma tensão demasiada no quadril, por exemplo, que impede um fluxo maior de forças nessa região), ou por qual local de seu território corpóreo seu fluxo está caótico ou desordenado (um fluxo de ações descontroladas que escapam pelas mãos e braços, como outro exemplo). Ou ainda, e mais importante, cartografar quais fluxos desse território não se conectam com o terreno ampliado de seu corpo. O território desse corpo que dança - que podemos chamar também de corpo-em-arte ou corpo-subjétil - nunca tem sua borda finalizada na pele. A borda do corpo-em-arte se expande para fluxos que o atravessam e, ao mesmo tempo, outros fluxos são produzidos por seu corpo em ação poética - ambos esses fluxos em coprodução contínua.

Façamos aqui um breve parêntesis: o corpo é sempre atravessado por fluxos. Esse mesmo corpo em comportamento cotidiano também produz ações que potencializam ou não essa receptividade. Entretanto, esses fluxos e receptividades estão organizadas, molarizadas e despotencializadas por toda uma maquinaria que constrange uma ação corporal mais potente. A força do desejo, nesse caso, é canalizada para outros fins bastante diferentes e distantes da produção do próprio desejo e de outras potências de vida e de ação. O desejo e as potências são reduzidos e reprimidos visando produtividade e acúmulo (de bens e de supressão de faltas, carências e ausências) e não de produção de vida e de intensidades. As questões que se colocam, então, são: quais as forças que estão presas e estrangidas para fins de produtividade, não somente no plano do mapeamento corpóreo-muscular do indivíduo ator, mas também nas forças de sua relação aberta com o espaço e com o outro? Como liberar esse campo corpo-espaço-outro (ator-espaço-público) para fins de produção de outras potências de vida corpórea que não para fins de mera produtividade? Esse estrangimento corpóreo, esse estancamento de forças de fluxos (musculares e relacionais) geram o que podemos chamar de clichês corpóreos e comportamentais (musculares e relacionais). Como escapar disso? Como resistir aos comportamentos mecanizados, conformados e molarizados? Como enfrentar essas pré-dadas opiniões corpóreas?

A primeira ação possível para trabalharmos essas questões - que quase sempre em arte dizem respeito ao “como” - é justamente verificar o território que se apresenta. O que esse corpo tem? Com quais fluxos e forças ele se compõe (ou se decompõe)? Qual é o seu campo, o seu terreno, o seu cosmos corpóreo atual? Importante também dizer que esse trabalho-exercício é praticado depois de vários dias de intensos e exaustivos trabalhos com intuito de questionar alguns de nossos limites psicofísicos, ou seja, o terreno desse trabalho-exercício específico já é um território dentro de um território mais amplo.

A segunda parte do trabalho-exercício é ouvir o companheiro que foi testemunha e participante nesse agenciamento territorial. Quais as pistas percebidas por esse território recém-criado? Quais as possíveis maneiras de intensificar esse território, achar nele linhas de fuga possíveis? Considerando que todo território é uma organização e reorganização de fluxos e forças e, como dito acima, já constitui em sua produção sua própria potência de desterritorialização. Como diz Deleuze e Guattari: “é bem verdade que num território realizam-se dois efeitos notáveis: uma reorganização das funções, um reagrupamento de forças. Mas com isso, o território já desencadeia algo que irá ultrapassá-lo” (1997(1), p.129-130).

O agenciamento territorial já possui em si mesmo sua potência de intensificação e novas formas de agenciamento e vida. Ao mesmo tempo que agenciamos um território, agenciamos também a maneira de o desterritorializar e, assim, poder reterritorializar outro terreno; agora, talvez, mais intenso, mais potente. Nessa primeira parte do exercício, portanto, cria-se um território que, geralmente, coloca a mostra os clichês de ação corpórea, os planos de fluxos estancados, mas, ao mesmo tempo, gera-se nesse mesmo território molarizado a potência de sua desconstrução e sua reconstrução mais potencializada.

Na segunda parte do exercício, os companheiros que assistiram o primeiro agenciamento oferecem dicas, intuições e possibilidades de intensificação desse território. Essas “dicas” são geralmente simples e muitas vezes aparentemente ingênuas dentro de uma linguagem mais conceitual, mas completamente coerentes quando pensadas na prática de trabalho em sala. Essa linguagem da prática que pressupõe ações a serem potencializadas são o que chamamos de “metáforas de trabalho”. Metáforas como a língua da prática. Alguns exemplos concretos de comentários e dicas podem ser:

- Você é muito inteligente com o corpo. Poderia perder a cabeça. Gostaria de ver você dançando com a gente. Porque seu corpo sabe o caminho de se organizar.
- Conseguiu trabalhar bem o tronco, ondulação, mas não explodia.
- Um contraponto – não ter medo do feio, do desequilíbrio.
- É lindo você dançando. O que tem atrás disso? Tá muito perfeito. Continua as coisas, não abandona.
- Às vezes um pouco premeditado algumas coisas.
- As qualidades de movimento são muito confortáveis. Não tem desafio.
- Valeria a pena experimentar usar a musculatura para não conter tudo, uma soltura, explosão em alguns momentos.
- No início tinha um pequeno desequilíbrio que rapidamente controlou.
- Senti falta de algumas pausas. Rapidamente você ia de uma coisa pra outra.
- Gostaria de ver você se surpreender. Gostaria de ver a sua língua se mexendo dentro da boca, que nem a sua bacia.
- Seu corpo é enorme, mas o seu palco é pequeno. Sua presença ficava em 1 m<sup>2</sup>. Precisa começar a tomar mais espaço.

Como podemos perceber, essa língua que chamamos de metáforas de trabalho, nesse caso, são dicas que buscam mostrar o estancamento de fluxos no campo-território gerado pela “primeira dança” e também intuições de caminhos possíveis para abrir outros agenciamentos, liberar outras forças, experimentar territórios desconhecidos, intensificar a relação com seu próprio corpo no espaço, no tempo e com o outro; enfim, são dicas de resistência. Resistência, aqui, pensada não como simples opo-

sição a algo, mas como exposição e composição. Exposição de um corpo enquanto vontade de superação de si, de um devir si mesmo. Composição enquanto novos/outros agenciamentos com as forças em atravessamento. Resistência enquanto superação de si ou vontade de potência Nietzscheana (exposição) e também enquanto conatus no sentido Spinozano (esforço ativo) de agenciamentos alegres. Enfim, resistência enquanto re-existência: novos territórios ativamente recriados para novas potências de geração de vida. Resistência, finalmente, como um grande SIM a vida.

Resistir seria ainda re-existir ou se projetar para fora novamente (re-ek-sistir), continuar permanentemente a tornar-se o que se é. O esforço para se ultrapassar ou se superar que caracteriza a vontade de potência nietzschiana, e que aparece como vontade de arte na dimensão da criação de algo exterior a nós, está, por conseguinte, muito longe de se reduzir a um esforço de resistência por negação ou oposição. [...] A vontade de potência, que é também vontade de resistir e se manifesta como vontade de arte, é muito mais da ordem da exposição (um colocar-se para fora de si mesmo) e da composição (entrar em contato com o que nos circunda) do que da oposição (Oneto in Lins, 2004, p.202).

A terceira parte do exercício é uma busca de experimentação da criação de um território outro a partir do território gerado. Como "dar corpo", "dar forma", ou melhor, atualizar essas dicas e linhas de fuga possíveis dentro desse agenciamento territorial gerado? É nesse momento que o orientador do trabalho, munido:

**01)** dessas "dicas" intuitivas e metáforas de trabalho dadas pelos cofundadores do território gerado pela primeira dança;

**02)** do histórico corporal de dias de trabalho no limite psicofísico;

**03)** de posse do território criado naquela atualização específica e naquele momento único;

**04)** da vontade de resistência enquanto composição e exposição de todos presentes;

Busca agenciar coletivamente formas de força (Gil, 2005) concretas que criem uma desterritorialização em reterritorialização contínua. Um território nômade tão típico de um momento-arte que contem o que Rancière (2005) poderia chamar de partilha do sensível, aqui, no caso, não espetacular, mas em presença de corpos na construção de um território de vida, ainda que fugaz e efêmero. Uma partilha do sensível realizada por um corpo-atleta-afetivo que pode construir territórios outros.

Mas, como conseguir isso de forma clara e concreta? Realizando corporalmente as perguntas: e se aquele quadril que não se movia se mover em círculos? E se aquele rosto plastificado e fixo dançar caretas? E se aquele corpo que não sai do metro quadrado pular pelo espaço? E se aquele corpo que pula caoticamente pelo espaço dançar uma tensão escondida no abdômen sem qualquer ação aparente? E se aquele comportamento sério dançar escrachadamente uma música ridícula? E se aquela passividade corpórea bater no orientador do trabalho com socos reais? E se aquele olhar perdido dançar fixamente olhando para uma pessoa específica? E se...

A resposta em ação prática a essas perguntas pode gerar um território de fluxos libertos que se re-agenciam em territórios novos e potentes e formam um terreno de partilha sensível comum para aquele coletivo. E comum aqui é entendido não como um topos a ser descoberto ou algo que nos é dado *a priori*, mas sim uma força que

deve ser construída. O comum, segundo Ranciére (2005), se constrói, se agencia, se cria. O comum, no caso específico desse trabalho, é a construção de um sensível partilhado a partir do re-agenciamento de forças e sua potencialização e intensificação de práticas corpóreas em linhas que “fogem” de um território-clichê-lugar-comum previamente criado, pois os participantes são chamados a experimentar formas em seu corpo; ao sentirem alguma familiaridade com aquilo que o corpo produziu, procuram desviar, criar um pequeno deslocamento, mesmo que pareça algo ridículo.

Essas proposições acontecem na esteira da idéia de que se faz necessário desconstruir modos de funcionamentos dos corpos para que algo possa ser inventado, (re)construído, (re)organizado na contramão de certos automatismos que anestesiam os corpos e as vidas. O maior desafio ao propor esse tipo de dinâmica é a dificuldade de se aventurar por terrenos mais desconhecidos do corpo: fugir das trilhas habituais para inventar uma gestualidade ou posições (do corpo e na vida) pouco ou nada usuais. Como comentam Moehlecke e Fonseca (2005) no artigo *Da Dança e do Devir: o Corpo no Regime do Sutil*, é muito difícil sair dos clichês. Referindo-se aos bailarinos, as autoras afirmam que o interessante seria que os corpos pudessem se desprender da tendência de se mover sempre orientados por um modelo a ser seguido, como se já houvesse um caminho traçado a ser percorrido pelo corpo que se põe a dançar, como se existisse um ideal a ser buscado. Nessa concepção, nomeada como molar, são evocadas “a moral, posturas certas e erradas, que seguem o modelo ou que se desviam deste”. (Moehlecke e Fonseca, 2005, p. 55)

Podemos notar nos corpos cotidianos a força com que as moldagens inscrevem gestos codificados, mecânicos. Com isso, as composições tornam-se restritas, impedem o exercício de uma maior plasticidade para compor novas configurações gestuais. Na contramão dessa tendência, procuramos instaurar, conforme a descrição da proposta acima citada, outro aspecto discutido pelas autoras: a dimensão molecular que se encontra na própria entidade molar ou, ainda, a própria desterritorialização contida no território. Quando nos referimos a dimensão molecular queremos tratar dos micro movimentos para produzir o desmanche de sua configuração atual. Essa atitude implica micro transformações reveladoras de sutilezas, de pequenas coisas, do quase imperceptível. O trabalho mergulha e transborda no/sobre o detalhe, o sutil, o delicado, enfim, o molecular para o aparecimento do singular de si mesmo (Safra, 2004). Não queremos dizer, absolutamente, que se trata de grandes performances, mas do simples que se faz de outro modo no mundo.

A resistência (enquanto exposição e composição) gerada por esse tipo de micro atletismo afetivo (Artaud) pode fazer acelerar forças liberadas e criar as formas de força que agenciam poeticamente esse comum construído. Por isso, muitas vezes, temos a sensação de potência e comunhão compartilhada nesse tipo de trabalho. Essa potência não é somente proporcionada pelo outro-em-dança e em resistência, mas pelas formas de força liberadas pelos fluxos estancados de potência que criam o comum e a partilha. O sensível e a afetividade como fluxos que atravessam os corpos-em-ação e os corpos-em-testemunha literalmente produzem o comum afetivo que, em última instância, é gerado por esse próprio coletivo. A forma de força, nesse caso, nunca é dada ou nunca é terminada à medida que está sempre em fluxo de resistência. E, é essa vontade de resistência que pode liberar as forças represadas.



Essa experiência de fluxo e de liberação de forças, por acaso, não seria a vivência de uma grande saúde gritada por Nietzsche? Em *Ecce Homo*, o filósofo diz:

Aquele cuja alma seja ávida de conhecer todos os valores que já existiram e todos os desejos até agora insatisfeitos almejando explorar todas as costas desse “mediterrâneo” ideal da vida [...]; esse terá antes de tudo necessidade da grande saúde, duma saúde que não só possui, mas que se alcança sem tréguas, devendo-se conquistá-la, porque sem tréguas são esses sacrifícios que urgem outros sacrifícios (EH, Zaratustra, §2)

E aqui também encontramos Grotowski que pedia um ato de sacrifício do ator. Podemos ler esse ato como uma sempre busca por um atletismo afetivo, um lançar-se no desconhecido de si mesmo, mas não em determinado desconhecido místico, transcendente, fora de si ou interior, essencialista, no âmago de si. Não! Nem um nem outro, mas um certo sacrifício da sempre experiência de si. Deslocar o conhece-te a ti mesmo, discussão que Foucault retoma da Grécia Antiga no livro *A Hermenêutica do Sujeito* (2006), para a experiência de si ao se lançar no desconhecido da própria materialidade e potência do corpo singular. O ator como artífice de seu próprio corpo. O ator como artífice da ação. Para Sennett, essa atitude “representa uma condição humana especial: a do engajamento” (2009, p. 30). Ou ainda, “o que somos capazes de dizer em palavras pode ser mais limitado que aquilo que fazemos com as coisas. O trabalho artesanal cria um mundo de habilidade e conhecimento que talvez não esteja ao alcance da capacidade verbal humana explicar (...) a linguagem não é uma ‘ferramenta-espelho’ adequada para os movimentos físicos do corpo humano” (Ibidem, p. 111).

Recorremos à figura do artífice para dizer de seu “engajamento” e permanente diálogo com os materiais. No exercício prático descrito inicialmente, o atuator, na segunda dança, seria um artífice engajado com todos os corpos com os quais está em relação. A ação passa a ser ao mesmo tempo uma experiência e um pensamento.

E, talvez seja esse “engajamento”, esse atuar em experiência e pensamento e essa partilha do comum na materialidade dos corpos a grande saúde dos atletas afetivos. Uma saúde que não passa pelo saudável do músculo, do orgânico e do bem vivido, mas pelo compartilhamento de experiências poéticas coletivas. Uma saúde da resistência, da busca por novas formas de potência de vida, ainda que no momento fugaz da experiência de um simples fluxo de força liberto no quadril, no peito, na voz, no olhar compartilhado. Esses são os atletas da partilha do sensível e da construção do comum na experiência do CORPO SENSÍVEL. Essa grande medicina-arte ou arte-medicina:

São atletas: não atletas que teriam formado bem seus corpos e cultivado o vivido, embora muitos escritores não tenham resistido a ver nos esportes um meio de aumentar a arte e a vida, mas antes atletas bizarros do tipo “campeão de jejum” ou “grande Nadador” que não sabia nadar. Um Atletismo que não é orgânico ou muscular, mas “um atletismo afetivo”, que seria o duplo inorgânico do outro, um atletismo do devir que revela somente forças que não são as suas, “espectro plástico”. [...] Desse ponto de vista, os artistas são como os filósofos, têm frequentemente uma saudezinha frágil, mas não por causa de suas doenças nem de suas neuroses, é porque eles viram na vida algo de grande demais para qualquer um, de grande demais para eles, e que pôs neles a marca discreta da morte. Mas esse algo é também a fonte ou o fôlego que os fazem viver através das doenças



do vivido (o que Nietzsche chama de saúde). “Um dia saberemos talvez que não havia arte, mas somente medicina...” (Deleuze e Guattari, 1992(2), p. 224).

## A cartografia como percurso e terreno metodológico

Mas como acoplar essa experiência processual a uma certa metodologia, a uma certa prática de conhecer que a comporte? Uma metodologia que não aprisione a experiência do processo, mas que a liberte para mais processos e mais experiências? Pensemos numa metodologia do tipo cartográfica e no pesquisador como um cartógrafo.

Pensemos em uma experiência que aborde o sujeito não enquanto um universal, mas enquanto um produto contingente de diagramas de força e de produção de subjetividades que o atravessam. O que aparece como um indivíduo é, aqui, compreendido como um resultado de um processo de individuação configurado por um coletivo de forças (Simondon, 1989). O sujeito aparece não enquanto uma realidade identitária, mas como expressão de um processo que lhe é anterior. Esses pressupostos pedem, em nosso entendimento, procedimentos, técnicas e metodologias que se aproximam do que no Brasil é chamado de CARTOGRAFIA e que possui grande proximidade com o que, em outros países, denomina-se investigação nômade ou rizomática (St. Pierre, 2002),

A idéia da cartografia como uma prática do conhecer foi expressivamente trabalhada pelo filósofo francês Gilles Deleuze.

Se apropria de uma palavra do campo da Geografia – Cartografia - para referir-se ao traçado de mapas processuais de um território existencial. Um território desse tipo é coletivo, porque é relacional; é político, porque envolve interações entre forças; tem a ver com uma ética, porque parte de um conjunto de critérios e referências para existir; e tem a ver com uma estética, porque é através dela como se dá forma a esse conjunto, constituindo um modo de expressão para as relações, uma maneira de dar forma ao próprio território existencial. Por isso, pode-se dizer que a cartografia é um estudo das relações de forças que compõem um campo específico de experiências (Farina, 2008, p.9).

O método cartográfico refere-se a uma perspectiva teórico-metodológica em diferentes áreas de atuação (artes, educação, saúde, entre outras), mas também na da pesquisa científica, especialmente na da metodologia qualitativa de investigação – coleta e produção de dados, análise, sistematização e compartilhamento de resultados. Tomando como referência a discussão proposta por Kastrup (2007), podemos dizer que o método cartográfico visa acompanhar e não apenas representar um processo. Segundo a autora, o uso do método cartográfico se afasta do objetivo de definir um conjunto de regras abstratas; não se trata de estabelecer um “caminho linear para se atingir um fim. É sempre um método ‘ad hoc’ perspectiva esta que nos permite uma aproximação com análises no campo das artes no qual o processo é fundamental e também no campo da saúde quando se pretende mais do que apresentar evidências: por exemplo, no acompanhamento de processos clínicos constituídos em encontros entre sujeitos singulares e suas vidas em permanente processo de existencialização no mundo. Procedimentos, dispositivos e técnicas cartográficas

descrevem processos mais do que estado de coisas buscando “dar língua para afetos que pedem passagem” (Rolnik, 2006, p.23).

A investigação do real é, aqui, um ato de experienciar, processo aberto em que operam dobras e desdobras de inesgotáveis problemas e descobertas. Sujeito e objeto co-emergem no próprio processo do conhecer/experiências sendo efeito e condição da atividade cognitivo/afetiva (Ferigato & Carvalho, 2011).

O trabalho cartográfico demanda a dissolução do ponto de vista do ator/dançarino e daqueles que interagem com o mesmo. Ambos devem buscar colocar-se de forma efetivamente presentes, o que requer a suspensão de suas posições pessoais marcada por interesses, expectativas e saberes anteriores (Kastrup, 2007) e a “coragem” de habitar os fluxos intensivos do território/acontecimento. Potencializar, de um lado, o encontro intercessor e o atravessamento desestabilizador de um domínio qualquer (disciplinar, conceitual, artístico, sócio-político, etc.) sobre o outro (Deleuze, 1992). Diluir, de outro lado, as fronteiras e limites que muitas vezes separam o conhecer do fazer, o investigar do intervir.

Para esta perspectiva, o que interessa é a produção heterogenética do real. Uma heterogênese que surge de encontros intercessores nos quais o que importa não é o respeito à diferença, mas, antes, vivenciar a experiência de diferir na diferença. Realizar uma diferença qualitativa. Fazer da diferença o motor de um movimento para que se possa diferir (Kastrup, 2005), afirmando processos intercessores como algo que faz contato para que cada um possa ir além de si mesmo e do outro.

Deve-se, neste sentido, buscar realizar um atletismo afetivo na pesquisa e na intervenção que se efetive enquanto uma amizade à diferença, ao díspar, ao dessemelhante, ao outro. Uma amizade que se afirme enquanto uma possibilidade de acolhimento e hospitalidade ao que se apresenta como diferença radical (Araújo, 2005, p.6), enquanto uma experiência de habitação do entre. Produzir zonas de interferência que forcem um pensar e problematizam o que aparece como estável e preexistente.

Para os cartógrafos, pesquisar, não é necessariamente interpretar o mundo, nem compreender a realidade, mas acima de tudo trata-se de produzir o mundo, construir realidades (Ferigato & Carvalho, 2011).

Para Suely Rolnik (2006; 2012), a prática de um cartógrafo é aquela de estar atento às estratégias das formações do desejo em qualquer fenômeno da existência humana. Para isso ele precisa e quer participar da constituição de territórios existenciais, da construção de mundos e, em seus momentos mais felizes, não teme o movimento; “deixa o seu corpo vibrar em todas as frequências possíveis e fica inventando posições a partir das quais essas vibrações encontrem sons, canais de passagem, carona para a existencialização. Ele aceita a vida e se entrega. De corpo e língua.” (Rolnik 2006, p. 66). Para tanto, a atenção no método cartográfico se volta para a detecção de signos e forças circulantes, ou seja, pontas do processo e não de atos ligados a focalizações que visam representar formas dos objetos. (Lieberman, 2008, p.15)

Outra característica consiste em produzir os dados durante o processo de efetuação, o que resulta em uma produção real. Isso quer dizer que quando tratamos de pesquisar experiências que envolvem as artes no campo das práticas ou da formação, o método cartográfico nos oferece guias que não representam um vivido

como algo já dado, mas funciona como um rio que constrói permanentemente as suas bordas e formatos.

Para Rolnik (2006, p. 66), o que define um cartógrafo é exclusivamente um tipo de sensibilidade que ele prioriza em seu trabalho, um “composto híbrido” que envolve seu olho e simultaneamente as vibrações de seu corpo, procurando inventar procedimentos adequados ao contexto em que se encontra. Assim o que importa para realizar a sua tarefa é absorver matérias de qualquer procedência, utilizar estratégias que possam servir para cunhar matéria de expressão e criação de sentidos, recorrendo as mais variadas fontes, não apenas escritas e teóricas. “Seus operadores podem surgir tanto de um filme quanto de uma conversa ou de um tratado de filosofia” (Ibidem).

Outro ponto a ser assinalado com relação ao processo que se observa, e que está intimamente ligado a processos de invenção artística, é a importância dos elementos surpresa que assombram, pois é também do inusitado que podem surgir os vôos mais desafiadores e instigantes. (Lieberman, 2008, p.17). Na plasticidade do olhar do cartógrafo, que experimenta diferentes tipos de vôos nos processos, os processos e procedimentos são re-organizados e se colocam em estado de abertura. Deleuze e Guattari sublinham que a cartografia é uma performance que comporta elasticidade e ritmos num processo de produção de conhecimento. Nem objetivismo nem subjetivismo, mas um método de autoprodução (Kastrup, 1995).

Finalizamos este trabalho afirmando a compreensão de que as atividades “artísticas” e a experimentação dos limites do corpo guardam, em relação ao plano da produção de conhecimento, superposições e dobras que tem como fundamento agenciamentos que se realizam nos encontros intercessores, nas afecções, na abertura ao sensual e material que se nos apresenta. Coincidem, também, na premissa que afirma que a arte, a clínica e a pesquisa não constituem, não refletem e nem transcendem a experiência, mas são, antes de tudo, meios para criar e viver o mundo.

Trata-se, acima de tudo, de decodificar e desconstruir o existente, possibilitando que a exploração de linhas de fugas que se coloquem em conflito com a tradição e a ordem social hegemônica. Pesquisa e arte associam-se aqui na proposição de criar outras realidades, novos mundos e, assim, tocam a vida. A aproximação com a performance traz para a cena da pesquisa o discurso do corpo e a experiência de proximidade entre pesquisador e sujeitos da pesquisa, instaurando uma zona de indiscernibilidade entre eles e os lugares que ocupam” (Carvalho et al, 2012)

Trata-se, portanto, de produzir um processo e criar um texto subversivo aceitando o desafio de dizer “sim” ao corpo-em-arte em resistência e, ao mesmo tempo, dizer “não” ao corpo inativo, estratificado, disciplinado, passivo, buscando colocar esse corpo engessado em movimento criativo, em linhas de fuga e campos de intensidade. Dizer “sim” à troca-em-arte, à inclusão, à diferença, à possibilidade de se relacionar com o outro, em resistência à *doxa*, à opinião, à frieza, à cristalização dessas mesmas relações, ou seja, “resistir ao Homem individual e centrado em uma identidade fixa que expurga, através dessa identidade, o outro.” (Ferracini, 2006, p.14). Fazer, portanto, do fazer artístico, da prática investigativa e da clínica um dispositivo, um agenciamento de multiplicidades em relação: dobras...

A partir de uma tradição que remonta aos sofistas, estóicos, Spinoza, Nietzsche, Bergson, Foucault, Deleuze e Guattari, é possível afirmar que neste mundo da ima-

nência, fora da transcendência das ideias, tudo que importa são as afecções vitais, encontros corporais e o exercício da vontade da potência (Carvalho et al, 2012). O pensar e o fazer não constituem, aqui, um ato de vontade, mas um exercício que se dá por provocação: nos encontros com o inusitado, nos afetos deslocados, na tensão entre o que já ganhou forma como homem e mundo, sujeito e objeto e o que vai se produzindo ao evocar outras formas (Ulpiano, 1993).

É nessa resistência - entendida como re-existência que compõe e expõe – que se deita a metodologia cartográfica. A cartografia expõe o corpo molarizado para compô-lo com o mundo: mundo esse prenhe de extratos, afetos, fugas e alegrias/tristezas Spinozanas. Nesse movimento-tensão talvez possa gerar possíveis linhas de respiro e fissuras nas camadas mais duramente organizadas. E são por essas frestas e sussurros de ar que a vida mostra sua perseverança em existir. Vida perseverando na própria existência de vida. Um conatus vital. Cartografia e corpo-em-arte como biopotência.

## Referências

- ALMEIDA, M.V.M. *A Dança Selvagem do Corpo*. UNICAMP, 2007. Doutorado,
- CARVALHO, SR; LIMA, E.; FERIGATO, S., EICHEINBERG, M. *Explorando possibilidades na intercessão entre Arte e a Investigação em saúde*. Campinas, 2012. Mimeo.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992(1).
- \_\_\_\_\_. *Francis Bacon, a Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O que é Filosofia?*. São Paulo: editora 34, 1992(2).
- DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol 1. São Paulo: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol 3. São Paulo: Editora 34, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997(1).
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Editora 34, 1997(2).
- DELEUZE, G. e PARNET Claire. *Diálogos*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

FARINA, C. *Arte e formação: uma cartografia da experiência estética atual*. In: 31ª Reunião Anual da ANPED, 2008, Caxambu MG. Constituição brasileira, Direitos humanos e Educação, 2008.

FERIGATO, S; CARVALHO, S.R. *Pesquisa qualitativa, cartografia e saúde: Conexões*. In: Interface: Comunicação, Saúde e Educação, v.15, n.38, p.663-75, jul./set. 2011.

FERRACINI, R. (org.). *Corpos em Fuga, Corpos em Arte*. São Paulo, SP: Aderaldo & Rothschild: HUCITEC, 2006.

GIL, José. *A Imagem-Nua a as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2005.

KASTRUP, Virgínia. *Políticas cognitivas na formação do professor e o problema do devir-mestre*. Educ. Soc. [online]. 2005, vol. 26, n. 93, pp. 1273-1288. ISSN 0101-7330.

KASTRUP, V. *O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo*. Psicologia e Sociedade, Revista da Associação Brasileira de Psicologia Social- ABRAPSO, Porto Alegre, V. 19, p. 15-22, 2007.

LIBERMAN, F. *Delicadas coreografias: instantâneos de uma terapia ocupacional*. São Paulo: Summus, 2008.

LINS, DANIEL. (org). *Nietzsche Deleuze. Arte e Resistência*. Fortaleza: Forense Universitária, 2004

MOEHLECKE, V.; FONSECA, T.M.G. *Da dança e do devir: o corpo no regime do sutil*. Revista. Departamento de Psicologia. UFF (Niterói), V. 17, N. 1, jan/ Jun. 2005.

NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM Editores, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do Sensível: Estética e Política*. São Paulo: Exo experimental / Editora 34, 2005.

ROLNIK, S. *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo*. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2006.

ROLNIK, S. *Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil*. Núcleo de Estudos da Subjetividade. PUC-SP. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf> Acessado em 02/02/2012.

SAFRA, G. *A Po-ética na Clínica Contemporânea*. Aparecida: Idéias e Letras, 2004.

SENNETT, R. *O artífice*. São Paulo: Record, 2009.

ST. PIERRE, Elizabeth Adams. *Circling the Text: Nomadic Writing Practices*. In: Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna. S. (orgs.). *The qualitative inquiry reader*. Sage Publications, Inc. Thousand Oaks, California. 2002.

SIMONDON, G. *L'individuation Psychique et Colletive*. Paris: Aubier, 1989.

ULPIANO, C. *Pensamento e liberdade em Espinosa*. 1998. Disponível em: <<http://vimeo.com/10348233>>. Acesso em 8 de set. de 2011>.

Recebido em 26/05/2014

Aprovado em 30/06/2014