

COM A CLAVÍCULA ENTRE OS DENTES

LUCAS KIYOHARU SANCHES ODA
Doutorando em filosofia – UNIFESP - Guarulhos

Todas essas coisas dependem de nossa conformação, de nossos órgãos, do modo como se afetam e não somos mais senhores de mudar nossos gostos sobre isso quanto o somos de modificar as formas de nossos corpos. (SADE, 2014, p. 47)

Nossos olhos talvez tenham se perdido do fato de serem olhos. (HIJIKATA apud UNO, 2012, p. 56)

1. PASSADO-PRESENTE-FUTURO

Antes da Era Burguesa, dois discursos sobre corpos: Rousseau e Sade. Um, nos dá a norma de hoje, o outro, o anormal.

Sem grandes questionamentos é possível identificar em Emílio, de Rousseau, um dos pilares mais consistentes da pedagogia contemporânea. Com um discurso libertador dos vícios da nobreza, Rousseau propõe uma visão nova sobre os infantis: considerá-los crianças, com fases de desenvolvimento e estratégias para ensinar o conhecimento. Emílio, longe do turbilhão estéril da civilização poderia tornar-se um modelo de cidadão em uma sociedade com um novo contrato social. Para tanto, deveria ser ensinado a render-se à razão, à sua possibilidade de criação e produção. Emílio seria o arauto de um novo homem, o burguês intelectualizado que produz. Ele deveria se afastar das banalidades da vida que o desviariam do caminho das luzes. Deveria se afastar de um corpo débil, rendido à estagnação e prazeres.

Uma das estratégias pedagógicas necessárias a Emílio é a educação de seu corpo. Ele deveria ser suficientemente saudável para o pleno desenvolvimento do intelecto. Saudável apenas, longe do prazer que entenece a carne.

Eu não me encarregaria de uma criança doentia e caquética, ainda que devesse viver oitenta anos. Não quero saber de um aluno sempre inútil a si mesmo e aos outros, que só se ocupe com se conservar e cujo corpo prejudique a educação da alma. [...] É preciso que o corpo tenha vigor para obedecer à alma: um bom servidor deve ser robusto. Sei que a intemperança excita as paixões; extenua também o corpo com o tempo; as macerações, os jejuns, produzem amiúde os mesmos efeitos por uma causa oposta. Quanto mais fraco o corpo, mais ele comanda; quanto mais forte mais obedece. Todas as paixões sensuais se abrigam em corpos afeminados; e estes tanto mais se irritam quanto menos as podem satisfazer. O corpo débil enfraquece a alma. (ROUSSEAU, 1995, p. 31)

A alma é fraca se presa a um corpo débil, afeminado. O corpo deve ser varonil, potente, perfeito receptáculo para uma alma que, racionalmente, vai produzir o conhecimento de uma nova sociedade supostamente justa e perfeita. Conforme propõe Deleuze, Emílio é a proposta de Rousseau para o homem privado e O contrato social a proposta para o cidadão. No entanto, essas obras geraram um outro homem, que “tornou-se *‘homo oeconomicus’*, isto é, ‘burguês’, animado pelo dinheiro.” (DELEUZE, 2006, p.76)

Contemporâneo a Rousseau, em um contexto bem diverso desse, imerso nas frivolidades da nobreza, o Marquês de Sade consideraria Emílio o epítome do tédio. Sua obra, ilegal, perversa e pecaminosa para a época – o que lhe rendeu sua prisão – ecoa até a atualidade ligada aos mesmos adjetivos que a qualificavam. Sua obra, *Os 120 dias de Sodoma*, condensa grande parte de sua visão de mundo, diametralmente oposta à de seu contemporâneo. Enquanto a sociedade de Rousseau se estruturava pelo *Contrato Social* e objetivava cidadão perfeitos como Emílio, encontramos em Sade o caos. Nos 120 dias, vários nobres planejam dias repletos de satisfações plena e inimagináveis de prazeres.

Em uma de suas passagens, a Madame Duclos, que “tem quarenta e oito anos, beleza bem conservada, muito frescor, e a bunda mais bela que se possa ter. Tem cabelos

escuros e é cheia e carnuda” (SADE, 2014, p. 65), recebe Grancourt, um criminoso, para que pudesse puni-lo:

Grancourt obedeceu, e, num segundo, ficou nu como veio ao mundo. Mas, meu Deus do céu! Que corpo ele oferecia à minha vista! [...] Entretanto, tinha colocado no fogo umas disciplinas de ferro armadas de pontas agudas, que me foram mandadas de manhã com a instrução. Essa arma assassina ficou em brasa aproximadamente no mesmo momento em que Grancourt ficou nu. Dela me apoderei e, começando a flagelá-lo com elas, primeiro devagar, e cada vez mais forte até chegar à força toda, e isso indistintamente da nuca até os calcanhares, num instante deixei meu homem em sangue. ‘Sois um celerado’, dizia eu enquanto batia, ‘um velhaco que cometeu todas espécies de crimes. Nada é sagrado para vós, e dizem que, ultimamente, envenenastes sua mãe’. ‘É verdade, senhora, é verdade’, dizia masturbando-se, ‘sou um monstro, sou um criminoso; não há infâmia que não tenha cometido e que ainda esteja disposto a cometer. Vamos, vossas pancadas são inúteis; nunca me corrigirei, sinto volúpia demais do crime; mesmo que me matasse, continuaria cometendo-o. O crime é meu elemento, é minha vida, nele vivi e nele quero morrer.’ (SADE, 2014, p. 242s)

O Emílio se educava para que não existissem Grancourts. Esse criminoso apresenta outra visão de sociedade, homem e corpo. O crime, a ruptura com as leis derivadas do Contrato Social é sua lei. E esse crime se origina de seu corpo, de seu prazer. Seu corpo é a casa de seu flagelo e seu gozo, é o lugar em que experimenta novas sensações. Grancourt se deleita com a dor, com experimentações do corpo e daquilo que o corpo pode fazer. Grancourt é aqui o anti-Emílio.

Generalizando, hoje, duas visões: Emílio e Grancourt. Somos descendentes de Emílio e lutamos, com dispositivos legais, morais e religiosos para manter Grancourt preso, internado, morto.

Mas, às vezes, ele escapa.

2. PRESENTE-PASSADO-FUTURO

Mais de dois séculos depois de Emílio e Grancourt, podemos encontrar ecos de suas vozes. Em *Después*, de Ana Clara Amaral, encontramos um solo de dança

polifônico, no qual o corpo escapa de suas determinações. A obra, resultado de um longo processo e pesquisa, condensa vozes diversas, deleuzianas e de Klaus Viana, no palco.

A personagem de Ana Clara Amaral, que nomearei aqui como Ana, em homenagem à personagem homônima do conto *Amor*, de Clarice Lispector, entra em cena manca. Sabemos que algo já começa perdido: um salto alto. Seu passo ziguezagueante nos revela restos. Ela entra sem penteado, coxeando: uma colombina punk que arrasta as serpentinas em seu calcanhar. Sua máscara não está colada a seu rosto, passeia em suas mãos. Ana coxeia até começar a perceber o inevitável: o carnaval sempre acaba. E tenta se reconstituir para voltar à sociedade: coluna ereta, perna aparelhadas, máscara no rosto. Mas o mal já estava feito. Findo o carnaval, ela está em desnível. Por isso se rende ao chão. Se prende ao tempo fingindo que ele não passa. Se rende e se prende com o corpo entre os despojos do carnaval. Deitada, aconchegada com as serpentinas, resiste em se recompor e começa a lutar com um corpo que insiste em retomar suas determinações, voltar àquilo que dele é esperado: ereto, lúcido, produtivo. Essa resistência gera uma experiência com o corpo: experimentações de gestos, movimentos e descobertas.

Este meu crânio, atrás do meu crânio, que posso tocar com meus dedos, mas nunca ver; este dorso, que sinto apoiado na pressão do colchão sobre o divã quando me deito, mas que somente surpreenderei pelo ardil de um espelho; e o que é este ombro, cujos movimentos e posições conheço com precisão, mas que jamais poderei ver sem me contorcer terrivelmente? O corpo, fantasma que só aparece na miragem dos espelhos e ainda assim, de maneira fragmentária. Preciso, verdadeiramente, dos gênios e das fadas, da morte e da alma, para ser ao mesmo tempo indissociavelmente visível e invisível? (FOUCAULT, 2013, p. 10s)

Foucault, em uma entrevista radiofônica sobre o corpo utópicos, nos ajuda a entender Ana. Ela resiste. Talvez se seu corpo adentrasse em outro reino, fantástico, das fadas. Nesse reino, eventualmente, ela poderia se reconhecer, sair das indiscernibilidade entre visível e invisível. Ana está condenada a seu corpo. E seu corpo está preso à

sociedade. Esperamos ações e posturas de seu corpo. Ela tenta se esconder nos restos de seu carnaval ao som de guitarras tão distorcidas como seus membros. Experimenta novas articulações e se esconde nas serpentinas: se veste delas. Será que vestida de serpentinas, com a postura ereta, poderia voltar a viver como todos? Seus movimentos coxos já haviam quebrado alguma coisa.

Mas, de fato, o carnaval acaba. E, depois da quarta-feira, a vida volta ao normal e à norma. Ana despe-se do carnaval e tenta se recompor ajeitando seu cabelo e vestido para assumir o papel que lhe fora destinado desde tempos imemoriais: mãe, dona de casa. Descortina o palco que escondia a rotina e adentra em seu lar. No final, Emílio sempre ganha. A não ser que algo se quebre de tal forma, que Grancourt surja sem se preocupar com as consequências de seu prazer.

A cena é bela e utópica: Ana alimenta seus filhos, uma boneca e um ursinho de pelúcia. Seu corpo voltou ao normal.

A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo sem corpo [...]. O país das fadas, o país dos duendes, dos gênios, dos mágicos, este é o país onde os corpos se transportam tão rápido quanto a luz, o país onde as feridas se curam com um bálsamo maravilhoso na duração de um relâmpago [...]. Se existir um país feérico, é justamente para que eu seja príncipe encantado e que todos os janotas graciosos tornem-se peludos e vilões como pequenos ursos. (FOUCAULT, 2013, p. 10s)

Ana tenta fingir que seu lar é o país das fadas com bonecas e ursinhos de pelúcia que tomam chá às cinco. Afinal é assim que as mães fazem. Mas seus gestos não são mais normais. Os músculos são tensos. As novas articulações descobertas no carnaval, as potencialidades do corpo, tencionam os movimentos, parecem querer explodir. A utopia não é aquele lar e o corpo normal. A utopia é o país das fadas com um corpo sem corpo, conforme propõe Foucault, um corpo sem órgãos, conforme propõem Deleuze e Guattari.

Nessa tensão, na ilusão das fadas, é que surge o crime. Emílio perde para Grancourt. A utopia converte-se em distopia quando Ana bebe de um chá feito de purpurina e se enche de novo de carnaval. O país das fadas fica insuportável. Os filhos, as bonecas e ursinhos de pelúcia também. Então ela dança, como um dervixe, para transcender, e percebe que só iria além de uma forma: com o assassinato da distopia das fadas.

E afoga seus filhos na comida. Assassina a boneca e o ursinho de pelúcia. O país das fadas, das crianças, das mães e de Emílio se quebra. O crime acabava de ser feito. E Grancourt se masturba vendo a cena.

3. TODO-NENHUM-TEMPO

Rompido o contrato com a sociedade: não matarás, serás uma boa mãe, serás uma mulher obediente, Ana é quem quiser. Por isso pode se render a tudo aquilo que antes era o proibido, o pecado. Imediatamente após o infanticídio Ana se oferece ao prazer daquele puder lhe dar. Qual uma donzela impura, estende a mão: um convite ao prazer para aquele que desejar. Assim se rende a todos, assim é disputada, várias vezes. Seu corpo relembra o que pode fazer e volta a essa zona de indiscernibilidade entre visível e invisível.

Quero dizer que os gestos de um dançarino podem trabalhar esse tempo, de modo que seu corpo se introduza em uma dimensão que coloca em questão todas as condições que definem a realidade habitual do corpo humano. Um corpo destacado de todas as determinações sensório-motoras, expressivas, práticas, pode se encontrar constituído unicamente pelo tempo puro, virtual e invisível que se tornou, a despeito de tudo, um pouco sensível. Esse corpo e esse tempo estão sob a fronteira do visível e do invisível. (UNO, 2012, p. 53)

A subordinação da forma à velocidade, à variação de velocidade, e a subordinação do sujeito à intensidade ou ao afeto, à variação intensiva dos afetos, são, parece-nos, dois objetivos essenciais das artes. [...] Apenas afetos

e nada de sujeito, apenas velocidades e nada de forma. (DELEUZE, 2010, p. 50s)

A repetição e velocidade dos gestos de Ana a jogam em uma dança de afetos. Ela pode gozar e ser gozada. Várias e várias vezes com várias intensidades e longe do tempo. Não há mais rotina do corpo: está liberta de ser pudica, de sentar com as pernas cruzadas, de dar papinha aos filhos, de dar o gozo alheio. Escapa da rotina e do tempo e por isso experimenta dos prazeres de Grancourt. Mas é pouco.

A disputa do corpo de Ana repetidas vezes é insuficiente, pois até as possibilidades de prazer já foram catalogadas. Só é possível negar um prazer que se conhece. Emílio sabe aquilo que não pode fazer, pois detalhadamente sabe como aquilo que é proibido e pecado pode lhe desviar da razão-produção. Quando Ana cai nessa espiral de desejo, cai também numa armadilha. Não adianta render-se a uma orgia regrada. Voltaria à norma: essa perversa que captura tudo. Era preciso ir além, roer a carne até o osso e ficar com a clavícula entre os dentes.

E assim o faz.

Ana descortina mais uma vez o palco e entra em um novo nível. O primeiro: o delírio permitido, o carnaval. O segundo: a vida normal cotidiana assassinada. O terceiro: o devir.

Por que há tantos devires do homem, mas não um devir-homem? É primeiro porque o homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devir-minoritário. [...] É talvez até a situação particular da mulher em relação ao padrão-homem que faz com que todos os devires, sendo minoritários, passem por um devir-mulher. No entanto, é preciso não confundir "minoritário" enquanto devir ou processo, e "minoria" como conjunto ou estado. [...] De uma certa maneira, é sempre "homem" que é o sujeito de um devir; mas ele só é um tal sujeito, ao entrar num devir-minoritário que o arranca de sua identidade maior. [...] Devir-minoritário é um caso político, e apela a todo um trabalho de potência, uma micropolítica ativa. [...] Tentemos dizer as coisas de outro modo: não há devir-homem,

porque o homem é a entidade molar por excelência, enquanto que os devires são moleculares. (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 92s)

Ana vivia sua vida pré-carnaval como um sujeito maior. Eventualmente preenchia os pré-requisitos para ser uma mulher perfeita: mãe, dona de casa, fiel. Já era tudo aquilo que o mundo machista, racista, capitalista exigia que fosse. Mas os devires a tocaram, esse conjunto de agenciamentos, de forças diversas que, num acontecimento, intercambiaram aqueles discursos e práticas a ela exteriores com seu interior. Ana foi tocada pelo minoritário, por aquilo que molecularmente penetrou em seu ser e fez ela render-se ao carnaval. Com isso, seu posicionamento seguro, molar, maior, tornou-se insuportável. Ana deviu-mulher, rendeu-se ao molecular o minoritário.

No nível do devir, o ser encontrado por detrás da cortina é o esqueleto. Ana o corteja, o consome. Um esqueleto que tem um olho. Que a vê, como um espelho. E ela se dá conta de que é osso. Que não tem órgãos, nem carne. Que não precisa mais de nada. Tudo é possibilidade, tudo é devir. Um devir-corpo-sem-órgãos: quer romper agora até com as molaridades de seus movimentos, de sua carne, de suas tripas.

O interessante é o meio, o que se passa no meio. Não é por acaso que a maior velocidade está no meio. As pessoas sonham frequentemente em começar ou recomeçar do zero; e também têm medo do lugar onde vão chegar, de seu ponto de queda. [...] O que conta, ao contrário, é o devir: devir-revolucionário, e não o futuro ou o passado da revolução. [...] Não é nem o histórico nem o eterno, mas o intempestivo. E um autor menor é justamente isso: sem futuro nem passado, ele só tem um devir, um meio pelo qual se comunica com outros tempos. (DELEUZE, 2010, p. 34s)

Ana Clara cria uma dança menor, de resistência. Depois que vê tudo o que um corpo pode, depois que morde sua clavícula, se despe. Tira seu vestido, sua pele, e dança. Experimenta o corpo num bolero. Onde será agora sua cabeça, onde os pés, onde as ancas? O que será do corpo?

A saber: como viver em um mundo povoado de Emílios que obedecem ao contrato social sem um corpo? Deveria ela ser trancafiada na Bastilha como Sade ou ser açoitada como Grancourt? Será que dançaria até a morte?

O devir que toca Ana, que a faz dançar, nunca pode ser maior. Não existe um plano que traça para ela um final no qual ela estará completa. A dança de Ana não é um caminho para ela ser alguém específico como uma mulher feminista, comunista, libertária. O devir apenas a toca a transforma. O devir-mulher que lhe perpassa e lhe faz render-se ao seu prazer nunca vai torná-la mulher, por mais que agenciamentos a atravessem. Se assim o fosse, o devir, que é menor, tornar-se-ia maior. E sendo maior, reproduziria toda a forma de opressão e normatização do molar-maior.

A dança de Ana lhe joga em devires. Mas depois, há que se viver nesse mundo. Ela senta e começa a escolher que máscara usará. E são tantas possibilidades agora que seu corpo se carnavalizou. Experimenta várias, mas nenhuma lhe agrada. A dificuldade é escolher a máscara a usar depois de saber o quanto o corpo é pouco.

Por fim, escolhe novos olhos, muito semelhantes aos que encontrou em seu esqueleto. Com a escolha, faz as pazes com seu esqueleto-corpo e posa para uma foto de família. Ana, a personagem de Ana Clara Amaral, assim como Ana, a personagem de Clarice Lispector, foi capturada pela hora perigosa da tarde. E as duas apagaram a pequena flama de seu dia. Mas a Ana que dançou com seu esqueleto é outra, transformada pelos devires que lhe tocaram. Por isso ainda dança e novamente fecha as cortinas de seu palco. Agora em paz com o seu corpo, seu esqueleto; porque descobriu o que pode seu corpo além dos órgãos. Essa a grande beleza do devir: não tem objeto final, não tem estrutura. Não vamos nunca saber o que se passa com Ana, se será presa por ser infanticida ou se tudo aquilo se passou no reino das fadas. Sabemos que a dança de Ana deu

movimentos a devires. Com a cortina fechada, o céu novamente estrelado. Nada mudou no mundo. Só em Ana.

O resto é silêncio.

BIBLIOGRAFIA

DELEUZE, Gilles. “Jean-Jacques Rousseau – precursor de Kafka, de Céline e Ponge”, in: *A ilha deserta*. Trad. Hélio Rebello Cardoso Júnior. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado*. Trad. Fátima Saadi et alii. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”, in: *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4*. Trad. Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 2012.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico; As heterotopias*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou Da educação*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SADE, Marquês de. *Os 120 dias de Sodoma ou A escola da libertinagem*. Trad. Alain François. São Paulo: Iluminuras, 2014.

UNO, Kuniichi. “Hijikata e o devir na dança”, in: *A gênese de um corpo desconhecido*. Trad. Christine Greiner. São Paulo: n-1 Edições, 2012.