

## **Subjetivações selvagens: devires insetos para dançar nas fendas imperceptíveis e atravessar fronteiras**

Danielle Milioli

Dolores Galindo

### **Introdução**

*Entomo*, de 2009, é um espetáculo de dança contemporânea que circula como videodança e também em festivais de dança urbana. Na imagem (que fixa uma atuação na rua), divisam-se dois corpos rodeados por grandes edificações, recortadas pelos limites do enquadramento da câmera; corpos que dão passagem a devires insetos e recriam a paisagem urbana, ao conectá-la à explícita disputa por território característico daquilo que, numa perspectiva ocidental, denominamos selvagem. No espetáculo, os dançarinos e coreógrafos Elías Aguirre e Álvaro Esteban (Espanha) buscam traduzir em movimentos a agência dos insetos e são colocados em cena: lutas, territórios moventes e reterritorializações inventivas.

**Figura 1- Entomo/ Imagem de divulgação**



Em Psicologia Social, dificilmente se pensa sobre as relações entre humanos e outros animais sem que os últimos sejam posicionados num estatuto subtrativo em relação aos primeiros. Falar de agência animal nos faz resvalar numa discussão escorregadia porque, se de um lado, o reconhecimento da pequena presença dos animais como sujeitos pró-ativos é incontestado, de outro, as delimitações entre humanos e não humanos, e entre humanidade e animalidade são porosas e locais. Lestel (2011, p. 36) nos oferece uma pista, ao tratar os animais como culturas híbridas e nos advertir que “tomamos o caminho errado ao tentarmos definir uma essência da animalidade ou uma essência do humano, passível de uma distinção sem ambiguidade, e estabelecer ou justificar nossas interações com os animais e nossos semelhantes”.

A Filosofia da Diferença de Gilles Deleuze e Félix Guattari, na leitura feminista de Rosi Braidotti e aportes dos estudos sociotécnicos, sobretudo advindos do trabalho de Vinciane Despret, nos ajudam a seguir trilhas alternativas às armadilhas do antropocentrismo e de subjetivações liberais. Como reconhece Gabriel Giorgi (2011), Gilles Deleuze foi um dos principais pensadores a indagar sobre as relações, os intercâmbios e as misturas entre os corpos e as espécies. Partindo das observações de Gilles Deleuze e Jacques Rancière, Giorgi (2011) encontra nas linguagens estéticas uma constante pesquisa sobre as zonas de indeterminação entre humanos e outros animais, na medida em que o estético reordena relações de visibilidade e decibilidade, tanto “no discurso da espécie como nos modos como se traça o limite com o animal, o animalizado, o menos-que-humano (Giorgi, p. 201)”. Versando sobre a ficção literária argentina sobre morte animal, escreve:

Tirando o impulso alegórico, o que aparece nessas ficções do animal e da animalidade são regras pelas quais se tornam visíveis e se ordenam os corpos na cultura, os modos pelos quais as escrituras exploram zonas de ambivalência, de passagens de intensidades, de afeto e de choques entre corpos: uma física da imaginação estética, se é o que se deseja, na qual são elaborados novos modos de inscrever e pensar o animal, o biológico, o vivente nas linguagens da cultura e são ensaiados modos de responder aos dilemas éticos e políticos que provêm dessa materialidade. (Giorgi, 2011, p. 2014)

Voltando ao espetáculo *Entomo*, nele são criadas relações entre humanos e animais, mais especificamente insetos, de uma maneira muito

particular que traz à cena esses animais sem que os mesmos estejam literalmente presentes, fazendo com que, a todo o momento, os espectadores sejam advertidos ao olhar o corpo que dança: isso não é um inseto. O processo de criação, conforme denotado pelo próprio título do espetáculo, passou por um diálogo com a Entomologia, ciência que estuda os insetos “sob todos os aspectos e relações com seres humanos e plantas, em que a sua atual classificação delimita os insetos na Superclasse Hexapoda” (Pereira, 2013, p. 19). Porém, é justamente por não ser uma reprodução em forma de movimentos dançantes dos estudos entomológicos empreendidos pelos dançarinos, que o espetáculo nos chama atenção. Esses dançarinos poderiam pesquisar os movimentos dos insetos e transportá-los para a dança, buscando fidelidades às fontes estudadas; contudo, o percurso foi outro.

Durante o processo de criação, Elías Aguirre e Álvaro Esteban buscaram, principalmente, uma conexão parcial com os insetos em seu plano intensivo (das afetações) e não meramente em seu plano extensivo (das propriedades), ainda que esse último esteja presente, já que estamos falando de dança e, portanto, de corpo e movimento. Conexões parciais são aquelas relações nunca acabadas e vicejantes, nunca completas e que nos juntam ao outro sem que, no entanto, nos tornem o outro (Haraway, 1995). Nas conexões parciais, há uma operação de criação, pois nem estão pré-definidos os parceiros, nem o que sucederá das conexões. Como contam os artistas, em entrevista cedida às autoras deste texto:

*Na realidade, durante o processo de criação não pensávamos no resultado. O primeiro foi deixarmos inspirar por essa qualidade de movimento concreta e ver aonde nos levava isso. Logo, nós dois entramos em uma energia de confronto, de luta e deixamos que essa inspiração seguisse seu curso. Gostávamos do material que ia surgindo e a energia animal a que nos levava. Nesse processo, descobrimos também que mudávamos de atitude sem nos darmos conta, passávamos de movimentos animais a movimentos humanos em um segundo. Gostamos muito disso; dessa pequena fronteira entre o humano animal e o humano racional. Finalmente decidimos compor com o material que havia surgido e tudo nos levava a mesma história que se reflete na sinopse, assim decidimos respeitar essa idéia. (Elías Aguirre e Álvaro Esteban, tradução nossa)*

Seguindo as pistas de Vinciane Despret (2013), entendemos que os dançarinos coreógrafos dirigiram boas perguntas aos animais, deixando

fendas para que os mal-entendidos integrassem o processo de trabalho. Dançar insetos foi um empreendimento arriscado que fez com que os artistas se deparassem com a recalcitrância dos seus corpos em movimentar-se, segundo eles, humanamente.

A dança, como ato simétrico de partilha com animais, não necessariamente passa por um se mover como animais, mas por tornar-se dança com animais, ou seja, passa por assumir o risco e a solidariedade das conexões parciais entre desiguais (Haraway, 2011). Há que se desconfiar do emprego da primeira pessoa do plural (nós), feito de modo autoevidente que confere identidades fixas aos humanos e animais, pois sequer as fronteiras entre o que entendemos por animalidade e humanidade podem ser dadas a partida (Despret, 2008). A Figura 2, capturada de uma apresentação na rua, nos faz visualizar a convivência entre corporeidades humanas e animais:

**Figura 2 – Entomo/ Imagem de Divulgação**



O mal-entendido do corpo que resistia à tentativa de mover-se como insetos foi promissor e traduzido por um dançar, que já não tinha que ser puramente animal ou puramente humano, deslizando entre essas possíveis categorias estanques. Nas palavras do teórico da dança Lepecki (2010, p. 18), “cada obra pede um modo adequado de corporeidade, de viver, animar, agenciar um corpo; por outro lado, cada corpo em suas singularidades pede para si uma obra adequada ao modo desse corpo ser”. *Entomo* pode ser visto, assim, como uma dança que estabelece uma

política de composição entre humanos e não humanos, que se materializa a partir do contato com intensidades, com movimentos e formas de agenciar devires. As corporeidades constituídas são efeitos de ações multidirecionais que associam formas de vida a outras formas de vida e tem um incrível poder de nos contar que a natureza humana é também a não humana: “uma relação de multiespécies, um tornando-se-com e não uma coisa em si” (Haraway & Azerêdo, 2011, p. 10).

Elías Aguirre e Álvaro Esteban constroem corporeidades (e são constituídos por essas corporeidades no ato da dança) que podem ser concebidas fora do campo da visão antropocêntrica, que delimita propriedades para o mundo a partir do humano, o que nos conduz a pensar em quais subjetivações atravessam essas corporeidades não absolutamente humanas ou animais. Nessa dança, os humanos escapam ao humanismo, e os insetos não têm delimitações que sigam o discurso da espécie materializado na Entomologia. Assim é que, mesmo sendo os movimentos dançados atribuíveis a insetos, *Entomo* escapa ainda à ciência com a qual dialoga, embora, como sabemos no cotidiano dos seus laboratórios, essa ciência também escapa do especismo que lhe é imputado.

**Figura 3 – Entomo/ Imagem de Divulgação**



A dança em *Entomo* lembra que os insetos, mesmo os menores, podem desabar construções humanas por meio da sua íntima convivência com a matéria: os cupins e a madeira, as formigas e os alimentos, as traças e os tecidos. Uma dança que nos faz questionar sobre com que/quem nos relacionamos em nossas pesquisas psicossociais. Afinal, quem é abarcado que denominamos social, ou melhor dizendo, quem é abarcado em nosso traçar redes de associações? O espetáculo deixa incômodos: os dançarinos, quando atravessados por devires insetos, ainda são os humanos no ato da dança? Como lidar com uma possível inumanidade que não subjulga e sim coloca em xeque nossas práticas de poder e dominação? A proposta deste capítulo é traçar pistas sobre deslizamentos humano-animais instaurados na dança, que escapam à lógica antropocêntrica e ao discurso especista.

### **Luc Petton, contribuições de Vinciane Despret para pensar a dança com animais**

Sabemos da larga tradição da arte com a presença de animais que produzem desde relações de dominações, como no caso de alguns animais nos circos, a propostas de relações outras, como é o caso das danças com aves do coreógrafo francês Luc Petton, comentada por Despret (2013).

Luc Petton trouxe para a dança coreografias das quais participam dançarinos humanos e animais. *La confiance des oiseaux* de 2005, o primeiro espetáculo, reúne 4 dançarinos e 30 aves, entre elas corvos, gralhas e papagaios. Em *Swan* de 2012, o segundo espetáculo, 3 cisnes negros e 6 cisnes brancos entram em cena junto a 6 dançarinos. As imagens que visitamos em vídeos na internet são impressionantes. Aves voam livremente pelo palco e pousam também livremente nos corpos dos dançarinos, passando a criar um dançando com (Galindo, Milioli, & Mélo, 2013). Cisnes negros nadam em lagos de acrílico com os artistas, e cisnes brancos caminham no linóleo entre eles. Nada parece efeito de manipulações ou dominações: tudo é muito arriscado. O que garante que as aves aceitem a partilha do piso de linóleo como território? O que assegura que os dançarinos e as dançarinas disponibilizem seus corpos para as aves? Nenhum dos animais é aprisionado ou recebe recompensas para permanecer na dança: o que está colocado é responsividade ativa como recurso de criação.

**Figura 4 - Luc Petton, Swan/Imagem de Divulgação.**



As danças de Luc Petton são, segundo Despret (2013), um agir em conjunto, onde os animais compartilham a criação artística com os humanos. Para a autora, com o coreógrafo, aprendemos que aves podem ser domesticadas sem que lhes sejam limitadas e delimitadas as possibilidades do selvagem. As aves podem sair do palco a qualquer instante, sem impedimento. Na sua leitura, o espetáculo traduz o envolvimento subjetivo dos animais nas relações com humanos, já que as aves dançam com humanos mesmo podendo não fazê-lo. A política de composição de Luc Petton se diferencia radicalmente das práticas de domesticação que marcaram as relações entre animais e humanos em vários espaços. Nos circos, a figura do domador de leões e dos leões, talvez seja emblemática da coexistência dos afetos entre leões e humanos, conjugadas com relações de dominação baseadas no castigo e no abandono dos leões quando considerados impróprios para os picadeiros. O caminho de dominação e violência também pode ser percorrido quando retomamos a história dos animais que são alçados ao estatuto de artistas, sobretudo primatas treinados para o uso dos pincéis.

Ao olhar para o espetáculo de Luc Petton, Despret (2013), entende-se que não há nessa criação nenhuma violência possível, mas um agir em conjunto, onde o tempo *kairós* – o momento certo para agir - é mobilizado. Aves pousam nos dançarinos, na ponta de seus dedos, nas pernas, nos braços em uma dança fluída sem precedentes, que faz a autora visualizar a impossível

centralização da origem dos movimentos que resulta do contato entre humanos e animais. São os pássaros que conduzem os braços do dançarino a se aproximarem para que eles pousem, ou são os dançarinos que convidam os pássaros ao pouso oferecendo seus membros? Não há como saber!

**Figura 5 - Luc Petton - La confiance des oiseaux/Imagem de Divulgação**



A subordinação de animais aos propósitos humanos se torna viável quando humanos se consideram os únicos atores atuando, ou seja, quando a subjetividade passa a ser uma prerrogativa do humano. No ensaio *The becomings of subjectivity in animal worlds*, Despret (2008) propõe que a subjetividade é algo a ser inventado nas relações nas quais humanos e não humanos tornam-se capazes juntos, e não uma capacidade a ser procurada na natureza de um ser. Aproximando as contribuições de Vinciane Despret às de Rosi Braidotti, podemos dizer que está em jogo geração e regeneração e resistência.

De acordo com Braidotti (2006), a resistência tem a ver com a duração do intensivo no tempo – espaço. Ela se desenvolve na capacidade de sermos afetados aos pontos extremos, e isso significa suportar dificuldades e alegrias. Na resistência, temos um ato ético e estético de afirmação da positividade do sujeito intensivo - sua afirmação como potência de continuar e perdurar. O sujeito regenerado e resistente necessita de



psicologias que não se intimidam diante do imprevisto, do inesperado, do estranho, do incomum, do intenso, pois aprendem a sustentar esse encontro. Sugerimos colocar nossas corporeidades pesquisadoras na disponibilidade que vislumbra fendas para ecologias transformadoras dos modos de existência e capazes de bifurcar estratificações ao se tornarem habitáveis por projetos relacionais (Guattari, 1990).

Desconfiando das metáforas do renascimento vinculadas às matrizes reprodutivas, Haraway (1995) nos fala sobre as salamandras. Após a perda de um membro, as salamandras vivem um processo de regeneração que envolve uma modificação estrutural e uma restauração da função. Quase sempre, o membro regenerado é monstruoso, duplicado e mais potente que aquele destruído. O que vimos argumentando tem a ver com relacionalidades e singularidades, com uma perspectiva não antropomórfica atenta às diferenças, inclusive, as inconciliáveis. O que “não pode ser tolerada aqui é a arrogância do excepcionalismo humano que reserva as realizações e subserviências da subjetividade à Humanidade e seu simbólico” (Haraway & Azerêdo, 2011, p. 17).

### **Devires animais, planos de composição (ou para dançar nas fendas imperceptíveis)**

*Entomo* foge de um antropocentrismo mimético do tipo humanos imitando insetos, ou humanos expressando o seu inseto interior, e cria contatos onde humanos em composição com animais instauram um território existencial comum: uma dança. Os insetos estão em cena? Essa é uma pergunta. Em *Entomo*, a resposta é afirmativa e negativa, pois animais estão em cena na medida em que atravessam os corpos e não estão em cenas na medida em que são nos corpos humanos, enquanto devires, que se fazem presentes. O que temos nessa dança são redistribuições de subjetivações, mas nada disso é fácil de operar; é necessário criar condições para emergência dessas redistribuições; é preciso dar passagem para os devires insetos.

Numa aproximação com os animais, os corpos humanos de *Entomo* não temem as subjetivações provisórias e controversas e abalam nossas certezas ontológicas.

Os artistas se aproximam dos insetos sem nenhuma intenção de proibir, limitar, policiar sua atuação, nem tampouco os reduzem a espécies de museu de um passado perdido como um modo de protegê-los ingenuamente dos perigos da humanidade, onde relações utilitárias entre animais e pessoas são definidas como abuso. Ao contrário, diante do espetáculo, nos deparamos com um tipo de duplicidade onde aqueles que estão no mundo são constituídos nas intra-ações e ao mesmo tempo com mundos mobilizados nessas relações. A essa altura da argumentação, fica claro que o discurso da espécie não é suficiente, porque reserva aos humanos e a outros animais zonas diferentes e fixas. Conforme bem lembra Giorgi (2011), o discurso da espécie não logra, nem mesmo ele, conter os vazamentos que expõem o insucesso do especismo, bem como as fendas para a invenção. O discurso da espécie portaria uma brecha constitutiva.

As corporeidades de *Entomo* promovem um ataque dançante às políticas de identidade, principalmente àquelas que apresentam o humano como uma totalidade em si. Um ataque à organicidade, às qualidades essenciais e faculdades atribuídas à espécie humana que nos apontam para uma dança que se subtrai ao especismo, que se abre a formas híbridas de vida (Braidotti, 2005). A pureza humana perde autoridade; não somos, afinal, naturalmente humanizados, nem para uma hominização rumamos como vetor de crescimento que nos diferenciaria e singularizaria no contexto dos viventes.

Em *Devir Intenso, Devir Animal, Devir Imperceptível*, Deleuze e Guattari (1997) oferecem-nos uma pista intensiva importante para abordar animalidade que encontramos na própria composição do texto. O capítulo é formado por séries de lembranças: de um espectador, de um naturalista, de um bergsoniano, de um feiticeiro, de um teólogo, de um espinozista, de uma hecceidade, de um planejador, de uma molécula, de devires, pontos e blocos. Nesse platô, eles trabalham duas hipóteses sobre os animais. Uma que denota a existências de dois tipos de animais: haveria animais com quem se poderia fazer família (meu cachorrinho, meu gatinho) e haveria outros animais que nos arrastariam a um devir irresistível. Uma segunda hipótese remete à possibilidade de que um mesmo animal tenha as duas funções de territorialização e desterritorialização, a depender do caso. Não seria próprio de um animal nos arrastar a um devir ou a outro.

Depois de muitos questionamentos sobre sua conexão com o pensamento de Gilles Deleuze e Félix Guattari, Haraway (2008) percebe no trabalho de ambos um rechaço aos animais domésticos que a incomoda. No livro *The companion species manifesto: dogs, people, and significant otherness*, Haraway (2003) narra, em muitos trechos, o seu cotidiano com a cadela Cayenne com quem divide treinos de agilidade. Torna-se diferente então falar em devires animais e falar sobre e com animais? Trazemos esse questionamento antes de prosseguirmos em nossa argumentação porque, a partir do pensamento de Rosi Braidotti, leitora de Donna Haraway e da Filosofia da Diferença, nós optamos por não insistir em oposições entre devires animais e animais. Assumimos, provisoriamente, que ambos os conceitos nos permitem indicar concretizações possíveis e acenar para corporeidades e processos de subjetivação constituintes.

Como falar sobre os devires animais? Não há caminho inequívoco. Em nosso percurso de leitura dos trabalhos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, insistimos em três pontos: (a) os devires animais não se contentam em passar pela semelhança (mas ela não é obstáculo, é paralela); (b) os devires animais ativam devires moleculares que minam potências molares (família, profissão, conjugalidade); (c) os devires animais formam sexualidades não humanas que desterritorializam as ordens conjugal, edipiana e profissional. Deleuze e Guattari (1997) iniciam o texto com o filme Willard (1971), em que ratos são personagens principais. No filme, é maravilhoso acompanhar como ratos e humanos se comunicam; nenhum deles recorre ao mimetismo. O rato trina, o humano fala, o rato fala, o humano trina sem que mudem propriedades, tudo se dá num plano intensivo. Se há um obstáculo para entender e trabalhar devires animais, esse obstáculo reside em conceber a natureza apenas como mimese, seja sob a forma de uma cadeia de seres que se imitam, seja como modelo que será imitado por todos os outros seres.

Vejamos mais alguns traços importantes para entender os devires animais: devir animal não é progredir ou regredir em uma série; devir animal não se faz na imaginação, pois é real. Num devir animal, humanos não se tornam animais, nem animais se tornam humanos. É necessário transitar um regime de produção do real que, se nos pautássemos pelo princípio de contradição, seria excluído.

Os devires animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna realmente um animal como tampouco o animal se torna realmente outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. (Deleuze & Guattari, 1997, p. 18)

Outra chave importante para acessar a noção de devir animal é assumir que ele não passa necessariamente pelo animal, nem derivará necessariamente em humanos. O devir, ao não produzir outra coisa senão ele próprio, ao ser díspar e ser disparado por intensidades, abre-se como zona de criação. Para Deleuze e Guattari (1997), o devir inseto estaria entre os devires animais mais relacionados com o molecular, pois, ao devir insetos, somos arrastados a um ponto de implosão do sujeito pessoal e nos deparamos com o estranhamento, com a abjeção, semelhantes àquelas que produzem os monstros. Ao investigarem a etnocategoria inseto, a partir de relatos de graduandos da Universidade Estadual de Feira de Santana, Costa Neto e Carvalho (2000) observam que os insetos suscitam medo, nojo e desprezo. O rechaço também pode ser verificado na História Natural expressa em dicionários, enciclopédias e livros didáticos:

O próprio termo inseto até hoje possui uma carga de conotação depreciativa, como registrado em muitos dicionários e enciclopédias, em um plano absolutamente secundário. E ntre os termos associados, têm-se: porqueiras, imundícies, vermes, pessoa insignificante e bichos. (Pereira, 2013, p. 19)

Segundo Braidotti (2005), insetos são considerados por Gilles Deleuze como singularidades múltiplas sem identidade fixa que habitam os planos intermediários. Isso porque a maior parte dos seus ciclos vitais é composta de metamorfoses em diferentes fases de seus desenvolvimentos. Insetos aparecem na literatura, na cultura, no cinema como seres com grande poder de nos ensinar a compreender a nós mesmos, principalmente no que tange as suas capacidades de nos fazer visualizar as invisíveis, mais imanentes, possibilidade de mudança nas diferentes temporalidades da vida.

A autora considera ainda que insetos são, em certa medida, não animais, mas seres limiares, algo entre o animal e mineral, pois suas capacidades de adaptação aos diferentes territórios os tornam seres so-

breviventes no tempo. Talvez seja esse “entre” o responsável pelo estranhamento causado pelos insetos, estranhamento que problematizou até mesmo sua especificidade. Como notamos na seguinte citação, recortada novamente de estudos da História Natural: “até meados do século XVIII, os insetos representavam um conjunto pouco definido e intermediário entre os animais e as plantas, que reunia organismos considerados como seres imperfeitos, frutos da geração espontânea” (Pereira, 2013, p. 19).

Para criar uma forma diferente de se relacionar com a História Natural, o projeto Insectopedia, desenvolvido por Hugh Raffles, busca, sem qualquer enaltecimento, traçar novas imagens e modos de falar sobre insetos, fazendo-o pela produção de imagens poéticas, sons e outros recursos, com destaque para uma pesquisa colaborativa que contou com a participação aberta de centenas de pessoas. Law (2011) vê no projeto Insectopedia uma cuidadosa pesquisa de práticas heterogêneas nas quais pessoas e insetos estão interconectados; reconhece ainda uma extensão do trabalho desenvolvido por Donna Haraway que tem se concentrado em mamíferos e outras criticuras.

Então, qual é o ponto em dizer que Insectopedia é tanto um volume companheiro e corretivo para Quando as espécies se encontram? A resposta é que os cães se encontram em algum lugar no meio. Eles são bastante diferentes para as pessoas, e bastante significativos. Considerando insetos? Bem, eles podem ser esmagadoramente significativos no Sahel ou, e diferentemente, nos salões de apostas de Xangai. Ou eles podem ser tão insignificantes como neutrinos solares, caso em que apenas importam porque eles não se registram. Mas, enquanto o seu significado é totalmente variável, sua alteridade é uma constante. E é total. Isso é o real corretivo de Insectopedia. Não é uma questão de duvidar das histórias de Haraway sobre pessoas e cães. O perigo está em generalizá-las às interações com outros seres vivos. Não há respeito mútuo entre os insetos e as pessoas. Pode ser um caso de amor. Pode ser uma câmara de horrores. Mas seja o que for, é tudo uma maneira. (Law, 2011, pp. 505-506)

Os dançarinos, ao nos confundirem com as mudanças na qualidade dos movimentos humanos e dos insetos, ao nos fazerem passar do humano ao inseto em segundos, nos colocam frente à metamorfoses. Corpos que exploram as possibilidades das articulações ao extremo, microdeslocamentos rápidos, saltos com as pernas flexionadas como se elas não

pudessem permanecer esticadas, olhos que se arregalam e se sobressaem à face, mãos que se contraem e, às vezes, são usadas para afastar o outro. Em algumas cenas os dançarinos repetem no mesmo instante os mesmos movimentos sem se tocarem, em outras estabelecem um contato mediante repetições de movimentos desintonizados, ou seja, o movimento de um se repete no outro em temporalidades diferentes. Há ainda momentos em que qualquer repetição desaparece por completo. Porém, mesmo na ausência da repetição, existe relação. Para nós, os dançarinos criam uma dança que algumas vezes representa uma disputa por territórios e outras vezes a solidariedade na conquista de territórios.

A corporeidade do entre de *Entomo* aponta para humanos e insetos, que são graus de potência singulares, que são potências de afetar e ser afetado. Deleuze e Guattari (1997) esclarecem essa questão na narrativa do carrapato e seus três afetos: se deslocar até a ponta de um galho iluminado; soltar-se atrás do odor dos mamíferos que passam sob esse galho; esconder-se sob a pele menos peluda desse mamífero. Esclarecem-nos os autores:

Dirão que os três afectos do carrapato já supõem características específicas e genéricas, órgãos e funções, patas e trompas. É verdade do ponto de vista da fisiologia; mas não do ponto de vista da Ética onde as características orgânicas decorrem ao contrário da longitude e de suas relações, da latitude e de seus graus. Não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um outro corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente. (Deleuze & Guattari, 1997, pp. 42-43)

É importante diferenciar o devir do animal do devir animal, distinguindo assim a teoria do devir animal que se ocupa da Ética, da Psicologia que se ocupa de funções orgânicas. A ética deleuziana, inspirada na ética spinozista relacionada com a física, e a biologia dos corpos, atenta ao que pode um corpo e com o que ele pode se sustentar. De acordo com Braidotti (2005), uma relação com um conhecimento de si não é mera aquisição mental, mas incorporações que possibilitam a sobrevivência de um sujeito infixo e mais ainda, daquilo que é bom para esse sujeito.

Encontros bons ou ruins são inevitáveis; o evitável seria o padecimento dos encontros produzidos pela diminuição da capacidade de afetar e ser afetado, ou seja, pela diminuição da capacidade de existir. Para Pelbart (2008), a leitura deleuziana apresenta a ética como um estudo das composições. Não é possível determinar, antes dos encontros, de que afetos somos capazes. É uma questão de experimentação, mas também de prudência, de saber se as relações irão ou não se sustentar entre os aumentos e diminuições de intensidades. É preciso considerar os planos de composição:

Num plano de composição, trata-se de acompanhar as conexões variáveis, as relações de velocidade e lentidão, a matéria anônima e impalpável dissolvendo formas e pessoas, estratos e sujeitos, liberando movimentos, extraindo partículas e afectos. É um plano de proliferação, de povoamento e de contágio. Num plano de composição, o que está em jogo é a consistência com a qual ele reúne elementos heterogêneos, disparatados. Como diz a conclusão praticamente ininteligível de *Mil Platôs*, o que se inscreve num plano de composição são os acontecimentos, as transformações incorporais, as essências nômades, as variações intensivas, os devires, os espaços lisos. (Pelbart, 2008, p. 34)

Atenção e delicadeza importam para as composições que buscam a intensificação da potência da vida, “quer dizer, o desejo de devir e o desejo de aumentar a intensidade do próprio devir” (Braidotti, 2005, p. 168, *tradução nossa*). Mesmo que os dançarinos não estejam trabalhando literalmente com os animais, aproximações sem bases cuidadosamente construídas poderiam produzir fronteiras que nos distanciariam dos insetos ao colocá-los apenas no plano do violento, do agressivo, do abjeto. Na dança, o encontro com o selvagem possibilita formas não negativas e patologizantes de expressar as intensidades que habitam os mundos naturais culturais; uma vida para as diferenças que não produz oposições que as enquadrariam como boas ou más, mas as definiriam como variáveis e intempestivas, como possibilidades de mudança. São aproximações que exigem repensar a estrutura encarnada da subjetividade que se aproxima de “um sujeito arquivado no território e, portanto, ligado ao seu ambiente” (Braidotti, 2005, p. 281).

As teorizações em torno do devir animal, segundo Braidotti (2005), inscrevem a recalitrância no coração da subjetividade e a torna operativa, ao desmontar uma das fronteiras mais importantes da metafísica do

eu e reinventar a distinção entre humanos e não humanos. A teoria do devir animal abre ainda as fronteiras ao encontro de outros devires. Assim, Deleuze e Guattari (1997) pontuam que não devemos atribuir demasiada importância aos devires animais retendo-os como propriedades, já que eles se agenciam a outros devires - mulher, criança, imperceptível. Ao falar sobre música, mostram-nos a composição de agenciamentos da qual falamos:

A ficção científica tem toda uma evolução que a faz passar de devires animais, vegetais ou minerais, a devires de bactérias, de vírus, de moléculas e de imperceptíveis. O conteúdo propriamente musical da música é percorrido por devires-mulher, devires-criança, devires-animal, mas, sob toda espécie de influências que concernem também os instrumentos, ele tende cada vez mais a devir molecular, numa espécie de barulho cósmico onde o inaudível se faz ouvir, o imperceptível aparece como tal: não mais o pássaro cantor, mas a molécula sonora. (Deleuze & Guattari, 1997, p. 32)

### **Para atravessar fronteiras**

É pelas fendas do discurso da espécie que dançar insetos se torna possível. Lá é onde outro sujeito corpóreo acontece, e é preciso fazer esse território subjetivo. Os artistas de *Entomo* criam um plano de composição que extrai do animal algo de comum. São corpos que não existem antes da dança, fazem-se nela. Assim, dançam no imperceptível, que constitui mundos múltiplos e não um transcendente ponto de convergência de todos. Para Braidotti (2006), o devir imperceptível é o ponto de fusão entre o eu e sua casa e marca o começo da evanescência deste eu, bem como sua substituição por um nexos vivo de múltiplas interconexões. O preço paradoxal a se pagar por isso é a morte. Para a autora, temos que morrer para o eu, a fim de entrar nos processos de transformação. Se nos tornamos imperceptíveis, mergulhamos no inédito, que, segundo Braidotti (2006), é o que Gilles Deleuze chama de evento, ou seja, a erupção da atualização de um futuro nômade sustentável.

Os insetos, diferentemente dos animais domésticos (raramente insetos vivos são criados como animais domésticos), têm a cidade como território. Sua presença é tamanha e tão habitual na cidade que se tornam quase imperceptíveis. Além disso, ao considerá-los muitas vezes como



pragas, somos propensos a descartá-los, pisoteá-los, estapeá-los, pulverizá-los sem nenhuma preocupação bioética. Em sua instalação *American Can't Have Housing* (1934), realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA), que inclui baratas, o artista Phillip Johnson observa que as baratas, vistas como pragas, são menos eticamente enredadas do que outros animais: quem questiona ou sofre pela morte de uma barata? (Kosut & Moore, 2014). Não sabemos quais insetos estão em cena em *Entomo*? Em tese, podem ser quaisquer insetos. E quiçá, por ser uma dança urbana, os insetos possam variar ao longo das apresentações já que a co-geografia interage com os territórios da cidade.

Quando *Entomo* produz uma visibilidade diferenciada para os insetos na cidade, ao criar insetos valiosos e esteticamente significativos, produz reterritorializações desses animais. Humanos, insetos e o concreto da rua se entrelaçam criando uma paisagem que funciona como um ponto de transmissão de uma série de encontros intensivos com múltiplos outros. Uma paisagem que só pode ser visualizada no movimento. Territórios-paisagens artificializados e inventados nos contágios entre territórios; entre natureza e cultura; entre vivo e maquínico.

Os agenciamentos territoriais vão produzindo diversas configurações sobre o território e, assim, desdobrando múltiplas paisagens. A produção de subjetividade não está na unidade, mas na multiplicidade das paisagens; não se encontra no indivíduo finalizado e blindado, mas na multiplicidade do fora que produz a emergência de outros eus em cada paisagem que cruza. O indivíduo não é autônomo à paisagem, não a habita de forma indiferente, não é o mesmo indivíduo que passa por todas. Há inúmeras paisagens em locais diversos, mas também há inúmeras paisagens sobre o mesmo local. Os corpos aparecem apenas demarcados por uma membrana porosa que os liga à mesma atmosfera do meio. A multiplicidade exterior também nos habita, já que o contorno do indivíduo não passa de dobras do fora que o forma, isto é, o indivíduo pertence à paisagem. (Oliveira, 2011, p. 84)

É uma dança selvagem que nos conta sobre mundos compartilhados, onde é possível atravessar fronteiras e ter em conta posições divergentes. Diz-se que os insetos não conhecem obstáculos, eles atravessam todos. É esse (des) conhecimento que lhes permite viver com a maior liberdade possível. Em uma cena, visualizamos os dançarinos impedindo o caminho um do outro, e quando parece impossível resolver o impasse

(já que corpos parecem impenetráveis), um deles sobe em cima do outro e atravessa o obstáculo. Tudo com a prudência necessária para evitar que os corpos se machuquem e parem de dançar com o ímpeto dos insetos em atravessar.

### **Coreopolíticas, apontamentos finais**

Lepecki (2012) denomina coreopolítica um certo modo de entrelaçar dança e lugar. Na coreopolítica, temos a transformação do espaço de circulação, que seria o espaço urbano da modernidade, em um espaço onde o sujeito possa exercitar sua potência desterritorializante. É uma mobilidade outra, que não reproduz a cinética do tempo em fuga, onde há que se seguir em frente e eliminar o passado e o futuro para viver o eterno novo, o eterno presente. É uma mobilidade do dissenso, do tropeço, da rachadura que coreografa uma dessujeição de corpos arregimentados por práticas de controle. Na coreopolítica, tem-se uma desestabilização de subjetividades e corpos pré-coreografados para que se possam dançar outras vidas, outras cidades.

O sujeito que emerge entre as rachaduras do urbano, movendo-se para além e aquém dos passos que lhe teriam sido pré-atribuídos, é o sujeito político pleno. Para esse sujeito, a questão fundamental é recapturar uma nova ideia, uma nova imagem e uma nova noção coreográfica de movimento. (Lepecki, 2012, p. 57)

A coreopolítica traçada por *Entomo* contribui para pulverizar os contornos da suposta unidade imutável chamada sujeito, e faz insurgir uma série de linhas constitutivas e atributos que o compõem e transformam em singularidade relacional. O ínfimo e o molecular dos corpos dançando nas fronteiras entre humanos e insetos atentam para os agenciamentos que nos tornam multiespécies e produzem a indissociabilidade entre o si mesmo e o mundo (Haraway, 2008). O espetáculo faz vazar para devires que acontecem também no plano ordinário da vida que levamos, sem necessariamente nos darmos conta desses atravessamentos. Talvez porque insetos nos importam pouco, senão quando se configuram como presenças incômodas, porém, como vimos, falar e dançar insetos é bem mais do que mudar apenas o plano de referência de um signo.

*Entomo* nos conduz a uma psicologia social que lida com a dimensão intensiva e com o imperceptível sem ser transcendente. Estranha conjugação entre imanência, que faz perceptíveis planos frequentemente relegados ao intangível ou ao transcendente. Os insetos que, na história das cidades, são constantemente intrusos (vetores de doenças, de incômodo), tornam-se parceiros e espécies companheiras que estão em cena na medida em que reconfiguram as corporeidades dos dançarinos. Os insetos se tornam parceiros para dançar em cidades que, conforme enuncia Lepecki (2012, p. 49), são amálgamas “de construções e leis criadas com o objetivo de se controlar cada vez mais totalmente os espaços de circulação (de corpos, desejos, ideais, afetos)”.

Não sabemos quem serão nossos parceiros para dança e para a pesquisa. *Entomo* nos fala também de uma abertura ética à alteridade, numa pesquisa que está com outros e num espaço entre, ao qual chamamos de fenda por remeter a zonas de indistinção e de devir não identitário. Elías Aguirre e Álvaro Esteban se conheceram no Real Conservatório Profissional de Dança de Madrid, onde estudaram juntos Dança Contemporânea. A formação anterior de ambos foi na universidade, onde Elías Aguirre estudou Bellas Artes e Álvaro Esteban Atividade Física e Esporte. No conservatório, descobriram afinidades físicas, histórias de vida e interesses comuns. Em 2009, depois de um tempo afastados, encontraram-se novamente e decidiram criar um primeiro duo: *Entomo*, que vem se destacando no cenário internacional, com premiações em 2009 do Prêmio Público do Conservatório Superior de Dança do Concurso Coreográfico de Madrid, em 2010, com o 1º lugar no Concurso Internacional de Coreografia Burgos - Nova Iorque de 2010, e no VII Concurso Iberoamericano Alicia Alonso. O trabalho não surgiu como uma realização sistemática no seio de uma companhia de dança.

Para finalizar nossas considerações, ressaltamos que a precariedade laboral vem sendo enfrentada por grupos de dança do circuito independente, fazendo parte das coreopolíticas na América Latina e nos países europeus em crise econômica. Os dançarinos de *Entomo*, apesar das várias premiações, fazem parte desse contexto. Editais, prêmios e festivais, vários deles sem continuidade, são a maneira de encontrar saídas para continuar a dançar no circuito independente. Tal condição não desmerece o espetáculo sobre o qual discorreremos, nem as Artes da Dança. A preca-

riedade laboral vivida por artistas contemporâneos integra a coreopolítica da composição, sendo parte do território estriado com o qual se desafiam os corpos para seguir dançando e que, portanto, merece ser mencionada.

## Referências

- Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis: hacia una teoria materialista del devenir*. Madri: Akal S. A.
- Braidotti, R. (2006). The ethics of becoming imperceptible. In C. Boundas (Org.), *Deleuze and Philosophy* (pp. 133-159). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Costa Neto, E. M. & Carvalho, P. D. (2000). Percepção dos insetos pelos graduandos da Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia. *Acta Scientiarum*, 22(2), 423-428.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1997). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (S. Rolnik, Trad., Vol. 4). São Paulo: Editora 34.
- Despret, V. (2008). The Becomings of Subjectivity in Animal Worlds. *Subjectivity*, 23, 123–139.
- Despret, V. (2013, 19 de outubro). Il s'agit vraiment d'agir ensemble. *Le Monde*, pp. 1-3.
- Galindo, D., Milioli, D., & Méllo, P. R. (2013). Dançando com grãos de soja, espécies companheiras na deriva pós-construcionista. *Psicologia & Sociedade*, 25(1), 48-57.
- Guattari, F. (1990). *As três ecologias*. Campinas, SP: Papiurus.
- Guattari, F. (1992). *Caosmose: um novo paradigma estético*. (A. L. Oliveira & L. C. Leão, Trad.). São Paulo: Editora 34.
- Giorgi, G. (2011). A vida imprópria: histórias de matadouros. In M. E. Maciel, (Org.), *Pensar / escrever o animal. Ensaios de zoopoética e biopolítica* (pp. 199-218). Florianópolis: Editora da UFSC.
- Haraway, D. (1995). Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, 5, 07- 41.
- Haraway, D. (2003). *The companion species manifesto: dogs, people, and significant otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Haraway, D. (2008). *When species meet*. Londres: University of Minnesota Press.
- Haraway, D. (2011). A partilha do sofrimento: relações instrumentais entre animais de laboratório e sua gente. *Horizontes Antropológicos*, 17, 27-64.

- Haraway, D. & Azerêdo, S. (2011). Companhias multiespécies nas naturezaculturas: uma conversa entre Donna Haraway e Sandra Azerêdo. In M. E. Maciel (Org.), *Pensar/escrever o animal - ensaios de zoopoética e biopolítica* (pp. 389-417). Florianópolis: Editora da UFSC.
- Kosut, M. & Moore, L. J. (2014). Bees making art: insect aesthetics and the ecological moment. *Humanimalia: a journal of human/animal interface studies*, 5(2), 1-25.
- Law, J. (2011). The Explanatory Burden: an Essay on Hugh Raffles' Insectopedia. *Cultural Anthropology*, 26(3), 485-510.
- Lepecki, A. (2010). Planos de Composição. In C. Greiner, C. E. Santo, & O. S. Sobral (Orgs.), *CARTOGRAFIA Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010* (pp. 13-41). São Paulo: Instituto Itaú Cultural.
- Lepecki, A. (2012). Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha*, 13(1), 41-60.
- Lestel, D. (2011). A animalidade, o humano e as comunidades híbridas. In M. E. Maciel (Org.), *Pensar / escrever o animal. Ensaios de zoopoética e biopolítica* (pp. 23-53). Florianópolis: Editora da UFSC.
- Oliveira, A. M. (2011). Do Ilusionismo à paisagem-simulacro. *Concinnitas*, 2(19), 72-85.
- Pelbart, P. (2008). Elementos para uma cartografia da grupalidade. In F. Saadi & S. Garcia (Orgs.), *Próximo ato: questões da teatralidade contemporânea* (pp. 33-37). São Paulo: Itaú Cultural.
- Pereira, S. P. A. (2013). *Uma proposta de ensino de entomologia no ensino médio na modalidade de educação de jovens e adultos com uso de recursos audiovisuais*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Ensino de Ciências. Universidade de Brasília, Brasília, DF.