

**MANOLO AUGUSTO KOTTWITZ**

**PERFORMANCE ART**  
**Produção de Encontros, Produção de**  
**Subjetividade**

Dissertação de Mestrado apresentada  
ao Programa de Pós-graduação em  
Psicologia da Universidade Federal de  
Santa Catarina, como requisito final para  
obtenção de título de Mestre em Psicologia.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Lúcia  
Mandelli de Marsillac

FLORIANÓPOLIS, SC  
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Kottwitz, Manolo Augusto  
Performance Art : Produção de Encontros, Produção  
de Subjetividade / Manolo Augusto Kottwitz ;  
orientadora, Ana Lúcia Mandelli de Marsillac, 2018.  
103 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de  
Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Psicologia,  
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Psicologia. 2. Arte da Performance. 3.  
Filosofia. 4. Estética. 5. Política. I. Mandelli de  
Marsillac, Ana Lúcia. II. Universidade Federal de  
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em  
Psicologia. III. Título.

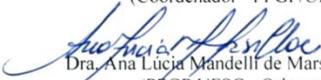
*Manolo Augusto Kottwitz*

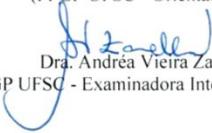
*Performance Art: produção de encontros, produção de subjetividade*

Dissertação aprovada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Psicologia, Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 15 de Março de 2018.

Dr. Carlos Henrique Sancineto da Silva Nunes  
(Coordenador - PPGP/UFSC)

  
Dra. Ana Lúcia Mandelli de Marsillac  
(PPGP UFSC - Orientadora)

  
Dra. Andréa Vieira Zanella  
(PPGP UFSC - Examinadora Interna)

Dr. Luis Artur Costa  
(PPGPSI UFRGS - Examinador Externo)

Dra. Mériti de Souza  
(PPGP UFSC - Examinadora Interna Suplente)

Dr. Luiz Fuganti  
(ENF - Examinador Externo Suplente)



## AGRADECIMENTOS

O ato da escrita é um momento singular na existência daquele que escreve. Liberam-se monstros, desejos, forças criadoras que mostram sua mais crua face e colocam-se frente a frente com o criador. Na academia, estas forças se intensificam e assumem a carga de um compromisso por vezes atribuído de bastante peso.

Encontramo-nos sós com nossos pensamentos, muito embora exista em nós muitos outros. É um percurso árduo e longínquo, mas quando se consuma a distância entre intenção e gesto, entre o pensamento e a elaboração da escrita, é como se encontrássemos ao final o saboroso vinho, a excitação bacante mais profunda, o melhor dos encontros.

Acontece que esse trajeto todo é atravessado, em boa parte de sua extensão, por outros corpos, corpos que compõe conosco uma máquina pensante-afetiva, nossa potência aumenta, nosso impulso vital torna-se mais feroz, como se das amizades que criamos e cultivamos ao longo dos dias com nossos colegas e professores, produzíssemos o melhor combustível.

Por isso, ocupo este espaço para agradecer a todos aqueles que produziram, junto comigo, as condições para que esta empreitada se tornasse menos densa, para que se tornasse possível o acontecimento que aqui deposito com a maior felicidade.

Não me cabe nomear ninguém, sob o risco de cometer grandes injustiças. Portanto, aos meus amigos, amor, família, colegas, professores, à minha orientadora e à CAPES, por facilitar esta pesquisa através da bolsa de estudos, meus profundos e sinceros agradecimentos.

Manolo Kottwitz

*Meu corpo vai até às estrelas.*  
Henri Bergson

## RESUMO

Trata-se de uma pesquisa interdisciplinar que tem como eixo investigativo a relação entre a arte da performance, enquanto modalidade de objetivação estética, e os processos de subjetivação engendrados no encontro dos corpos em seu contexto. Procuramos estabelecer conexões entre pensadores que diferem em seus panoramas epistemológicos com o intuito de renovar os pontos de vista sobre as implicações que a arte contemporânea tem na sociedade atual. A partir do pensamento da diferença, baseado nas leituras de Gilles Deleuze e Henri Bergson, buscamos cruzar a análise dos acontecimentos com o viés ético, estético e político oferecidos pelo escopo de Jacques Rancière, numa perspectiva espinosista do conhecimento, que traz o corpo como questão principal e uma possível política dos afetos e dos encontros que emerge desta relação. Para que isso fosse possível, recorreremos a análises de exemplos empíricos: acontecimentos artísticos presenciados, relatos e também registros históricos de diversos artistas e processos artísticos que encontram na performance um modo operacional eficaz na execução dos seus impulsos e na produção dos seus desejos. Dentro desse panorama, buscamos compreender de que modo os processos de subjetivação dos corpos em relação podem devir ativos ou reativos, ou seja, de que modo os sujeitos se compõem em relação ao outro, evidenciando novos possíveis de existir, mas também de que modo tais relações não encontram negociações possíveis numa composição e escoam por uma via reacionária que teme a própria liberdade dos corpos.

**Palavras-Chave:** Arte da Performance. Encontros. Relações Estéticas. Processos de Subjetivação.

## ABSTRACT

This dissertation is grounded on an interdisciplinary research that has as investigative axis the relation between performance art, as an aesthetical subjectivation category, and the subjectivation processes entangled in the meeting of bodies in their context. We seek to establish connections between thinkers that differ on their epistemological panoramas with the intent of renewing the points of view over the implications that contemporary art experts on the present society. From thinking the difference, based on Gilles Deleuze's and Henri Bergson's readings, we seek to cross the analysis of the happenings through an ethical, aesthetical and political bias offered by the scope of Jacques Rancière, in a spinozist perspective of knowledge, that brings the body as a main subject and possible affection and meeting politics emerging from this relation. For so, we resort to empirical examples: artistic occurrences witnessed, reports and also historical records of various artists and artistic processes that find on performance art an operational mode that's efficient on the execution of its impulses and on the production of its desires. In this panorama, we quested to comprehend in which ways the subjectivation processes of the bodies in this relation can become active or reactive, that is to say, in which ways the subjects build in relation to the other, bespeaking new possibilities to exist, but also in which way those relations do not find possible negotiations in a composition and flow through a reactionary path that fears the bodies' self-liberty.

**Key-Words:** Performance Art. Encounters. Aesthetical Relations. Subjectivation Processes.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Imagem 1.</b> Maikon K. - DNA de DAN .....	23
<b>Imagem 2.</b> Lygia Clark - Bicho de Bolso .....	25
<b>Imagem 3.</b> Wagner Schwartz – La Bête .....	26
<b>Imagem 4.</b> Francis Alÿs - Às vezes fazer alguma coisa não leva à nada .....	52
<b>Imagem 5.</b> Francis Alÿs - Às vezes fazer alguma coisa não leva à nada .....	57
<b>Imagem 6.</b> Miro Spinelli - Gordura Trans #3 / Gordura Localizada #1 .....	64
<b>Imagem 7.</b> Miro Spinelli - Gorduras Saturadas (intervenção anônima sobre os registros de Gordura Trans #3 / Gordura Localizada #1) .....	65
<b>Imagem 8.</b> Miro Spinelli - Gorduras Saturadas (intervenção anônima sobre os registros de Gordura Trans #3 / Gordura Localizada #1) .....	65
<b>Imagem 9.</b> Rodrigo Munhoz - O Amor é A4 .....	86
<b>Imagem 10.</b> Rodrigo Munhoz - O Amor é A4 .....	87



## SUMÁRIO

<b>Primeiro Movimento: Introdu(a)ção .....</b>	<b>12</b>
<b>Segundo Movimento: Os Agentes</b>	<b>14</b>
<b>Terceiro Movimento: <i>Hódos-metá</i></b>	<b>16</b>
<b>1. CORPO EM QUESTÃO</b>	<b>20</b>
<b>1.1. Maikon K.: DNA de DAN .....</b>	<b>22</b>
<b>1.2. Wagner Schwartz: La Bête .....</b>	<b>27</b>
<b>2. INTERCORPOREIDADE: O MUNDO CORPO E O         CORPO-MUNDO .....</b>	<b>33</b>
<b>3. O CORPO E O TEMPO .....</b>	<b>42</b>
<b>3.1. Francis Alÿs - Paradoxos da prática #1 – Às vezes fazer             <i>alguma coisa não leva a nada (1997)</i> .....</b>	<b>52</b>
<b>4. SOBRE CORPOS E EXCESSOS: PERFORMANCE E         POLÍTICA .....</b>	<b>61</b>
<b>4.1. O acontecimento: da performance às reverberações .....</b>	<b>62</b>
<b>4.2. Ética, estética e política em <i>Gorduras Saturadas</i> .....</b>	<b>66</b>
<b>4.3. Saturações .....</b>	<b>73</b>
<b>5. PERFORMANCE ART: ARTE DE GUERRA, ARTE         MENOR .....</b>	<b>77</b>
<b>5.1. A arte como máquina de guerra .....</b>	<b>79</b>
<b>5.2. Amor Experimental .....</b>	<b>83</b>
<b>5.3. Amor, política, velocidade, nós (e eles): por uma arte menor             .....</b>	<b>90</b>
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>93</b>
<b>7. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>98</b>

## Primeiro Movimento: Introdu(a)ção

A arte da performance, em seus singulares modos de apresentação no sensível, enquanto objetivação estética, constitui um campo ao mesmo tempo controverso e instigante tanto para artistas, como para críticos e pesquisadores da atualidade. A abertura estética que ela comporta, própria ao seu modo de ser, possibilita que as práticas desenvolvidas em seu contexto operem dispositivos e estratégias que fazem uso da vida ordinária como matéria de expressão para a produção de uma forma de vida extraordinária, inédita.

Esta sua abertura possibilita a formação de um plano problemático, tanto teórico como prático, muitas vezes dissensual e inconciliável, que não cessa de interrogar os seus “fazedores”, implicando a perspectiva de que a arte da performance seja um modo de fazer artístico fundamentalmente político. Se é um fato problemático encontrar definições para o que pode ser performance ou o que faz com que algo seja considerado enquanto performance, é igualmente problemático criar um percurso investigativo no que tange às relações estéticas produzidas em seus encontros. A arte da performance é um palhaço sem rosto, um coringa e mostra sua complexidade através das suas múltiplas faces e codinomes: gambiarra, performance, ação, fuleragem, *performance art*, *open source* – nomes que querem reivindicar para si uma singularidade em seu modo de existir, mas todos são “performance”.

Este trabalho intenta reivindicar uma parcela da dúvida e da multiplicidade da performance: quer dar nome e conceito para os agenciamentos que possibilitam a experimentação de relações estéticas em contexto de performance e os processos de subjetivação engendrados por esta experiência. A principal questão é: como pode acontecer e o que pode acontecer? Que pensamento, que forma de vida podemos produzir quando nos encontramos em meio ao campo de batalha de uma ação performativa?

Estas questões são consequência de um trajeto que vem sendo trilhado desde o início da minha graduação em Artes Cênicas (2011-2014), pela Faculdade de Artes do Paraná, em Curitiba, e das diversas pesquisas que desenvolvi informalmente ao longo dos anos em que tenho me dedicado como artista-pesquisador e performer. Dialogando com outros artistas, livres-pensadores e filósofos, passei a desenvolver uma noção a respeito da arte da performance e que ainda está em desenvolvimento. A partir de experiências teórico-práticas, tenho olhado para a arte da performance como a arte dos encontros, uma arte

que cria novos possíveis de vida em um tempo e espaço artísticos em meio ao caos da ordem cotidiana.

Investimos em uma análise sobre os modos como a arte da performance agencia movimentos que constituem o campo do político, a partir de uma perspectiva ético-estética, deflagrando os interstícios que se formam nos encontros engendrados num tempo e num lugar de arte em estado de comunidade. A partir desse entrecruzamento teórico-prático, produziu-se o desejo de voltar o olhar para o próprio universo dos fazeres artísticos contemporâneos, olhar para os locais da arte e ao mesmo tempo perseguir os deslocamentos que a arte contemporânea promove neles, na busca por novos possíveis, novas formas de instaurar novos mundos.

Entretanto, é preciso deixar claro de antemão, este trabalho aborda a performance enquanto multiplicidade e diferença, visto que, se tratando da arte da performance – um modo de fazer artístico que está além das especializações categóricas da arte moderna – falamos sempre em nome de uma radical singularidade. Tratamos da performance enquanto arte relacional, um acontecimento artístico que envolve diretamente os corpos vivos presentes, que não distingue fazedores de observadores e que, aliás, só existe se houver este encontro, pois é somente no encontro que se cria e que ela acontece. Falamos de uma performance relacional, mas que, é preciso considerar com atenção, está além da teoria da estética relacional introduzida nos anos 90 por Nicolas Bourriaud (2009a; 2009b; 2011a; 2011b) – teórico e crítico que muito alimentou meu percurso no anos que precedem o desenvolvimento deste trabalho. Está além porque dispensa mediações objetais e se encontra fora do nexos pedagógico que conduz o olhar e o corpo daquele que deixa de ser espectador para ser também um criador ativo.

O exercício de escrita que foi desenvolvido nesta dissertação muitas vezes veio carregado de uma acalorada e fulgurante paixão, por vezes assumindo um tom apologético, com a “potência de uma bofetada”, como escreveu Filippo Marinetti (1909) no manifesto Futurista há mais de cem anos. Mas é a partir dessa crueldade e desse amor que se tem sobre o que falamos, que podemos firmar nosso discurso sobre uma base crítica, sabendo que uma fenda pode cindir sob os pés a qualquer momento.

Para que pudéssemos olhar para esta manifestação artística chamada performance, com o cuidado de não cair em generalizações ou elucubrações deveras abstratas, compreendendo as suas fugas e singularidades, procuramos escolher e olhar para alguns trabalhos específicos de determinados artistas que possuem como prática a

elaboração de estratégias que tem como plataforma operativa o próprio corpo.

O principal objetivo desta pesquisa consiste em analisar tais trabalhos, de modo que se possa compreender as condições que os tornaram possíveis, os encontros que neles foram produzidos e investigar os processos de subjetivação que foram alavancados nestes encontros. A intenção é tensionar as obras e os interlocutores que alimentam a discussão e prolongam o assunto, dialogar com eles até o último respiro, para que a linguagem comece a gaguejar, como diria Deleuze. Quando o conceito engasga e então é preciso um novo nome para descrever um novo processo.

Para isso, lançamos mão de um arcabouço epistemológico que transita por correntes teóricas como a filosofia da diferença, teoria política, ética e estética, dialogando com diversos autores. Tendo consciência desta diversidade epistemológica, nossa intenção não é estreitar as conexões, mas sim abri-las para podermos apreender o objeto desta pesquisa em diversas perspectivas.

## **Segundo movimento: os agentes**

Para que pudéssemos constituir um plano de consistência sobre a investigação que aqui delineamos, foi necessário traçar um conjunto de *leitmotive* que direcionaram o percurso, a partir de exemplos empíricos. Os trabalhos para os quais olhamos nesta dissertação não foram escolhidos *a priori*, mas foram sendo convocados na medida em que urgia a necessidade de novas conexões. Os trabalhos que aqui são citados e analisados são, em sua maioria, processos criativos desenvolvidos por amigos, colegas de profissão, artistas admirados pela sua ousadia e paixão em seus fazeres.

Evocamos aqui os fazedores de arte: Miro Spinelli (Rio de Janeiro/RJ), Maikon K. (Curitiba/PR), Wagner Schwartz (BR-FR), Rodrigo Munhoz (São Paulo/SP), Francis Alÿs (MEX-BEL), além de outros tantos ícones citados brevemente (não por falta de vontade, mas de espaço. em notas de rodapé, como Marina Abramoviç, Tehching Hsieh, Stelarc, Orlan, Lygia Clark.

Cada capítulo aborda a arte da performance sob um perspectiva diferente, operando a partir da análise de uma ou outra obra dos artistas acima citados. Todos os capítulos procuramos manter um eixo comum: a lógica dos encontros e produção de subjetividade no panorama ético, estético e político. No primeiro capítulo que sucede a esta introdução,

como o próprio título indica, trazemos o corpo como questão central, suas implicações políticas quando vivido em estado de arte, seu estatuto no campo social atual, bem como sua potência libertadora, tendo como disparador a pergunta espinosista “o que pode um corpo?”. Para desenvolver a análise e as reflexões sobre as questões levantadas neste capítulo, olhamos para os trabalhos *DNA de Dan* do artista Maikon K. e *La Bête* de Wagner Schwartz.

O segundo capítulo é desenvolvido a partir da noção de “intercorporeidade”, termo cunhado pelo psicanalista Michel Bernard (2016) para designar as relações que se produzem entre o corpo humano e o mundo que ele habita. Aqui tratamos da mútua constituição do corpo e do mundo, dos modos como as forças e intensidade do mundo-corpo e do corpo-mundo se relacionam na composição ou decomposição das formas de vida, a partir de uma perspectiva teórica voltada para as noções de controle, disciplina e emancipação.

O terceiro capítulo desta dissertação “O corpo e o tempo” abordamos a performance a partir de uma perspectiva bergson-heraclitiana do movimento e da produção de diferença, olhando para a performance *Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada* de Francis Alÿs. Tomando como propulsores os conceitos de *duração*, *memória* e *dever*, analisamos a performance a partir de uma lente filosófica na tentativa de compreender a dimensão do tempo enquanto fator determinante na criação e nos devires do corpo.

No quarto capítulo “Sobre corpos e excessos”, olhamos para a performance *Gordura Trans #3 / Gordura Localizada #1* do performer Miro Spinelli. Nesta seção voltamos nossa atenção para os modos como a performance consegue perturbar a ordem policial do *socius* e os modos de subjetivação engendrados a partir desta perturbação. Tomamos como principal interlocutor Jacques Rancière (1996a; 1996b; 2009; 2010; 2012; 2015), operando a partir dos seus conceitos de partilha do sensível, polícia/política e subjetivação política em conexão com o conceito de *Corpo Sem Órgãos*, emprestado de Antonin Artaud (1984) e desenvolvido por Deleuze e Guattari (2012a).

Finalmente, em “Performance Art: Máquina de Guerra, Arte Menor”, último capítulo antes de qualquer consideração final, faz uma incursão sobre dois conceitos oriundos da filosofia de Gilles Deleuze (2006) e de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012a; 2012c; 2014): arte menor e máquina de guerra. Aqui convocamos e analisamos a ação *O Amor é A4* do artista Rodrigo Munhoz a.k.a. Amor Experimental para desdobrar tais conceitos e desenvolver a noção de performance como máquina de guerra/amor/diversão em conexão com as noções de

composição e decomposição que encontramos na *Ética* e no *Breve Tratado* de Baruch Espinosa (2014a; 2014b).

### **Terceiro movimento: *hódos-metá***

Antes de qualquer coisa, é preciso perguntar: para onde este trabalho olha e de onde ele olha? De maneira sucinta, afirmo que este trabalho olha para a arte da performance em seu contexto relacional a partir da interdisciplinaridade entre a filosofia, a estética, a crítica das artes e os estudos da subjetividade. De tal modo, é preciso criar, incessantemente, espaços permeáveis e de atravessamentos – conceituais, práticos, metodológicos –, mas também lugares onde seja possível dar contornos ao aparente caos dos encontros, conservando a multiplicidade, o heterogêneo e o singular de cada abertura de mundos que se dá neste entrecruzamento.

A pesquisa em poéticas visuais se diferencia das pesquisas em outras áreas das ciências humanas na medida em que seu objeto não pode ser definido *a priori*, ele está em devir e se constrói concomitantemente ao processo metodológico (CATTANI *in* BRITES; TESSLER, 2002), muito embora existam hipóteses e objetivos. Tal qual o processo criativo do artista, onde o próprio objetivo da obra solicita um método singular, assim o é com a pesquisa no campo das artes: é necessário, a cada novo problema, uma alternativa nova própria a resolvê-lo. Neste sentido, não há um método prescritivo, pois se considera que neste tipo de pesquisa, tal como na arte da performance, é preciso perguntar *como* em vez de *o que*.

O caminho, de início, é sempre incerto: como e por onde começar? De acordo com Ferverza (*in* BRITES; TESSLER, 2002, p. 67), “o caminho está indissolivelmente ligado ao caminhante e a seu andar. Resumindo: os caminhos em questão se fazem à medida que caminhamos. Daí a dificuldade de traçá-los inteiramente *a priori* sem que esse trajeto seja revisto, alterado, modificado a todo instante”. Tratar de pesquisas interdisciplinares que se pautam no campo das artes contemporâneas em interface com outras áreas do saber humano é tarefa que exige fôlego e, como diriam Deleuze e Guattari (2012a), prudência: injeções de prudência como regra imanente à toda experimentação.

Como toda relação entre pesquisa e pesquisador, o presente trabalho é um tiro no escuro, apesar das hipóteses que produzem as perguntas e mobilizam as experiências e os encontros. O que se enfrenta numa pesquisa interdisciplinar em artes são intensidades, doses de

intensidades que fazem com que a pesquisa e o pesquisador sejam colocados em situação de risco. As bordas são tensionadas até que deixem de ser bordas e se transformem noutra coisa: o esgarçamento do contorno faz surgir possíveis inéditos e são estes que devem interessar ao caminho do pesquisar. Criar aberturas e dobras, pressupostos metodológicos singulares relativos ao próprio objeto-problema significa que “a busca do método se converte em uma das tarefas de maior importância na investigação” (VIGOTSKI *apud* ZANELLA; SAIS, 2008, p. 684), e isto lança um breu aos olhos – por isso é um tiro no escuro: como caminhar? Como fazer?

A pesquisa em artes opera sempre entre o conceitual e o sensível, entrecruzando a teoria e a prática. Trata-se de uma modalidade de pesquisa *aberta*, no qual estes entrecruzamentos não cessam seu vaivém, sempre colocando em jogo sua metaestabilidade – reafirmando o pensamento de que o método se cria concomitantemente com a prática da pesquisa proposta, incessantemente reinventado durante o processo, o que não significa, porém, ausência de rigor. Do contrário, tal modalidade de pesquisa exige um rigor muito específico, o qual deve ser acompanhado de prudência para não enrijecer os percursos nem antecipar os encontros, mas, sim, permanecer à espreita – tal qual o animal para Deleuze (Abécédeire): ele come, deve vigiar se não há alguém atrás dele, se acontece algo atrás dele, a seu lado. A espreita é um tipo específico de sensibilidade, uma atenção que age como uma “antena do devir” (ORTHOFF *in* BRITES; TESSLER, 2002, p.79). Essa antena do devir, ou atenção à espreita, funciona como uma parabólica, operando movimentos mais ou menos aleatórios, sem preocupação com possíveis redundâncias e é ativada quando algo atinge a sensibilidade do pesquisador: algo acontece e pede atenção: “tal como nos animais, os receptores sensoriais se voltam para a fonte da mudança. É preciso ver o que está acontecendo” (KASTRUP *in* PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2014, p. 43).

Ao operar também no plano conceitual, indico que, concomitante ao desenvolvimento de práticas investigativas que permitam habitar o território da pesquisa, os processos de investigação bibliográfica e de leituras intensivas é uma constante. Este braço teórico da pesquisa – filosófico, histórico, etc – faz-se imprescindível, pois se elucubra a criação de novos conceitos para apreender processos inéditos, tal como a tarefa própria da filosofia. Pode-se dizer que esta pesquisa, por interdisciplinar que é, cruza leituras e experiências nos campos das artes, sobretudo, mas também da filosofia, sociologia, da antropologia e dos estudos da subjetividade para alimentar, também, os procedimentos

metodológicos práticos, isto é, os que se valem da experiência sensível para a produção de conhecimento.

A respeito dos procedimentos práticos, atendo-me sobre um exercício que entendo como fundamental para o bom desenvolvimento do trabalho: o exercício da atenção. A noção de exercitar uma atenção à espreita aproxima-se muito de alguns pressupostos colocados em jogo em certas operações cartográficas. Nestas, o pesquisador está ciente de que não existem modos operativos *a priori*, mas sim que deve “inventá-los em função daquilo que pede o contexto em que se encontra. Por isso ele não segue nenhuma espécie de protocolo normalizado” (ROLNIK, 2014, p. 66). O que conta, então, é o tipo de sensibilidade que o cartógrafo desenvolve, a que ponto ele consegue desenvolver suas capacidades de afetar e ser afetado (ESPINOSA, 2014a; 2014b). Dessa forma, por não se tratar de um modelo prescritivo, mas sim de uma ética da pesquisa, a atenção cartográfica se aproxima do próprio objeto desta pesquisa: a cartografia é uma performance (DELEUZE; GUATTARI, 2012a).

Portanto o que se propõe enquanto pista metodológica está inserido em um nexu cartográfico que inverte os termos: “transformar o *métá-hódos* em *hódos-méta*. Essa reversão consiste numa aposta na experimentação do pensamento – um método não para ser aplicado, mas para ser experimentado e assumido como atitude” (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2014, p. 10-11).

Dentro desta perspectiva metodológica que valoriza a experiência como procedimento, surgem alguns instrumentos que operam num plano aberto: aberto aos encontros e passíveis de alteração de acordo com a intensidade experimentada no contexto no qual se insere. É preciso que haja uma predisposição ao *encontro* e um *encontro* é, sempre, uma necessidade. Embora possamos estabelecer direções, assim como o performer que elabora seu “programa” (FABIÃO, 2008), um encontro acontece porque tem que acontecer, é fortuito e casuístico: varia caso a caso e a origem dos afetos segue o mesmo pressuposto – sua conveniência ou inconveniência é definida na composição ou decomposição. Segue-se, portanto, que um bom encontro é uma afirmação da vida – aumenta nossa potência de agir e existir no mundo – , ao passo que um mau encontro é seu contrário – reduz a potência de um corpo, faz com que a produção de forças ativas do corpo diminua.

Temos consciência de que o conhecimento produzido neste trabalho assume forte transitoriedade, é sempre provisório, sobretudo no campo das ciências humanas e das artes, onde “o campo de pesquisa se constitui por pessoas, que são ao mesmo tempo sujeitos ativos e objetos

de estudo, em uma relação de reciprocidade com o pesquisador, as conclusões de pesquisa não devem ser vistas como definitivas” (CAVAGNOLI, 2012, p.24).

Expostos os agentes e interlocutores que constituem este trabalho, bem como os pressupostos teóricos e metodológicos e seus respectivos panoramas epistemológicos, daremos prosseguimento às discussões proporcionadas por estes cruzamentos nos capítulos que se desdobram a seguir.

## 1. O CORPO EM QUESTÃO

*O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos.*

Michel Foucault

Em primeiro lugar, cabe ainda perguntar, mesmo que se trate de uma pergunta repetida incontáveis vezes na história do saber humano: o que é um corpo? Para a anatomia e a biologia, um corpo é um conjunto de células, tecidos e órgãos estruturados em consonância com determinadas funções, organizados de tal modo e tendo como princípio e finalidade a manutenção da vida, incluindo nisso o próprio fenômeno da morte que, como se sabe, não se trata da extinção da vida, mas integra seu ciclo natural. Como escreve Bernard em sua obra enfaticamente intitulada “O Corpo”, falar sobre o corpo nos impele a explorar suas faces, “aquela ao mesmo tempo prometeica e dinâmica de seu poder demiúrgico e de seu desejo ávido de prazer e, aquela, pelo contrário, trágica e lamentável de sua temporalidade, fragilidade, deterioração e precariedade” (BERNARD, 2016, p. 12).

No campo filosófico, o conceito de corpo expande suas possibilidades e perde seus contornos bem definidos. No panorama epistemológico que adotamos nesta pesquisa, um corpo não se define necessariamente pelo seu conjunto de órgãos e funções, mas pela sua capacidade de estabelecer conexões e trocas com o meio circundante. Espinosa (2014a, 2014b) define o corpo pelo seu *conatus*, o esforço interno do qual cada ente é dotado e que o lança em direção à vida e mais, pelo seu poder de afetar e ser afetado. Em outras palavras, um corpo se define pela sua relação com outros corpos, exprimindo e evidenciando uma intercorporeidade (BERNARD, 2016, p. 103). O corpo não deseja a morte. Mesmo para o masoquista e para o sádico, o que está em jogo são linhas de força, fluxos intensivos do desejo que agem sempre na direção da vida, na experimentação de intensidades que compõe a vida, experimentar através do desejo as múltiplas formas do prazer, novos modos de experimentar no corpo e na subjetividade, a vida (DELEUZE; 2009).

“Que quer então dizer Espinosa quando nos convida a tomar o corpo como modelo?”, pergunta Deleuze (2009, p. 24). O corpo como modelo da existência e modelo do mundo carrega consigo a própria noção de experiência, de ultrapassamento dos limites das marcas e dos afetos na consciência e nos propõe elaborar a apreensão do mundo enquanto agregado de afectos e perceptos, enquanto forças sensíveis de composição e decomposição que estão muito além e muito aquém da

linguagem, pois “nada sabemos disso tudo na ordem do nosso conhecimento e de nossa consciência”, conclui Deleuze (2002, p. 25).

Muitos autores na filosofia contemporânea (LINS; GADELHA, 2002), seguindo a trilha reaberta por Deleuze na obra de Espinosa e Nietzsche, lançam mais uma vez a fatídica, extensa e inconclusiva pergunta espinosista “o que pode o corpo?”. É certo e comprovado que o corpo é capaz de muita coisa: é capaz de exercer enorme violência sobre o outro (não precisaríamos citar casos como o *Shoah*, Ditaduras Militares, o 11 de Setembro ou a ascensão do Estado Islâmico). É capaz de trabalhar a si próprio numa reinvenção ciborgue, como as experimentações do professor Stelarc<sup>1</sup>. É capaz de transfigurar-se carnalmente como faz Orlan<sup>2</sup> em suas intervenções cirúrgicas. É capaz de exercer aquilo que confusamente se chama de amor e que para Espinosa e seus condescendentes nada mais é do que a mútua ampliação das potências, das capacidades de agir e da afirmação da vida em comunidade. Enfim, enquanto houver sangue, o corpo é capaz de muita coisa. Henri Bergson em *Matéria e Memória* dirá: “Meu corpo é um centro de ação” (1999, p. 162) e isso por si já nos aponta várias direções.

Poderíamos dizer que um corpo é aquilo que age na direção da sua existência. E o mesmo vale para o corpo do torturado, para o qual o silêncio, a sua última escolha possível, é a via para “garantir seu último grão de liberdade” (KEHL in KEIL; TIBURI, 2004, p. 16),

Michel Foucault, em seu poético ensaio *Le Corps Utopique*, anuncia que “o corpo é o ponto zero do mundo, é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e irradiam todos os lugares possíveis” (FOUCAULT, 2013). Outros pensadores, expressivamente mais incisivos, como Antonin Artaud e Gilles Deleuze, junto a Félix Guattari (2012c), escreveram em tom fervoroso sobre as insuficiências do corpo organizado, do corpo instituído, do corpo pré-fabricado e “rostificado”, apontando para uma urgente e necessária, porém não total, desestratificação do corpo, uma desorganização do organismo e a produção daquilo que eles chamaram de *Corpo sem Órgãos*

---

<sup>1</sup> Stelios Arcadiou, mais conhecido por Stelarc, é um artista performático inglês que trabalha a partir da noção da obsolescência do corpo humano. Produziu diversas interfaces entre corpo humano e tecnologia ciborgue.

<sup>2</sup> Orlan, artista francesa, criou o conceito de “carnal art”. Sua performance mais célebre talvez seja a *Omniprésence* de 1993, na qual a artista selecionou diversas partes do corpo de musas da história da arte e, numa “performance de operação cirúrgica”, reconstituiu seu próprio corpo para criar o que seria o corpo ideal.

(*CsO*), um corpo que atue como uma zona de experimentação das intensidades, que atenua em muito as fronteiras entre as forças de dentro e as forças do fora, um corpo que opera a vida em um plano ético-estético, que trabalha na própria produção de si, tendo em vista o processo, em lugar da finalidade.

Para o corpo não há finalidade alguma. Não se trata de um edifício judicial fortemente maquinado que opera na obscuridade da lei e da instituição. Não se trata de uma corporação rigidamente estruturada em hierarquias e normas de controle, militarizada, enfim. Aliás, é precisamente isso que a experimentação de um *CsO* busca combater e desestratificar. A perspectiva ética, estética e política, vislumbrada no pensamento destes autores, nos impele para um ponto-chave: é preciso burlar a norma, fazer uso do corpo como nosso legítimo lugar da vida, uma zona de afirmação de potência e afirmação mesma dessa vida.

A discussão sobre o que é o corpo e o que pode o corpo é intempestiva, como diria Nietzsche. Está fora do tempo e do espaço ou, ainda, está em outro tempo e outro espaço que não os habitados em nossas vidas diárias e ordinárias. Na esfera das artes a discussão sobre o corpo vai tão longe quanto se pode imaginar: práticas de exaustão, de elasticidade, de plasticidade, de intensidade, de sonoridade, de trocas, de fluxos, de contato, de silêncio, respiração, resistência, enfim. Por não sabermos, de fato, o que pode um corpo, e ainda, reformulando a questão de Espinosa, o *quanto* pode um corpo, é que produzimos tantos estatutos que o aprisionam: tantos ideais e códigos morais que enclausuram as potências do corpo como medida protetiva, pois, de um modo geral, teme-se o que se desconhece.

Para situar melhor esta oposição e este enfrentamento da moral em relação ao corpo, à respeito do que é e do que o corpo pode, torna-se necessário pôr algumas cartas sobre a mesa e problematizar certas relações que se estabeleceram, por imposição ou consentimento. Estas relações dizem respeito ao uso e as experimentações que se faz (e que fazemos) do corpo na arte e que estão diretamente em jogo com as formas instituídas e controladas pelo pensamento hegemônico, o dito conservador.

No período trevoso que atravessamos nesta nossa década de 20 do século XXI, quase se pode afirmar que o corpo não existe mais, ou que, no mínimo, há certas instituições e grupos sociais que fazem questão do seu desaparecimento ou de sua anulação: o corpo corre perigos. Ao mesmo tempo em que se produzem práticas de liberação das potências do corpo, através da arte, por exemplo, há também toda uma maquinaria capitalista, (religiosa, industrial, farmacêutica, etc.) que

impõe parâmetros que agem como leis sobre o corpo: vende-se a promessa do corpo belo, supostamente saudável, a partir de “regimes” e “reeducação alimentar”, vende-se a salvação da alma em troca de flagelos e penitências infligidos sobre o corpo. Corroboramos com as explicações de David Lapoujade (*in* LINS; GADELHA, 2002) quando o autor diz que “o corpo não aguenta mais” (p. 82). O corpo não aguenta mais o exercício de tantas violentações, de tantas forças fascistas que o agem de fora, bem como não aguenta mais as forças interiorizadas e calcinantes do ressentimento dos homens tristes. Tanto no Brasil, quanto em diversos outros locais do mundo, há uma enorme onda de ataques contra o corpo, sobretudo contra o corpo em estado de arte. Mas dizer que o corpo não aguenta mais, desde sempre, é também afirmar sua política de resistência.

Este corpo, tomado como imagem ou centro de ação, como o queria Bergson, é em verdade um agregado de signos que, a depender das conexões que se agenciam com o fora, engendra determinados sentidos e cria discursos que ora liberam novas forças, potencializando ou ampliando suas capacidades de agir e de perseverar na existência; ora produzem discursos reacionários (no sentido de um devir-reacionário), que abominam estas conexões com o fora, obstruindo a passagem dos afetos e recalçando suas forças criadoras e, porque não, transformadoras. “Mais ainda, a revolução, a ação, e não o ser agido, assim como o pensamento, devem ser situados no plano físico, sob o signo do instinto” (LINS *in* LINS; GADELHA, 2002, p. 69), e não na instituição e no instituído sobre o corpo: na experimentação e não no controle.

Trata-se de um niilismo, no sentido nietzscheano do termo, no qual os sujeitos abandonam a vida e os acontecimentos em nome de valores transcendentais que anulam suas próprias potências. Os niilistas, afirma Nietzsche (2005; 2008; 2014), são aqueles que não tem mais fé em seu próprio corpo. “O corpo submisso às baixas de intensidade ou uma *vontade de potência* niilista pode trair a confiança em si mesmo. Os fracos não acreditam em seu corpo, o corpo para eles é uma coisa doente” (LINS *in* LINS; GADELHA, 2002, p. 77)

Os fracos, a que se refere Nietzsche, são os homens das marcas e do ressentimento em Espinosa. São os déspotas e os tiranos em Deleuze e Guattari. Os homens da “Moral e dos Bons Costumes” que no Brasil ganharam visibilidade notória depois da ascensão da Bancada da Bíblia, do Boi e da Bala no Congresso Nacional e que germinou movimentos reacionários diversos como o MBL – Movimento

Brasil Livre<sup>3</sup> e o Movimento Vem Pra Rua<sup>4</sup>. Estes repudiam as forças expressivas da ação e da liberdade do corpo, fazem uso dos afetos tristes como a cólera e a raiva para submeter os outros corpos às suas práticas enfermas, e o fazem de tal modo que o corpo enfermo passa a acreditar que esta é sua condição primeira e faz do senhor um escravo.

Tal onda de ataques contra o corpo, sobretudo na arte, está relacionada ao fato de que na performance, arte do corpo, arte da pessoa por excelência, o corpo opera por decodificação absoluta, quer dizer, faz passar algo que não é plenamente codificável e confunde todos os códigos. Utilizando a terminologia corrente nos agrupamentos que estudam e produzem no contexto dessa linguagem, a arte da performance opera em *open source* (código aberto), ou seja, não dispõe de códigos rígidos estruturados em uma gramática pré-estabelecida como a pintura, o cinema, a literatura, etc. Esta sua anti-gramática imprime, no campo das artes, os tempos e os espaços da performance: sem universais, sem imperativos categóricos, ela é de fato um código aberto, o que tem gerado celeumas em torno de suas questões estéticas e políticas desde o princípio. São modos de operar o mundo-corpo e o corpo-mundo que fogem dos cânones da lei e das estruturas, fazendo uso do caos natural dos fluxos e da visão dionisíaca do mundo (NIETZSCHE, 2005).

Nossa intenção não é transformar esta dissertação em um manifesto (sob o risco de datar por demais esta pesquisa), mas é inevitável, pelo momento histórico que atravessamos, ao se falar em arte, que não se faça uso expressivo do pensamento em forma de uma dissertação-manifesto. Estamos tratando aqui das potências e dos múltiplos usos do corpo na arte da performance e sobre o que este corpo pode dentro desse contexto. Para tanto, pontuaremos inicialmente dois episódios bastante contornados que vieram à tona nos últimos meses em decorrência deste confronto entre as forças ativas-criadoras e as forças reativas-reacionárias.

### 1.1. Maikon K.: DNA de DAN

A performance “DNA de DAN” do artista Maikon K. (abreviação de seu sobrenome, Kempinski) tem sido alvo, sobretudo, das forças militares em diversos locais por onde passa. O mais significativo

---

<sup>3</sup> <https://mbl.org.br>

<sup>4</sup> <http://www.vempraru.net/>

episódio talvez tenha sido o primeiro a ser noticiado, dentre outros, no qual o trabalho foi selecionado pelo evento Palco Giratório do Serviço Social do Comércio (SESC), para compor a programação e circular por diversas cidades e estados do Brasil. Evento este que constitui um dos mais importantes em fomento, circulação e formação de público no país. Cabe ressaltar que, antes de a performance de Maikon ser selecionada para o Palco Giratório 2017, ela já havia sido selecionada para compor a exposição Terra Comunal + MAI, da artista servia Marina Abramoviç, no Sesc Pompeia em 2015, evidenciando a importância dos trabalhos do artista curitibano na cena contemporânea da arte da performance.

Em sua passagem por Brasília, Distrito Federal, o trabalho estava já em realização em frente ao Museu Nacional, quando, ainda nos momentos iniciais da performance, uma guarnição da Polícia Militar interrompeu a apresentação, alegando atentado violento ao pudor.

Imagem 1. Maikon K. na performance DNA de DAN, durante o evento Terra Comunal + MAI no Sesc Pompeia (São Paulo/SP).  
Fonte: <https://www.newcitybrazil.com/2015/03/19/news-marina-abramovic-makes-a-grand-return-to-brazil/>. Acesso em 19 de outubro



A ação dos policiais foi de violência tamanha que sua estrutura inflável, espaço fechado onde a performance acontece, foi destruída pelos soldados. O artista foi detido e levado até a delegacia para prestar depoimento, sem que houvesse possibilidade de ampla defesa e esclarecimentos no local do evento por parte da organização do Sesc.

A ação de Maikon K. é bastante simples, como a performance costuma ser: nu, dentro de uma estrutura inflável de plástico translúcido, o artista é untado de uma substância criada por ele, uma espécie de resina emborrachada transparente que vai secando vagarosamente e transfigurando seu corpo na medida em que o material se contrai ao secar. Maikon aguarda aproximadamente duas horas até a secagem completa da nova pele, tendo sua respiração reduzida ao máximo para não rompe-la (práticas de respiração e resistência). Após a secagem, o público é *convidado* a adentrar na bolha-ovo do artista para assistir ao ritual de passagem da troca de pele, o renascimento de Dan, “a serpente ancestral africana, que dá origem a todas as formas”, descreve a sinopse da performance na programação do evento<sup>5</sup>.

O episódio se repetiu ainda outras vezes, mas, como declarou o artista, em suas redes sociais, após o ocorrido em Brasília, urge uma prática de resistência diretamente relacionada aos modos de uma vida ético-estética. Urge que se acentuem os fazeres artísticos inseridos na vida diária, para que o corpo não seja um depósito de abandonos, um antro de esquecimento, pois o corpo é o legítimo lugar da vida:

Eu estava trabalhando, e minha função é essa: perturbar a paisagem controlada dos sentidos. O meu corpo afronta os seus canais entupidos, o seu ódio contido, mesmo estando parado. Porque vocês nunca vão me controlar e eu pagarei o preço, eu sei, eu sempre paguei. Porque parado ali, nu, imóvel no meio da praça, suas vozes me atravessam, suas piadas estúpidas tentam me derrubar, sua indiferença me faz rir, seu embaraço me dá dó, mas eu continuo em pé, enquanto vocês vão logo sentar carregando sacolas e bolsas. São vocês que ficam nus diante de mim<sup>6</sup>. (MAIKON K.)

---

<sup>5</sup> Sinopse de *DNA de DAN* e programação completa do Palco Giratório 2017 podem ser acessadas em: . Acesso em 17 de Outubro de 2017.

<sup>6</sup> A publicação completa do artista pode ser acessada neste link: <https://www.facebook.com/maikon.kempinski/posts/1802729949743922>

## 1.2. Wagner Schwartz: La Bête

No dia 26 de setembro de 2017, o performer e coreógrafo brasileiro Wagner Schwartz acionou no Museu de Arte Moderna de São Paulo a performance *La Bête*. Neste trabalho, que propõe diálogo com a série *Bichos* da artista Lygia Clark, que foram expostos na VI Bienal de São Paulo em 1961, o artista coloca-se nu, dentro de um território delimitado por uma marcação no chão e manipula uma réplica dos *Bichos* de Lygia. Após determinado momento, o artista transfere a sua interação com a escultura modular para o público presente e o seu próprio corpo, tornando-se um dos bichos.

Imagem 2. Bicho de Bolso, escultura de Lygia Clark, 1966. Fonte: <https://www.wikiart.org/en/lygia-clark/pocket-creature-bicho-de-bolso-1966>. Acesso em 22 de outubro de 2017.



Lygia Clark ficou famosa por suas proposições relacionais, tanto em performances, como em esculturas. Um salto radical nas práticas plástico-visuais, Lygia abriu mão de sua carreira como artista e passou a entender-se como terapeuta, mais incisivamente a partir dos trabalhos *A estruturação do Self* e *Caminhando*. A sua série dos *Bichos* propunha formas metálicas abstratas, conectadas por dobradiças, que ficam à disposição do público para que este as manipule, dando contorno às diversas formas possíveis que a escultura permitia.

O que ganhou notoriedade nas mídias, jornais e redes sociais, fazendo com que se produzisse uma cena polêmica, foi a interação de uma criança, acompanhada de sua mãe, com o corpo do artista nu. Mas é certo também que o pensamento reativo tange apenas a superfície do

acontecimento, ou sequer se aproxima desta superfície. Para o devir-reativo, o devir-fascista, o corpo em estado de arte não altera seus atributos ordinários, sua subjetividade ensimesmada e recalcitrante, quer dizer: o artista ainda assim era um homem-macho-branco e, potencialmente, um pedófilo, além de seu trabalho incitar determinados crimes contra o Estatuto da Criança e do Adolescente.

A mãe que acompanhava a criança e que também era partícipe da performance, tornou-se criminosa por incitar a relação de sua filha, menor de idade, com um homem adulto nu. O que está em jogo nesta situação, é uma escolha moral, pois, todavia, no local estava fixada a classificação indicativa sobre o conteúdo do trabalho, cabendo aos responsáveis pela criança decidirem sobre a autorização ou não em participar do acontecimento. Por outro lado, os comportamentos que se lançaram em ataque ao artista e seu trabalho, podem ser identificados como censura e linchamento.

Imagem 3. *La Bête*, performance de Wagner Schwartz, 2017. Fonte: <https://veja.abril.com.br/politica/>. Acesso em 08 de novembro de 2017.



O *release* da performance *La Bête* que consta no site<sup>7</sup> do artista, contendo também outros informativos sobre o referido trabalho, é bastante pontual:

Schwartz manipula uma réplica de plástico de uma das esculturas da série *Bichos* (1960), de Lygia Clark. O objeto permite a articulação das diferentes

<sup>7</sup> <http://www.wagnerschwartz.com/la-b-te>. Acesso em 17 Outubro de 2017.

partes do seu corpo através de suas dobradiças. O público será convidado a participar.

As manifestações massivas, alavancadas pelos movimentos sociais anteriormente citados, que cantaram o poder totalitário, unilateral e vertical sobre a liberdade de expressão artística, sobre o corpo da pessoa, mas também sobre o corpo social. Michel Foucault nos auxilia na compreensão de um processo que se assemelha, porém de modo inverso, àquilo que Artaud (1984) no capítulo *O teatro e a Peste* do livro *O teatro e seu duplo* definiu como sendo a *peste*. Noutras palavras, Foucault propõe que

as massas, no momento do fascismo, desejam que alguns exerçam o poder, alguns que, no entanto, não se confundem com elas, visto que o poder se exercerá sobre elas e em detrimento delas, até a morte, o sacrifício e o massacre delas; e, no entanto, elas desejam este poder, desejam que esse poder seja exercido (FOUCAULT, 1998, p. 45).

O poder é visto no viés microfísico, semelhante a um procedimento subcutâneo, agindo por entre as camadas, entre os corpos, mas nunca se confundindo com eles, mas, de todo modo, o poder é uma força estruturante e significativa. Em Artaud, a peste é como uma força-princípio no plano de constituição do *Corpo sem Órgãos*, que age de forma silenciosa, desestratificando o organismo. A peste é antes um movimento de purificação das forças adoecidas. Se a arte é como a peste, “não é apenas por atuar sobre importantes coletividades e por transtorná-las do mesmo modo como faz a peste [...] existe algo de vitorioso e de vingador ao mesmo tempo” (ARTAUD, 1984, p. 39), neste sentido, a peste seria benfazeja pois, “levando os homens a se verem como são, faz cair a máscara, põe a descoberto a mentira, a tibieza, a baixaza, o engodo” (ARTAUD, 1984, p. 39), desmanchando e reorganizando a “inércia asfíxica da matéria que atinge até o dados mais claros dos sentidos; e revelando para as coletividades [...] sua força oculta, ela as convida a assumir diante do destino um atitude heroica e superior que, sem isso, elas nunca assumiriam” (ARTAUD, 1984, p. 45). Tal como a peste, o poder é uma força movente e, tal como a peste,

ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao

prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir (FOUCAULT, 1998, p. 08).

O que há, entretanto, é a constituição de um dispositivo heterogêneo, ou, ainda, um dispositivo-composto, que faz com que este poder se mantenha e seja regulado por forças ocultas e não-ditas. Tal manutenção e regulação agenciam procedimentos que colocam em circulação os *efeitos* desse poder de forma sempre “contínua, ininterrupta, adaptada e ‘individualizada’”, ou seja, existe a produção, pelo próprio campo social, daquilo que Foucault chama de “economia do poder” (FOUCAULT, 1998, p. 08).

As sociedades de controle, vislumbrada por Deleuze (2013), sucedendo as sociedades disciplinares analisadas por Foucault (1987), trazem em seu bojo um conjunto de funções policiais e a incorporação do padre e do juiz na subjetividade de cada um, o grande pai prestes a aplicar sanções pelos desvios produzidos. Corpo e pensamento cerceados pela moral. Nessa corrida pelo corpo, de um lado e, por outro lado, contra ele, é que se percebe o quão adoecido este corpo vai se tornando e o quanto esta moral que o subjulga, bloqueia suas fugas, seus desvios e suas possibilidades de criação e reinvenção de si.

Sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados, do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos e os erros nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros e continuam seu insuperável conflito (FOUCAULT, 1998, p. 15).

Mas, que quer dizer Michel Foucault quando propõe que o poder penetrou no corpo e, ainda, que este poder encontra-se exposto no próprio corpo? A mecânica do poder, que age subcutaneamente no corpo social, além de produzir linhas de força dissidentes, instituições que fazem circular marcas e determinados estatutos como verdade, sobretudo quando se trata do campo do sexual, envolvendo sexualidades heteronormativas ou dissidentes, gêneros e códigos identitários hegemônicos ou minoritários. Estas instituições, bem conhecidas por nós (escolas, estado, prisões, hospitais, etc.) operam estratégias de

assujeitamento, elaboradas por este mesmo poder que se entretetece nas tramas do corpo social e das subjetividades.

Jacques Rancière (1996a; 1996b; 2009) analisa os processos sociais que constituem o campo do comum, um espaço partilhado desigualmente entre sujeitos que tem competências e funções distintas e que determina o quanto cada um possui nessa divisão. Esse campo coloca em jogo dois conceitos fundamentais que nos ajudam a compreender os modos de circulação do poder e suas formas de manutenção ou modificação, que são os conceitos de política e polícia. O autor mostra que geralmente entendemos por política

política o conjunto dos processos pelos quais se operam a agregação e o consentimento das coletividades, a organização dos poderes, a distribuição dos lugares e funções e os sistemas de legitimação dessa distribuição. Proponho dar outro nome a essa distribuição e ao sistema dessas legitimações. Proponho chamá-la de polícia (RANCIÈRE, 1996a, p. 41).

Observamos, através dos exemplos de *DNA de Dan* de Maikon K. e *La Bête* de Wagner Schwartz, como se evidenciam e se dão os processos que Rancière define por política e polícia. Ambos os casos operam os dois conceitos, de modo simultâneo, sendo a política o movimento que gera dissenso ou desentendimento sobre o acontecimento estético; e a polícia o movimento que se esforça em manter a ordem do consenso, da lei e dos paradigmas hegemônicos.

Dizemos tratar-se de uma operação simultânea, pois, ao mesmo tempo em que se evidencia, através do acontecimento estético e suas reverberações, movimentos que afirmam a produção desta diferença, ou seja, das potências do corpo e do dissenso que esta potência e este corpo produzem, também vislumbramos, de modo imediato, movimentos que reafirmam a lógica dominante, estruturada pela moral e mantida pelas instituições de disciplina e controle (igreja, escolas, prisões, etc.). A política, antes de ser guiada pelas formas institucionais de gestão, pelos aparatos jurídicos e administrativos do Estado, é a trama de tensões que se tece entorno de determinado acontecimento, geralmente estimulado pela ruptura de uma determinada estrutura. Nas palavras de Rancière, “há política simplesmente porque nenhuma ordem social está fundada na natureza, porque nenhuma lei divina ordena as sociedades humanas” (RANCIÈRE, 1996a, p. 29). Já a polícia, por outro lado, é “uma ordem

dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa” (RANCIÈRE, 1996a, p. 42).

De um modo ou de outro, nestas relações consensuais ou conflitantes que emergem do encontro entre corpos e sujeitos, a imagem produzida é sempre a de uma conexão, podemos dizer, inclusive, que se trata de uma conexão singular, na qual os corpos e sujeitos diferem justamente por terem se conectado. O encontro e o acontecimento, sendo consensual ou dissensual, tratar-se-á sempre de uma conexão. A este movimento, chamaremos *intercorporeidade*, para tratar das relações que se produzem entre o mundo-corpo e o corpo-mundo.

## 2. INTERCORPOREIDADE: O MUNDO CORPO E O CORPO-MUNDO

*O corpo: anúncio de movimento;  
detonador de ações e memórias;  
dentro-fora; interno-externo; inexaurível.  
HISSA; NOGUEIRA*

Só podemos existir no mundo como e enquanto corpos. Sendo o mundo ele mesmo um corpo, e os corpos que o habitam sendo, cada um deles, propriamente um mundo, dotados a seu modo de atributos e características singulares, o que se produz na zona de contato da experiência vivida entre todos estes corpos-mundo é um “diálogo tônico” (AJURIAGUERRA *apud* BERNARD, 2016, p. 107). O termo “diálogo tônico”, em sua acepção original proposta por Juan de Ajuriaguerra, refere-se às etapas iniciais da criança que descobre seu próprio corpo tendo em vistas o corpo da mãe. Entretanto nós, ao adotarmos aqui a perspectiva espinosista da ideia de corpo, tomamos a liberdade de modificar ligeiramente a noção de “diálogo tônico” para pensar a relação de forças e potências que se produz no encontro dos corpos no mundo, compreendendo, portanto, não apenas a sua relação sensível, isto é, suas modificações na matéria, mas também a sua relação inteligível, as modificações no pensamento e a consequente produção de sentidos, tomando o corpo indiferente à sua fase de desenvolvimento, numa perspectiva, ao mesmo tempo aquém e além desta. Nos utilizaremos desta expressão para designar a condição primeira de toda forma de vida, ou seja, sua abertura imediata ao mundo, e que diz respeito aos atravessamentos e modificações decorrentes de cada encontro.

Há, entre os corpos que habitam um mesmo território, mais que uma relação direta e objetiva, mas uma condição de imediatez que revela a complexa trama que sustém cada corpo. “Em suma, não há mais corporeidade simples, mas ‘*intercorporeidade*’” (BERNARD, 2016, p. 103), conexões múltiplas e simultâneas que revelam a natureza do mundo-corpo. Nestas conexões, antagonismos diversos se inscrevem no corpo-mundo em sua relação com o mundo-corpo

O corpo é o lugar de onde vemos o mundo, que faz o mundo vibrar e nos faz ver o universo de determinada forma: o modo como vivemos o cor-

po. O corpo é o território de onde dizemos o mundo. No mínimo, o corpo é um instrumento de ação (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 61)

O corpo como instrumento de ação, conforme expressam Hissa e Nogueira (2013), é uma noção já apresentada anteriormente na obra de Henri Bergson (1999), onde este corpo, “colocado entre a matéria que influi sobre ele e a matéria sobre a qual ele influi”, é “o lugar onde as impressões recebidas escolhem inteligentemente seu caminho para se transformarem em movimentos efetuados” (BERGSON, 1999, p. 162). Neste sentido o corpo humano é entendido como o território de experimentação da vida por excelência, que afeta ao mesmo tempo em que é afetado, dotado de um atributo em particular que o torna seletivo neste jogo de afectos: o pensamento.

Entretanto, um fator fundamental na vida do homem implica determinadas fronteiras, por vezes dolorosas e intransponíveis: a socialidade. O ser humano, bicho social, animal gregário, produz, por defesa e autoconservação, uma série de instrumentos e estratégias que o assujeitam ao seu próprio domínio. Trata-se, nas sociedades ocidentais, desde sempre, da moral: o domínio do certo e do errado, do conjunto de normas que definem as competências e incompetências de cada um que venha a ocupar determinada posição no *socius*. Em outros termos, trata-se da divisão da *polis* e a polícia.

De incontáveis modos, os soberanos da *polis* tentaram, e ainda tentam, fazer desta a condição da vida; e seu povo (*populi*), demasiado cansado de suas obrigações diárias e enfermo, simplesmente abandona a vida, deixando-a sob os falsos cuidados da soberania moralizante. Em termos ocidentais, podemos pontuar dois grandes dispositivos<sup>8</sup> dominantes que se esforçam vertiginosamente para capturar nossa potência

de agir: o cristianismo e o capitalismo.

O primeiro, historicamente dominante, é a religião cristã em todas as suas faces e variações, este grande dispositivo de doenças e

---

<sup>8</sup> Foucault (1984, p. 138), define um dispositivo como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos”.

enfermidades, que exerce um papel fundamental no regime moralista do corpo. Ela diz, em nome de seu deus, que:

Se rejeitardes os meus estatutos, e a vossa alma se enfadar dos meus juízos, não cumprindo todos os meus mandamentos, para invalidar a minha aliança, então eu também vos farei isto: porei sobre vós terror, a tísica e a febre ardente, que consumam os olhos e atormentem a alma; e semeareis em vão a vossa semente, pois os vossos inimigos a comerão. E porei a minha face contra vós, e sereis feridos diante de vossos inimigos; e os que vos odeiam, de vós se assenhorearão, e fugireis, sem ninguém vos perseguir (BÍBLIA, ).

E, assim, impõe ao corpo a maior de todas as enfermidades, a culpa: penar o corpo para libertar a alma para a transcendência a um suposto além-mundo (*mea culpa, mea culpa, mea máxima culpa*). Segundo David Lapoujade (*in* LINS; GADELHA, 2002, p. 85), “a invenção da culpa nos Cristãos tem por objetivo tornar o doente ainda mais doente”, ou seja, devemos adoecer para nos livrarmos do mal que cometemos ao profanar as clausuras que nos foram impostas, tal é a ditadura. “A religião tem por função essencial *fazer da doença a condição da vida*” (*idem, ibidem*) e, deste modo, ao longo de séculos de escravidão à essa crença, fomos abandonando o corpo, *nos* abandonando e reduzindo nossas capacidades de experimentar o mundo, reduzindo nossa potência e entristecendo, a ponto de não suportarmos mais nada. Não suportamos abrir nossos poros para os afetos do mundo que pedem passagem, porque adestrados, disciplinados, ou ainda, não conseguimos *desentupir* nossos poros da moral que foi se calcificando sorrateiramente.

É necessário suportar o insuportável, pois que sofrer é a condição primeira do corpo: este é violentado constantemente pelas forças intensivas do fora, mas nosso filtro enrijecido (mecanismo de defesa) criou barreiras que bloqueiam a passagem dos afetos, fazendo com que a violência seja ainda maior, pois o que pede passagem e não consegue passar se cristaliza em forma de ressentimento, como uma crosta que se prolifera. Desobstruir o filtro<sup>9</sup>, suportar as violências das intensidades do

---

<sup>9</sup> Em entrevista a Suely Rolnik (2006), o coreógrafo francês Hubert Godard sugere que é necessária alguma espécie de “treinamento” para efetuarmos uma operação de *deslocamento* desse filtro sociocultural que controla e normatiza as

fora, permitindo a passagem dos afetos, é também uma maneira de criar para si um Corpo Sem Órgãos (DELUZE; GUATTARI, 2012c, p. 08). Entretanto, podemos ainda notar que

Se defender do que é estrangeiro, não deixar agir a excitação como uma força formadora, lhe opor uma pele dura, um sentimento hostil: para a maioria essa é uma necessidade vital para sua conservação. Mas no domínio moral, a livre amplitude da vista atinge seu limite lá onde não sentimos mais a excitação estrangeira como uma *excitação estimulante*, mas apenas como um prejuízo (STIEGLER *apud* LAPOUJADE *in* LINS; GADELHA, 2002, p. 88).

Não conseguimos ainda, embora as inúmeras tentativas, nos abrir aos encontros e experimentar os acontecimentos: árduo exercício de uma vida inteira. Turvaram-nos a condição fundante de que a vida só acontece nas relações que experimentamos/estabelecemos com o mundo, nos obrigaram a permanecer dentro de casa, porque o mal está à solta lá fora! E assim, aos pouco, fomos nos acomodando com a ideia de que o confinamento é mais seguro, que é bom ser adestrado e que o desconhecido, o outro, é sempre um corpo estrangeiro perigoso. E de tanto adestramento, tanta moral, tanto juízo, vergonha, tanto medo, tanta culpa, tanto controle, adoecemos. Adoecemos, mas ainda resistimos; o corpo ainda resiste, mesmo na enfermidade, para afirmar sua potência.

Absorvido o regime moral-transcendental do cristianismo, o grande dispositivo moderno de captura das potências do corpo, nos abre um sorriso tolo com dentes amarelos: capitalismo. Em todas as suas manifestações, este carrasco consegue ser mais cruel do que o primeiro, pois a sua força está no espetáculo das aparências e do controle. Para ele, quanto menos movimento nosso corpo efetuar, melhor, pois o poder do tirano vem de nossas fraquezas e desacelerações. Se pensarmos pela lógica da potência, quanto menos movimento eu efetuo, menos potência de mover eu tenho, e, inversamente, quanto mais eu movo, mais potência de mover eu tenho.

À vista disso, a partir da emergência da sociedade do controle e do espetáculo,

---

relações do corpo com o mundo. Godard vê na arte, neste caso mais especificamente nas obras de Lygia Clark, uma alavanca eficaz para que possamos realizar tal deslocamento.

a percepção do corpo foi alterada. Assim, são produzidas modalidades mais ou menos normatizadas de experimentação do corpo. Não mais um corpo-corpo, corpo-devir, corpo-contato, corpo-invenção; mas, sim, um corpo-vazio, corpo-previsível (HISSA; NOGUEIRA, 2013, p. 65).

São ambas forças externas que coíbem e enclausuram a natureza do corpo, reduzem nossa capacidade de engendrar acontecimentos, nos afastam das experiências e dos encontros, recalçando, mais uma vez, a vida. O corpo “não aguenta mais aquilo a que o submetemos do exterior, formas que o agem do exterior. Essas formas são, evidentemente, as do adestramento e da disciplina” (LAPOUJADE *in* LINS; GADELHA, 2002, p. 83), mas também as formas do controle e das normatizações compulsórias que nos imprimem suas marcas. Porém, se cada marca nos exige um certo trabalho no horizonte da criação de um novo corpo que opere para si um modo de existir singular e que supere as cicatrizes dos maus encontros, de acordo com Suely Rolnik, na esteira de Espinosa, o pensamento é “uma das práticas onde se dá esta corporificação” (ROLNIK, 1993, p. 243).

Tais dispositivos atuam não mais em face às disciplinas, ou através de uma sociedade disciplinar, como visto em Foucault (1984), posto que a partir da segunda metade do século XX, como bem reparou Deleuze (1992a), são os dispositivos de controle que emergem no momento em que os mecanismos de vigilância deixam de pertencer a locais fechados (prisões, fábricas, hospitais, etc.) e passam a ocupar massivamente os espaços da vida diária, fazendo com que o corpo se detenha mais no seu “autocontrole”, do que na prática de uma disciplina. Assim, desdobra-se a prática de um conjunto de técnicas pelas quais os sistemas de poder cerceiam os indivíduos em sua singularidade (FOUCAULT, 1984).

Capitalismo e religião, que, diga-se de passagem, hoje em dia são praticamente a mesma coisa, pertencem ao mesmo tipo de regime definido por Jacques Rancière, que determina uma certa configuração do *socius*, um modo de distribuição dos tempos, dos espaços e dos sujeitos que ocupam determinadas posições nesta divisão, que define o que, quando e como devemos agir, de forma hierárquica e vertical, enaltecendo as diferenças em nome do poder estrutural. Rancière chama este tipo de configuração de partilha do sensível *policial*, ou simplesmente *polícia*: um regime que define tempos, espaços e modos

de ser e agir dentro de um recorte do sensível organizado pelo controle. Não se trata aqui da instituição policial em si, o braço armado do Estado, mas de todo um conjunto abstrato de códigos que nos cerceiam em categorias rígidas, que estabelecem formas específicas de conduta e determinam um *ethos* específico para cada recorte de tempo e espaço, nos submetendo não a uma disciplina, mas ao controle das maneiras de ser e estar no mundo.

O capitalismo e a religião são dois regimes que se agenciam para produzir um modo de partilha do sensível policial, de maneira a refrear a força do pensamento, da ação, enfim. Jacques Rancière utiliza o termo *embrutecimento* para tratar das relações onde “uma inteligência é subordinada a outra inteligência” (RANCIÈRE, 2012, p. 25). Considerando que, como nos diz Espinosa em sua *Ética*, o conhecimento é o mais potente dos afetos, pois é o caminho mais curto para a liberdade, tais relações refreadoras produzem afetos tristes que reduzem nossas potências de agir e, logo, também as de pensar. Quanto mais nos relacionamos com o mundo abertamente, mais criamos condições de medir distâncias e velocidades em uma trama de afetos.

Mas que saber é este? Conhecimento-corpo. *Corponhecimento*. E, boa parte das vezes, é a figura do artista que vai operar estratégias – sempre inéditas – na tentativa de criar condições de possibilidades para a experiência e o acontecimento, através da produção de contradispositivos de experimentação.

Por mais que os regimes tirânicos busquem desacelerar nossas capacidades de agir, não podemos afirmar que o corpo perde inteiramente sua velocidade, sua potência. Só extinguimos nossa potência na morte, fora isso o corpo *ainda* resiste e se move, através de uma força inata, a qual Espinosa chama *conatus*, que “tende a manter e conservar seu próprio ser [...] para se conservar em seu próprio estado e para melhorá-lo” (ESPINOSA, 2014b, p. 75).

Mesmo que vivamos num sistema que calcifica moralismos, normas e disciplinas nos nossos corpos, ainda restam brechas, linhas de fuga, e é por elas que as forças da revolução tomam forma. Existem incontáveis modos pelos quais podemos efetuar revoluções em nosso corpo-mundo e nos abrir para os acontecimentos e suscitar bons encontros, criar enfim nosso Corpo sem Órgãos. Na questão de que tratamos aqui, a arte da performance e as artes do corpo de um modo geral (como a dança, o teatro, por exemplo) são vias diretas para exercitarmos este novo corpo. De acordo com Rolnik (2014), esta via de acesso ao fora “pode ser a escrita, a dança, um alucinógeno, um encontro amoroso ou, ainda, um desencontro”. De todo modo, estamos

sempre nos movendo, e é lindo, se pensarmos mesmo a nível fisiológico, a grande dança interna que gere a vida. O corpo nunca está parado, nunca entra em modo *stand by*. Cada conjunto de funções com seus movimentos de fluxos e cortes, ritmos e velocidades que se agenciam em nós, cada célula que se divide e se multiplica ou morre, configura arranjos sensíveis que nos colocam em face ao mundo, ao mundo-corpo. São arranjos vibráteis que se conectam com forças externas para efetuarmos nossos afetos através de uma composição expressiva. Segundo Hubert Godard, em entrevista a Suely Rolnik,

cada um de nossos órgãos dos sentidos é portador de uma dupla capacidade, uma cortical e outra subcortical. A primeira corresponde à percepção, a qual nos permite apreender o mundo em suas formas para, em seguida, projetar sobre elas as representações de que dispomos, de modo a lhes atribuir sentido. Essa capacidade, que nos é mais familiar, é, pois, associada ao tempo, à história do sujeito e à linguagem. [...]. Já a segunda, que por conta de sua repressão nos é mais desconhecida, nos permite apreender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações. O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos (GODARD in ROLNIK [et. all], 2006, p. 12).

Considerando a fala de Godard, observamos que, para devolver a capacidade subcortical dos nossos órgãos dos sentidos e restituir a vibratibilidade do nosso corpo, é preciso criar “estratégias de sobrevivência desejante” (ROLNIK [et. all], 2006, p. 16), a fim de neutralizar os efeitos tóxicos da disciplina e do controle ditados pela partilha policial do sensível. Desconstruir os tabus que encapsulam o desejo e devolver ao corpo o *drama* (no sentido grego da palavra, que significa ação “δράω”).

Na performance, tanto assistindo quanto “performando” uma ação, criamos condições de possibilidades de devolvo ao corpo as alegrias dele confiscadas pelos tiranos. Na arte que também temos a possibilidade de, pouco a pouco desobstruir nossos poros calcificados de

moral. É *com* a arte que eu (des)controlo e performo o corpo, dando forma expressiva os afetos que me atravessam.

Para nós, assim como para Eleonora Fabião (2008), a arte da performance funciona como um motor de experimentação para criar para si um corpo sem órgãos, pois se trata de um mecanismo que desestabiliza os estatutos que regem as políticas do corpo, buscando desmanchar as sistematizações e as normas. É uma alavanca afetiva, ou como bem disse Suely Rolnik (2014), um fator de a(fe)tivação, uma maneira de estar no mundo e, principalmente, de se encontrar com este mundo que também é corpo, mundo-corpo, como uma política de aderência, no sentido de permitir o corpo pertencer e não mais se excluir do meio. Na performance, o corpo que está aberto, exposto, efetuando trocas com as forças que coabitam o mundo e, mais do que isso, é um corpo que insiste na vida, que cria a capacidade de se voltar para a própria essência, seu *conatus*, ou seja, o “esforço para perseverar na existência, poder para vencer os obstáculos exteriores a essa existência, poder para expandir-se e realizar-se plenamente” (SPINOZA *apud* CHAUI, 1995, p. 15).

O *conatus* Espinosano começa por ser desejo não trabalhado, ou seja, apetite, quando o modo é determinado do exterior a entrar sob a relação que corresponde à sua essência ou grau de potência, isto é, enquanto tem aptidão para ser afectado na essência de modo como grau de potência. Sob esta relação o sujeito tende a preservar a sua existência. [...]. O *conatus* surge como a tendência para manter ao máximo a capacidade de ser afectado (TENDEIRO, 2006, p. 40).

Por isso a arte que tratamos aqui se mostra um veículo eficaz na expressão dos afetos e na crítica do corpo, pois que se trata de uma linguagem que privilegia o movimento e a pura ação na efetuação do ser humano. Com a arte o ser humano cria zonas de trocas de todos os tipos: trocas gasosas, líquidas, emotivas, semióticas. Tais trocas engendram relações estéticas entre os corpos que habitam o espaço e o tempo, ou seja, transformam as formas da vida concreta e produzem um outro regime que incide sobre a partilha do sensível, o regime *estético* (RANCIÈRE, 2009). Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, antes refere a um “recorte dos tempos e dos espaços e o que está em jogo na política como forma de experiência” (RANCIÈRE, 2009), ou seja, o que se

da a *sentir* nas relações estabelecidas entre nosso corpo-mundo e o mundo-corpo.

A performance, enquanto meio de efetuação da arte, privilegia o encontro entre os corpos. Tais relações, para se efetivarem numa partilha do sensível dentro do regime estético, devem ser inéditas, e mais, o trabalho do artista neste caso consiste em capturar as intensidades do fora e manifestá-las através do corpo numa composição expressiva dos afetos, produzindo novos tempos, novos espaços (ou uma suspensão do tempo-espaço consensual), criando subjetivações inéditas, antes impensadas, agenciando assim uma re-partilha do sensível que produzirá, por sua vez, novas relações entre os indivíduos e o mundo. Deleuze (2012b) chamará a estas composições expressivas de blocos sensíveis ou blocos de sensação, corpos constituídos por componentes intensivos, forças interiores e exteriores que o artista agencia para engendrar um novo acontecimento estético-artístico. “A sensação composta”, quer dizer, o bloco de agregados sensíveis, “feito de perceptos e de afectos, desterritorializa o sistema de opinião que reunia as percepções e as afecções dominantes num meio natural, histórico e social” (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 232). Em outras palavras, o acontecimento e a experiência são sempre inéditos, sendo então incontornáveis, irrepetíveis. Significa dizer que, quando isso acontece, é impossível negar que novas formas de vida sejam produzidas no agenciamento de forças até então impensadas e impossíveis: nasce um novo corpo.

Desterritorializar o sistema dominante quer dizer que o corpo que é afetado pela arte, ou ainda, o corpo que vive em estado de arte é uma chave revolucionária, pois que novos fluxos micropolíticos passam a circular em seu contexto na duração da experiência. No entanto, para que o bloco de agregados sensíveis adquira consistência e autonomia enquanto composição expressiva dos afetos, é necessário que ele dê à sensação daquele que o vive, “o poder de existir e de se conservar em si, *na eternidade que coexiste com esta duração*” (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 197).

A arte nos coloca face-a-face com o mundo, face-a-face com outros corpos e com o nosso próprio. Neste território insólito empreendemos buscas por soluções para problematizar as crises do corpo, reprogramamos o meio e a nós mesmos propondo novas lógicas de pertencimento e novas formas socialidade. Mas há modos bem eficazes de efetuação do corpo, que podemos considerar como motores de experimentação-a(fe)tivação e que rompe com os paradigmas hegemônicos. Tratam-se das manifestações estéticas que se utilizam o

*socius* e a *polis*, ou seja, o corpo social enquanto plataforma operativa para a realização do acontecimento performático.

Quando povoamos tal território com acontecimentos estéticos, pequenas fissuras se abrem e sorrateiramente rasgam a paisagem psicossocial. Acontecimentos de toda sorte podem emergir nesta relação de forças entre seus componentes, entre a arte, a vida, o mundo-corpo e o corpo-mundo. A arte da performance pode funcionar, ao invadir os fluxos da vida ordinária, como um motor de arranque: ela coloca em movimento tudo quanto sua frequência consegue atingir e opera, sob a homérica maquinaria da sinfonia industrial, pequenas transformações e a insurgência de novas ficções. “Nietzsche diz que sob os grandes acontecimentos ruidosos, há pequenos acontecimentos silenciosos, que são como a formação de novos mundos” (DELEUZE, 2004, p. 147). Quando falamos na formação de novos mundos, nos referimos aos processos que agenciam a desterritorialização do estabelecido (desaparecimento de mundos) e sua conseqüente e imediata reterritorialização (aparição de mundos).

O papel do corpo abstrato, que surge no interior do regime policial de partilha do sensível, é o de controle da norma e da estrutura, da manutenção das distribuições de tempos, espaços e funções (*ethos*) dentro do comum partilhado, e a manutenção de mundos rígidos. Porém, quando o corpo devém performance, ativamos nosso motor de experimentação-a(fe)tivação micropolítica e fazemos com que o mundo-corpo dance. Ao fazer o corpo do mundo dançar, (des)programamos o meio, desterritorializamos a lógica policial e reterritorializamos o sensível com a proposição de um recorte espaço-temporal inédito: re-partilhamos o sensível através de atributos estéticos e novas ficções-mundo que se atualizam no corpo social.

Quando falamos em ficção devemos compreender um problema que circunda esta questão: produzir novas ficções, fingir, “não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis” (RANCIÈRE, 2009, p. 53). Significa dizer que antes de ser um mero floreio do real, a ficção é uma maneira de problematizar o instituído e o consensual. Criar uma ficção-mundo diz respeito à atualização de mundos possíveis, de não-lugares. Enfim, a produção de uma nova ficção diz sobre a possibilidade de engendrar heterotopias (FOUCAULT, 2013), um tempo-espaço coabitado por diferenças, ondas de multiplicidade, conexões intensivas que se lançam ao agonismo dissensual e produzem, então, aquilo que entendemos por política.

Este é o ponto e talvez seja aqui a altura onde se pode medir a eficácia estética da arte, quer dizer, seu poder de engendrar

acontecimentos singulares, favorecer experiências e produzir encontros, plenos de afetos alegres a partir da conexão de forças singulares que afirmam a vida em seus diversos modos de existir.

Exercitar a presença-no-mundo para estar à altura dos acontecimentos: era disso que falava Godard quando sugeria alguma espécie de treinamento que desobstruísse nosso filtro sociocultural entupido de moral. Um corpo que devém mundo coloca a vida em movimento e dança com ela.

Em nossas guerrilhas diárias, submersos em compromissos de toda ordem, perdidos em controles rígidos, vigiados pelas normas do “bom-meninismo”, há uma tendência a não se afetar com aquilo que difere e, assim deixamos a vida escapar. Muitas coisas nos acontecem, mas por não exercitarmos nossa presença no mundo, deixamos as experiências escorrerem por entre os dedos e a arte pode ser um veículo eficaz na afirmação da vida.

Ao acionar uma performance, estamos exercitando nossa presença no mundo. Mais do que isso, evidenciamos a presença do outro, fazendo com que ambos se tornem forças vivas e ativas numa textura sensível. Performar é criar possibilidades para novas formas de vida, engendrando tempos e espaços onde “desnaturaliza-se um pedaço de mundo; mostra-se seu avesso. Potência de contaminação de tudo: o universo revela-se obra de arte. O universo inteiro, *work in process*. Arte, vibração crítica do mundo” (ROLNIK, 1997, p. 02).

Como uma plataforma potente de problematizações das políticas do nosso tempo, a arte da performance devolve ao corpo sua condição de corpo, atualiza forças antes impensáveis e rearranja a paisagem psicossocial do contexto onde se insere, fazendo com que novas ficções-mundo emirjam e proporcionem aos corpos experiências transformadoras da vida concreta. Novas formas de vida nascem no corpo que devém-mundo. É o princípio de movimentos contaminados de bons afetos.

Implicados numa agonística infindável, liberdade e servidão constituem o campo de batalha que coloca em jogo o livre existir dos corpos e dos sujeitos, mas também o niilismo e o assujeitamento. Vislumbramos a arte como lugar possivelmente saudável de experimentação da vida, como dispositivo produtor e amplificador de potência, sobretudo, na medida em que se posiciona na contracorrente dos dispositivos reacionários de captura, para os quais olharemos com mais cuidado a seguir.

### 3. O CORPO E O TEMPO

*Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar*  
SIBA E A FULORESTA

Henri Bergson, tal como Gilles Deleuze, é também herdeiro, em certa medida, da filosofia monista de Bento Espinosa e da filosofia do movimento de Heráclito de Éfeso. Em virtude dos deslocamentos históricos e, portanto, contextuais da época de cada um destes pensadores, os movimentos que trabalham contrações e distensões entre dualismos e o monismo, atualiza-se em níveis de compreensão que distinguem entre si pelos elementos que são colocados em jogo neste ato de pensar. Em Bergson encontramos dualismos do tipo matéria e memória, passado e presente, virtual e atual que se conectam no monismo da *duração*. Já em Gilles Deleuze mostram-se frequentes dualismos do tipo ativo e reativo, liso e estriado, nômade e sedentário, os quais se encontram no monismo dos planos de imanência, no conceito de rizoma ou mesmo de *Corpo Sem Órgãos*.

Dirá Bergson em *Matéria e Memória*: “os dois termos que tínhamos separado inicialmente vão soldar-se intimamente” (1999, p. 168) e Deleuze (2012) dirá que dualismos são necessários, mesmo que provisoriamente, para não incorrer em mistos mal analisados ou perscrutar falsos problemas, muito embora em algum momento eles devam ser superados na conexão de um novo monismo. “A noção de contração [e distensão] nos dá meio de ultrapassar a dualidade [...] em um movimento contínuo” (DELEUZE, 2012, p. 64). Neste sentido, o monismo é reencontrado a partir do momento em que “todos os graus [de contração e distensão] coexistem em um só Tempo, que é a natureza em si mesma” (*idem*, p. 80-81), retornando ao ponto de partida, mas em um outro plano.

Trataremos de trabalhar estas e outras questões em relação a um tipo específico de performance artística, que geralmente opera conceitos como os de resistência, tempo, intensidade, entre outros e que atribui-se o termo de *performance duracional*.

A performance duracional é uma possibilidade de experimentar tensões e deslocamentos no corpo e, num contexto mais amplo, do corpo em relação à memória, ao tempo, à matéria e aos agenciamentos maquinados neste encontro. Ao longo da recente história da arte da performance, encontramos alguns artistas que experimentaram práticas em performance duracional como, por exemplo,

Tehchin Hsieh e suas *Performances de um ano*<sup>10</sup> e Marina Abramoviç, que executou com Ulay a ação *Os Amantes: A caminhada da grande muralha*<sup>11</sup> para marcar o término de seu relacionamento amoroso. Estes exemplos se referem a ações que apontam para um dos extremos de uma ideia de performance duracional, ou seja, a máxima dilatação de uma ação no tempo e no espaço. Mas há também outras manifestações de performance que apontam para a máxima contração de uma ação no tempo e no espaço, como na performance *A Natureza da Vida*, da artista brasileira Fernanda Magalhães, que em uma ação de poucos minutos, em locais escolhidos, a artista adentra o espaço, despe-se, fotografa-se, veste-se e sai.

Para contextualizarmos nossas incursões teóricas sobre a performance duracional e os conceitos bergson-deleuzianos de duração, devir, memória, tempo e espaço, evocaremos o artista Francis Alÿs<sup>12</sup> e sua performance *Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada*, realizada em 1997 no México. Optamos por exercitar nossas leituras a partir de Francis Alÿs e esta performance específica, pela questão substancial do tempo, desse tempo da performance que produz uma trama de muitos outros tempos, mas também pelo seu caráter comunitário eminentemente político: ao problematizar questões referentes às passagens e

---

<sup>10</sup> Tehching Hsieh desenvolveu, entre 1978 a 1986, uma série de cinco performances de um ano. Em cada uma delas o artista se comprometia, via termos assinados por ele, a cumprir determinada condição por um ano, como na primeira performance da série, por exemplo, Hsieh construiu uma jaula em seu apartamento/estúdio, dispondo apenas de uma cama, uma pia com espelho e um penico para as necessidades. Durante um ano ele não poderia falar, escrever, ouvir música, ler, assistir televisão, etc. O artista contratou um amigo para levar comida e periodicamente permitia visitas do público.

<sup>11</sup> Em 1989, a artista sérvia Marina Abramoviç e seu então companheiro e também artista, Ulay, realizaram esta performance para marcar o término de seu relacionamento amoroso. Cada um partindo de um extremo da Grande Muralha, caminharam até encontrarem-se no meio para uma última despedida. Em 2010, o casal se reencontra em outra performance de Marina, chamada *O Artista Está Presente*, que foi realizada no MoMA em Nova Iorque, EUA, na qual ela e Ulay compartilharam um minuto de silêncio e olhares.

<sup>12</sup> Francis Alÿs, nome artístico de Francis De Smedt, nasceu na província da Antuérpia, Bélgica, em 1959, formado arquiteto por instituições de ensino superior na Bélgica e na Itália. Em 1986 vai para a capital do México participar de um projeto do governo belga de auxílio às vítimas do terremoto que assolou o México em 1985. Decide estabelecer-se no país e naturaliza-se mexicano, passando a trabalhar como artista desde então.

permanências do contexto urbano, realizada na Cidade do México, envolvendo a memória social do contexto no qual a performance rasga seu vão de transitoriedades, ela interfere de modo singular naquilo que Jacques Rancière chama de partilha do sensível, ou seja, a fixação, ao mesmo tempo, de “um *comum* compartilhado e partes exclusivas”, fundado numa divisão de “espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se preta a participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2009, p. 15).

Quando falamos do aspecto comunitário das performances de Alÿs, estamos nos referindo a determinados movimentos engendrados por elas que incidem diretamente sobre as estruturas sensíveis e psicossociais dos contextos nos quais as ações se inserem. Nos trabalhos deste artista, o tempo adquire qualidade expressiva, produzindo tensões que vão na contramão do nexó prático-utilitarista da lógica capitalista do “tempo é dinheiro”. E, embora esta característica não configure nenhum tipo de formalidade ou via de regra, ela direciona alguns vetores que se evidenciam no trabalho que analisamos aqui e que trataremos adequadamente ao longo da discussão.

Entretanto, cabe inicialmente um movimento flexivo sobre a ideia de duração, para que possamos aproximar as leituras da *duração* oferecidas por Deleuze e Bergson às leituras da *duração* compreendida enquanto prática artística em performance.

Entendemos a subjetivação como um processo constituído por movimentos de aceleração e repouso que, dependendo das oscilações de velocidade tende ou a se conservar em seu atual estado, resistindo às variações (círculo vicioso do mesmo) ou a produzir variações sobre si (círculo virtuoso da potência), engendrando processos criativos inéditos, novas formas de vida. Colocando os processos de subjetivação neste ponto de vista, torna-se enfática a dimensão do tempo e a possibilidade de agenciar possíveis conexões com o conceito bergsoniano de duração.

A duração como experiência psicológica compreende um tipo singular de processo, de deslocamento, ou, tal como a coloca Deleuze (2012), trata-se de “um *dever*, mas de um *dever* que dura” (p. 31), conciliando duas características fundamentais: continuidade e heterogeneidade.

A duração não é somente experiência vivida; é também experiência ampliada, e mesmo ultrapassada; ela já é condição da experiência, pois o que esta propicia é sempre um misto de espaço e

duração. A duração pura apresenta-nos uma sucessão puramente interna, sem exterioridade; o espaço apresenta-nos uma exterioridade sem sucessão (DELEUZE, 2012, p. 31).

Sendo a experiência um misto de espaço e duração, é necessário que, para que se possa analisá-la dentro da perspectiva bergsoniana, se a divida em duas tendências, a qual apenas uma, de acordo com Deleuze, se mostrará pura: a duração. A outra tendência, o espaço, é colocada como impura, pois apresenta sempre uma multiplicidade de exterioridades, uma justaposição de ordem numérica, quantitativa e descontínua. A tendência do espaço é a exterioridade, sempre imóvel quando decomposto o misto da experiência. Revela-se, portanto, num plano no qual o devir é inativo e, entre suas variáveis quantitativas, apresenta sempre e tão somente *diferenças de grau*.

Por outro lado, a duração nos coloca em perpétuo movimento interno, qualitativo e intensivo. Apresenta-se como multiplicidade interna e heterogênea – tido que o tempo não reincide sobre si próprio, estando em constante variação e sendo irreduzível à qualquer ordenação numérica ou quantitativa. A duração apresenta-se como pura *diferença de natureza*.

Diferenciar grau e natureza é o ponto focal para criar problemas precisos e a imediata solução de mistos. A experiência estética é um misto que se divide em experiência psicológica e experiência física, sendo a sua gênese constituída a cada encontro em uma relação entre as forças internas e as externas. Ainda usando termos espinosistas, podemos dividir a experiência estética em termos de afecção, que está para o corpo e o sensível, e de pensamento, que está para o espírito e o inteligível.

Bergson pensa as forças do fora enquanto *questões*, as quais cada uma corresponde a uma afecção, um poder de afetar, uma percepção que solicita ao corpo seu poder de ser afetado, atribuindo ao sistema nervoso o papel de *médium* que agencia as forças entre mundo-corpo e corpo-mundo. A potência dos corpos na produção de movimento e sua variação de intensidades, está diretamente conectada com o ineditismo da experiência, graus de ineditismo que correspondem a variações sensíveis dessa experiência. Quer dizer que, contrário, decorre da repetição um grau de embrutecimento sensível no próprio encontro (como abrir uma porta, escovar os dentes, fumar um cigarro, ações triviais). O que sugere uma neutralização na própria capacidade de afetar e ser afetado, em outras palavras, a instauração de um *hábito*.

A verdade é que meu sistema nervoso, interposto entre os objetos que estimulam meu corpo e aqueles que eu poderia influenciar, desempenha o papel de um simples condutor, que transmite, distribui ou inibe movimento. Esse condutor compõe-se de uma quantidade enorme de fios estendidos da periferia ao centro e do centro à periferia. Quantos forem os fios que vão da periferia ao centro, tantos serão os pontos do espaço capazes de solicitar minha vontade e de colocar, por assim dizer, uma *questão* elementar à minha atividade motora: cada questão colocada é justamente o que chamamos uma percepção. Assim a percepção será diminuída de um de seus elementos cada vez que um dos fios ditos sensitivos for cortado, porque então *alguma parte do objeto exterior torna-se impotente para solicitar a atividade*, e também *cada vez que um hábito estável for adquirido*, porque desta vez a réplica inteiramente pronta *torna a questão inútil*. Pode-se, portanto, afirmar que o detalhe da percepção molda-se exatamente sobre o dos nervos ditos sensitivos, mas que a percepção, em seu conjunto, tem sua verdadeira razão de ser na tendência do corpo a se mover (BERGSON, 1999, p. 44).

Em Deleuze, estas *questões* tomam a terminologia de *signos*, isto é, uma “coisa” ainda desprovida de sentido que força o movimento, uma força externa exercida sobre o corpo, “uma incitação fortuita, contingente, que depende de um *encontro*” (ZOURABICHVILI, 2016, p.51) que se trata de um movimento sempre inédito que varia caso a caso. Este movimento pressupõe um duplo movimento: são agenciados vetores centrípetos, que agem do fora em direção a um centro, que é o corpo em toda a sua multiplicidade e vetores centrífugos.

É certo que este agenciamento de forças implica muito mais que uma mobilização sensível do corpo; há uma relação maquínica de conexões que implica uma produção de subjetividade, a criação de sentidos inéditos que significam o signo-coisa de acordo com o contexto onde se produzem, o qual Deleuze dá o nome de ato criador, que também pode ser chamado de *pensamento*, na medida em que pensar é criar (DELEUZE; GUATTARI, 2010b).

O que propomos é que as performances de Francis Alÿs, para as quais olhamos neste exercício de pesquisa, emergem como blocos de perceptos e afectos que produzem recortes inéditos de tempos e espaços compartilhados *em comunidade*. Ao rasgar o espaço e o tempo do cotidiano para se inserir, tais ações fazem variar as experiências corriqueiras da cidade, onde as questões-signos devem prático-utilitárias, e desorganizam os hábitos. Estas variações de experiência são possíveis porque a performance, tal como a propomos, ao deslocar a arte de seus espaços apropriados (locais de arte como, galerias, museus, salas de exposição, etc.) e habitar um espaço *inapropriado*, o qual de saída não lhe pertence, engendra inadvertidamente novos signos, novas “coisas” destituídas de sentidos ou representações que convocam o corpo em seus mais diversos atributos, produzindo conexões heterogêneas.

De tal maneira, compreende-se que a “coisa” ou o *signo* é a própria conexão das forças, “porque o signo é sensação ou *afeto*, emergência de um novo ponto de vista, exercido sobre um sujeito qualquer. A própria noção de afeto remete a uma lógica das forças” (ZOURABICHVILI, 2016, p. 67).

A força nunca está no singular, sendo-lhe essencial estar em conexão com outras forças, de modo que toda força já é conexão, isto é, poder: a força não tem outro objeto ou sujeito que não a força [...] a própria força se define pelo seu poder de afetar outras forças (com as quais está em conexão), e de ser afetada por outras forças (DELEUZE, 2005, p. 77-78).

A intensidade de uma força se mede pelo seu grau de conexão com outras forças, não sendo nunca um ponto de vista originário ou um ponto de partida, o que pressuporia uma causa ou um efeito, mas trata-se sempre de *agenciamentos*. Uma força, necessariamente conectada com outras, produz afetos que, no encontro com um corpo, o faz entrar em devir, compondo novos ritmos na medida em que trocam afetos. O que o corpo devém é o sujeito, sempre precário, inacabado, que não cessa de se formar, se desenvolver, ultrapassar-se a si próprio num devir-outro.

Bergson (1999) diz que o corpo é o que se desenha no centro dessas percepções, porém, conforme vimos na questão do hábito, nem toda percepção, nem toda *questão* tem potência para variar experiências e velocidades no corpo, mas, ainda segundo Bergson, “não

há percepção que não possa, por um crescimento da ação de seu objeto sobre nosso corpo, tornar-se afecção” (1999, p. 54). Inversamente, a diminuição da ação deste objeto sobre o corpo “coincide pouco a pouco com a percepção de sua causa e exterioriza-se em representação” (*idem*), sendo a representação o modo como significamos o que se produz nestas relações, possível quando há uma variação decrescente das intensidades e uma desaceleração do movimento. Essa desaceleração permite a captura dos *signos*, viabilizando sua representação em significações e conferindo-lhes o estatuto de extensão, tornando-os matéria, portanto, reconhecíveis, passíveis de reconhecimento num dado contexto.

Reconhecendo que o corpo não se limita apenas em refletir a ação das forças do fora que agem sobre ele, mas também dispõe de atributos que fazem variar sua potência de agir *sobre* estas forças do fora, compreende-se, então, que entre a percepção e a afecção, mais que uma diferença de grau, há uma diferença de natureza:

A noção de diferença deve lançar uma certa luz sobre a filosofia de Bergson, mas, inversamente, o bergsonismo deve trazer a maior contribuição para uma filosofia da diferença [...] De um lado, trata-se de determinar as diferenças de natureza entre as coisas: é somente assim que se poderá “retornar” às próprias coisas, dar conta delas sem reduzi-las a outra coisa, apreendê-las em seu ser. Mas, por outro lado, se o ser das coisas está de um certo modo em suas diferenças de natureza, podemos esperar que a própria diferença seja alguma coisa, que ela tenha uma natureza, que ela nos confiará enfim o Ser (DELEUZE, 2006, p. 47).

Corroboramos com a metáfora de Bergson (1999, p. 58) de que a percepção é a capacidade do nosso corpo de afetar, ou seja, seu poder refletor sobre as forças do fora, devido a uma desaceleração do movimento, e que a variação das afecções correspondem a capacidade do corpo em ser afetado, devido a uma aceleração do movimento

O declínio do afeto é correspondente ao estatuto da representação, possível apenas quando a força devém sujeito, ou seja, quando as forças intensivas são capturadas pela percepção e produzem o que Deleuze denomina *hábito*. É tão somente neste “declínio” e na constituição de um *hábito* que aparecemos como forças implicadas num *Eu*, no entanto “não há um Eu sinto que não seja um Eu sinto *que*

*devenho algo*” (ZOURABICHVILLI, 2016, p. 130), o que significa dizer que a constituição deste sujeito é apenas provisória, metaestável, pois “o hábito constituinte é passagem, transição” (*idem. ibidem*).

Espinosa, ao elaborar a *Origem e a Natureza dos Afetos* em sua *Ética*, chama esta capacidade de afetar e ser afetado de *conatus*. O *Conatus* diz respeito, utilizando um termo de Suely Rolnik (2013), à vibratibilidade do corpo, ao poder de ser afetado e de responder a estes afetos. Mas o *conatus* também é resistência, porque é *esforço* de perseverar na existência (ESPINOSA, 2014a; 2014b). Por ser afirmação da vida e da condição de existir de um corpo, pode ser pensado também como produção de diferença. É uma abertura ou superfície porosa (o mais profundo é a pele) de transmissões e trocas entre mundo-corpo e corpo-mundo. O corpo para Espinosa se define pelo próprio *conatus* e por suas trocas afetivas, que dizem de sua produção desejante. “O *conatus* tornado consciente de si sob este ou aquele afeto chama-se desejo, sendo este sempre o desejo de alguma coisa” (DELEUZE, 2002, p. 105). A esta definição do corpo a partir do *conatus*, correspondem graus maiores ou menores de perfeição, graus que dizem respeito ao esforço ou à capacidade do corpo em perseverar na sua própria existência, indicando uma duração. As variações dos graus de perfeição são sempre transitórias, é sempre uma passagem, uma duração singular que pode às vezes encontrar o que Deleuze (2012) chama de metaestabilidade, uma duração que dura. “Cada coisa tem sua maneira singular de durar, dificilmente convém escrever a palavra duração no singular. Não há senão durações e cada duração é, nela mesma, múltipla” (Trecho da Carta I de Bergson para Deleuze, s/d, p. xx).

O conceito espinosano de *conatus* se refere à capacidade do corpo de se conectar (compor) com outras forças ou divergir (decompor) delas dentro da lógica dos encontros. Um *afeto* é um signo que solicita o pensamento, uma força capaz de lançar o sujeito num *devenir-outro*, ou o que torna possível que uma nova duração coordene os ritmos da subjetividade. Mas este afeto ou signo por si só não é motor de produção, ele devém produção de sentido de acordo com a capacidade do corpo com o qual se encontra de produzir conexões com a força deste afeto, ou seja, com a capacidade do corpo de *ser afetado*. Neste sentido, o *devenir* é engendrado por uma síntese do tipo conectiva e rizomática. Múltiplos filamentos, múltiplas entradas e saídas, múltiplas conexões: e... e... e... (DELEUZE;GUATTARI, 2010a).

A percepção, tal como a entendemos aqui, mede nossa ação possível sobre as coisas e por isso, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós, de modo que não há percepção que não esteja

conectada a uma afecção, tampouco uma afecção que não esteja conectada a uma percepção (BERGSON, 1999). “A afecção é, portanto, o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores” (*idem*, p. 60).

A distância que separa os corpos é a balança que mede a variação de intensidades, de modo que quanto maior a distância menor a variação das intensidades e menor o grau de afecção, e quanto menor a distância, maior a zona de contato, maior a variação das intensidades e, por conseguinte, maior o grau de afecção, implicando em mais ou menos aceleração no movimento. Pode-se dizer, portanto, que as afecções de um corpo estão implicadas e explicadas numa relação de *aisthesis*, na qual alguma “coisa” devém sensível. Esta relação *aesthética* é entendida, na lógica espinosista e na filosofia da diferença, como encontro. Entretanto, é certo que este encontro não se pauta numa ideia de “fusão”, na qual forças que diferem tornam-se homogêneas dentro de uma *zona de indiscernibilidade*. Do contrário, esta zona de contato produzida no encontro, esta zona de indiscernibilidade, é o que faz os corpos produzirem diferença, quer dizer, os corpos ou forças diferem *porque se conectaram* – há uma implicação mútua. É na comunicação dos heterogêneos que se produz o que Deleuze chama de distinto-oscuro, o que é distinto, mas indiscernível: toda conexão é uma conexão de diferenças.

Passemos agora ao limite, suponhamos que a distância se torne nula, ou seja, que o objeto a perceber coincida com nosso corpo, enfim, que nosso próprio corpo seja o objeto a perceber. Então não é mais uma ação virtual, mas uma ação real que essa percepção muito particular irá exprimir: a afecção consiste exatamente nisso. Nossas sensações estão, portanto, para nossas percepções assim como a ação real de nosso corpo está para sua ação possível ou virtual (BERGSON, 1999, p. 58).

Uma força ou coisa devém corpo “por que sua superfície, limite comum do exterior e do interior, é a única porção da extensão que é ao mesmo tempo percebida e sentida” (*idem*, p. 59), donde a poética afirmação de Bergson (2005a) n’*As duas fontes da Moral e da Religião*, “meu corpo vai até às estrelas”, pois o limite da superfície é também limite de um sensorium, a distância que se produz entre meu corpo e o

que consigo ver, tocar, cheirar, ouvir, pensar, perceber: o tempo e o espaço que separa meu corpo dos outros corpos.

A arte, se entendida como motor de experiências-limite, age como dispositivo de produção de encontros e variações, que tem potência para reorganizar os sentidos estabelecidos num determinado contexto. Por efêmeras que sejam, as práticas artísticas em performance duracional, como a que analisamos aqui, existem no tempo de um modo singular, pois seu ser transitório arrasta consigo não apenas um presente que só existe na condição de se desfazer imediatamente, mas todo um passado que se reorganiza em função da experiência.

Entretanto, Deleuze e Guattari propõe que algo se conserva de direito; porém que “não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição, o que se conserva em si é o *percepto* e o *afecto*” (DELEUZE; GUATTARI, 2010b, p. 197). Ao movimento que tende a conservar, Bergson (1999) dá o nome de *memória*, que corresponde a graus de contração e distensão do passado. Este passado coexiste com o presente e se lança igualmente para o futuro, de tal maneira que não há *devir* que não conserve na memória alguma partícula de perceptos e afectos. Ao afirmar, a partir de Bergson, que passado e futuro coexistem com o presente (como movimentos de contração e dilatação), Deleuze lança a proposição de que “só o presente existe”, constituindo o que ele chama de síntese do tempo, a qual considera “passado e futuro como dimensões deste presente” (DELEUZE, 1988, p. 137).

Essencialmente, a duração é memória, consciência e liberdade. Ela é consciência e liberdade, porque é memória em primeiro lugar. Ora, essa identidade da memória com a própria duração é sempre apresentada por Bergson de duas maneiras: ‘conservação e acumulação do passado no presente’. Ou então: ‘*seja* porque o presente encerra distintamente a imagem sempre crescente do passado, *seja* sobretudo porque ele, pela sua contínua mudança de qualidade, dá testemunho da carga cada vez mais pesada que alguém carrega em suas costas à medida que vai cada vez mais envelhecendo’ (DELEUZE, 2012, p. 43).

Colocado nosso entendimento à respeito dos agenciamentos maquinados nos encontros e na produção de subjetividade, bem como se inserem aí a duração e os devires, mas também as noções de tempo e memória, criamos condições de olhar para as performances de Francis

Alÿs, uma a uma, para pensar os modos pelos quais a arte produz as condições de possibilidades para variar experiências, ou dito de outro modo, para produzir novas durações.

### 3.1. Paradoxos da prática #1 – *Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada* (1997)

Na performance *Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada*, da série *Paradoxos da Prática*, Francis Alÿs faz um elogio à “inutilidade”. Mas, ao deslocar-se pelo espaço, desloca o próprio espaço e os signos que aí habitam. Se a performance de Alÿs tange a política neste aspecto, é porque é aí onde os códigos são torcidos, seus usos triviais subvertidos, fazendo ranger a norma, que uma nova *questão* incide com a produção desejanste dos corpos que habitam este território. Ao colocar questões para a divisão dos tempos, dos espaços, das funções e para as lógicas de mercado e do nexu prático-utilitário, *Às vezes fazem alguma coisa não leva a nada* exige movimento ao arrastar consigo toda a organização do *corpus socialis*.

Imagem 4. ALYS, Francis. *Às vezes fazer alguma coisa não leva à nada*. Cidade do México, 1997. Série *Paradoxos da Prática*. (Frame do vídeo). Fonte: .



Fazer uso da cidade como espaço de invenção é uma das estratégias de Francis Alÿs. Se *Às vezes fazer alguma coisa ...* está inserida no campo do político é por considerar problemáticamente a heterogênese dos tempos, dos espaços, das formas

de vida e de toda uma produção de memória social que se constitui nos espaços públicos da cidade.

Uma das práticas que efetuam as estratégias inventivas de Alÿs é o caminhar. A caminhada é uma prática bastante difundida enquanto processo criativo, desde as *flâneries* dandistas com Oscar Wilde e Charles Baudelaire, passando pelas excursões dadaístas do grupo de Tristan Tzara, as errâncias surrealistas do círculo de André Breton, as experiências de Flávio de Carvalho, até as derivas situacionistas, com Guy Debord. E os exemplos são longos: Nietzsche, Thoreau, Kerouac, Rousseau (GROS, 2010).

Para Frédéric Gros (2010, p. 181), essa criatividade poética do caminhar “ultrapassa a atrocidade das cidades para resgatar suas maravilhas passageiras”, fazendo coro com os versos de Maiakovski (2007) no poema *Ordem ao Exército da Arte* de 1918, segundo o qual “as ruas são nossos pincéis e as praças nossas paletas”. Caminhar como política, caminhar ato criativo, caminhar como acontecimento estético, caminhar para descobrir como as coisas funcionam, para ver o que acontece, para experimentar, como uma criança no *playground*.

No vídeo de registro da performance *Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada* (1997), assistimos uma edição de aproximadamente cinco minutos de uma ação que durou aproximadamente nove horas, onde o artista percorre as ruas da Cidade do México empurrando um bloco de gelo de aproximadamente cinquenta quilos até o seu completo derretimento. Gelo que queima a palma da mão que o empurra, que marca o trajeto com seu derretimento, que acentua a dimensão efêmera de um corpo e a inelutável passagem do tempo. Um tremendo esforço que, visto aos olhos do nexo prático-utilitário, consome os corpos e não leva a nada. No final do vídeo, um detalhe discreto e de importância expressiva: algumas crianças se divertem observando a pequena pedra de gelo que se liquefaz sob o sol.

Os últimos momentos do vídeo nos apresentam um traço importante que ao mesmo tempo se vela e revela um movimento singular nesta performance de Alÿs: a produção uma forma de vida prenhe de potência e afirmação criadora que, ao longo do tempo, com as intervenções normativas e dos rostos que a sociedade nos recorta, perdemos. É a criança que, ao final da brincadeira nos diz que agora já é outra coisa, que traz o detalhe fugaz de uma nova criação, uma multiplicidade de possíveis em cada fresta que há entre os dentes do seu sorriso. A criança que convoca uma nova experiência depois que o gelo se desfizer numa pequena poça de água.

O uso que o artista faz deste detalhe acentua politicamente sua performance ao nos apontar diretamente para o projeto de nietzschiano de “recordar o futuro”. Enxergamos nestas linhas de força um *devir-criança*. Dirá Nietzsche, n’*As Três Transformações de Assim falou Zarathustra*, que “a criança é a inocência, e o esquecimento; um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira por si, um movimento, uma sagrada afirmação” (2008, p. 33). Um dizer-sim criador, a produção de um corpo aberto às experiências que nos colocam *em jogo* com o mundo. O devir-criança engendra movimentos que liberam o corpo do peso das obrigações sociais, do “tu deves” da máquina de rostidade que coordena a produção social do rosto (DELEUZE; GUATTARI, 2012a), ou seja, que nos qualifica (ou quantifica) segundo determinadas sobrecodificações, significados, identidades, funções.

O devir-criança opera no tempo de um modo muito *sui generis*, se consideramos que o devir já traz em si sua carga infinitamente grande de virtuais e exponencialidades e que a afirmação, o dizer-sim e a inocência amorosa da criança o coloca num plano consistente de estar, de experimentar e de perceber os tempos e os corpos, ou seja, numa determinada dimensão *aesthetica*. Consequentemente, aquilo que se convencionou chamar de memória também é posto em jogo nessa trama. O filósofo brasileiro Daniel Lins fala, a partir de sua leitura de Nietzsche e Deleuze, da produção de uma “memória sem memória” desse corpo ou uma memória do esquecimento, algo como uma memória seletiva, que apreende de seus encontros a medida de sua potência e do se esforço em perseverar na vida. Lins propõe pensar sobre a “necessidade de um novo corpo” (LINS *in* LINS; GADELHA; VERAS, 2000, p. 48), certamente não no sentido formal ou clínico, como uma corrida cirúrgica-moral pelos ideais dominantes ou uma busca desesperada por um corpo que se encaixe na estética da *doxa*, mas de mudar o próprio entendimento sobre os corpos, deslocar os filtros de pensabilidade sobre o que é o corpo e o que pode esse corpo.

A produção e o exercício de uma memória sem memória nada mais é que o próprio exercício da produção de um Corpo Sem Órgãos, a busca e o reencontro com um corpo livre das marcas de uma memória que se impõe e escarifica limites, que determinam um *ethos* oprimido e uma forma específica de ser e agir exclusivamente dentro da norma.

Esquecer para não morrer da memória! Esquecer para não deixar que o torturador, o violento, o déspota riam aos constatar que a vítima de ontem, hoje livre das dores das amarras e dos golpes

sádicos, continue sendo refém infeliz e ressentido, o adorador de seu algoz, atado à impossibilidade de esquecer o esquecimento, que fez da memória passiva sua própria prisão (LINS *in* LINS; GADELHA; VERAS, 2000, p. 51).

Não se tratará nunca de uma regressão para o estágio da criança ou de uma infantilização do adulto que quer se proteger dos perigos da vida, uma imitação infantilóide de um corpo que “faz de conta”. Tampouco o devir deve ser entendido como um processo de imitação ou engodo. Antes, trata-se de um modo de subjetivar os acontecimentos e as experiências como *jogo*, com a inocência da criança que se pergunta a todo instante como o mundo funciona, como quem descobre, pela primeira vez, a desmesurável potência da vida ao habitar um espaço pleno de forças criadoras. Para Nietzsche, inocência e esquecimento andam à par com a criança, que vive uma existência a-histórica. A criança experimenta a vida agora, sem carregar o fardo cada vez mais pesado de um passado que se acumula e sem projetar os pequeninos olhos a um longínquo futuro que nunca chega. Ela traz a inocência como política: brinca porque brinca, para “ver o que acontece” e desfruta cada instante de acontecimento.

Mas esse movimento de “esquecer”, se trata, antes, de um processo de desfazimento do rosto impingido em nossos corpos (rosto do pai, divina rostidade pecadora-cristã, rosto subalterno), um ato político de fuga criadora, um “sair do buraco negro da subjetividade” para não padecer de ressentimento, ou ainda, aquilo que Deleuze propõe como um processo de dessubjetivação.

Partindo do pensamento heraclítico de que só existimos no tempo, podemos olhar para os corpos que se deslocam como volumes. Os se deslocarem no tempo, estes volumes produzem desvios e as velocidades se chocam umas nas outras fazendo com que ocorram variações de intensidade, variações na duração da matéria e dos corpos. Visto que nós, corpos humanos, experimentamos a duração em duas dimensões, uma como experiência física (afecções) e outra como experiência psicológica (afetos), a duração se nos apresenta sempre como um misto de espaço (corpo) e tempo (processo), no qual estas dimensões se agenciam em um único processo heterogêneo, constituído a partir das variações recíprocas que uma dimensão incide na outra.

Apesar das incansáveis tentativas do sistema dominante de nos capturar em sobreencodificações identitárias, não somos quantidades numéricas, somos qualidades intensivas e sendo assim, somos devir,

processo, existimos no tempo. De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari,

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo (DELEUZE; GUATTARI, 2012b, p. 67).

Escorregar um bloco de gelo pelas ruas de uma metrópole é uma ação que certamente se opõe à lógica capitalista de que o tempo é dinheiro. Mas também abre condições para que possamos pensar o próprio movimento da vida e seu perpétuo processo de diferenciação, ou, nas palavras de Henri Bergson, o movimento de seu *impulso vital* (BERGSON, 1999; 2015). Diferenciar-se é o movimento que mantém a vida em seu curso, atualizando os possíveis da criação para não padecer no colapso do *mesmo*. Cria-se para viver.

Francis Alÿs, ao deambular pelas ruas da Cidade do México empurrando um cubo de gelo em derretimento, joga com a própria produção da diferença e da afirmação da vida. Dirá Siba (2007) em sua canção-título: “toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar”. A cada passo, o cubo de gelo muda de natureza, a cada passo, a rua muda de natureza, a cada passo, o artista já não é mais o mesmo. A duração da experiência e a espessura do encontro faz variar a duração dos corpos. Corpo e pensamento se atualizam em agenciamentos que devém-criança. Márcio Sales Da Silva, ao comentar sua interlocução entre Nietzsche, Deleuze e Heráclito, diz que

A criança apodera-se do seu tempo e brinca. Ao brincar experimenta a liberdade: cria mundos, inventa modos, joga o jogo da vida. Não se trata de uma liberdade consciente que fundamenta a ação, mas de uma liberdade que se dá na própria ação e que é, portanto, a própria ausência de fundamento (DA SILVA, 2010, p.05).

Ao jogar o jogo da vida, a performance de Francis Alÿs também oferece a possibilidade de se pensar a experimentação de graus de liberdade, precisamente por não ser fundada em nenhum tipo de estatuto

privilegiado, acentuando o seu caráter comunitário e político. Entendemos este caráter comunitário como um agenciamento molecular, pois trata-se sempre e age sempre a partir de uma multiplicidade, uma troca de idas e vindas entre corpos transitórios e que não diz respeito a um sujeito fixo. Neste sentido, a performance joga com a memória social, deslocando os códigos e sentidos estabelecidos pela norma dentro de um recorte social, produzindo mudanças em um paisagem psicossocial específica.

Para Bergson, a mudança é a característica fundamental da própria vida, “é a própria vida das coisas” (2005b, p. 84) seguindo a lei natural do movimento. Para o filósofo, mudança é criação, a mudança é uma evolução criadora e um movimento de resistência da própria vida: a vida muda para resistir e só resiste porque muda. Fazer do passado um território insuperável apequena o ser humano, o prende numa história que não cessa de retornar sobre si com o fardo cada vez maior do tempo que não cessa de passar. Charles Feitosa, ao comentar Nietzsche, diz que “o excesso de memória pode trazer prejuízos para a vida singular ou comunitária. O esquecer é necessário para a vida”; mais que isto, é a condição para a vida, pois é impossível viver sem esquecer” (FEITOSA, 2000, p. 16).

Imagem 5. ALYS, Francis. Às vezes fazer alguma coisa não leva à nada. Cidade do México, 1997. Série Paradoxos da Prática. (Frame do vídeo). Fonte: <http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>. Acesso em 15 de outubro de 2017.



O esquecimento é o cubo de gelo que derrete, o mundo que sai do lugar a cada passo que Francis Alÿs dá ao deambular pelas ruas do Novo México. É como o rio de Heráclito que já não é mais o mesmo no segundo banho ou como nós que escrevemos, quando, ao ler o parágrafo anterior que acabamos de escrever, pensamos imediatamente outra coisa

e o que vem a seguir só existe num puro acontecimento. Quando o cubo de gelo derrete, é toda sua natureza que difere. Já é outra coisa, porque a vida dura. A duração é “o movimento puro, que é *alteração*, multiplicidade virtual qualitativa, como a corrida de Aquiles, que se divide em passos, mas que muda de natureza toda vez que se divide” (DELEUZE, 2012, p. 41). A cada passo de Aquiles o gelo de Francis Alÿs já *não é mais*, ao mesmo tempo em que *não é ainda*, mas é sempre outra coisa. Algo cria e se cria na mesma medida em que algo se desfaz, num interminável jogo de mudanças. Do mesmo modo, lembranças e esquecimentos estão neste jogo de mudanças como corpos que ocupam duas faces da mesma superfície, na medida em que lembrar algo é esquecer muitas outras coisas.

O projeto mnemônico de Nietzsche passa precisamente por aí, pelo domínio desse jogo inevitável entre lembrança e esquecimento: a construção de uma memória seletiva, uma memória para recordar o futuro, a memória como promessa – livre de todo ressentimento. Entretanto vem do poeta grego Simônides de Ceos (556 - 468 a.C.), considerado historicamente e literariamente o pai da mnemotécnica e das práticas de memorização, a invenção da *arte da memória*. Sua chancela se dá pelos seus cantos aos atos heroicos, pelo culto aos mortos, mas, sobretudo e paradoxalmente, “ao desejo de poder selecionar o que queremos lembrar e, portanto, também de poder determinar de quais dados preferiríamos nos *esquecer*”.. Para Simônides, a arte e a memória são mais duradouras que as pedras de uma lápide. Há um investimento ético-estético que abre mão das representações, que traz o efêmero e o subjetivo como vetor e que subverte a retórica da eternidade, da lápide memorial e da imortalidade.

Na medida em que o ato de lembrar implica o esquecimento de alguma forma, entendemos que a memória encontra um de seus correlatos na ideia de morte. Se há uma arte da memória, como uma prodigiosa habilidade ou técnica de capturar e evocar lembranças, acontecimentos, coisas, há portanto a possibilidade de uma *ars oblivionalis*, uma arte do esquecimento.

Alguns teóricos como Umberto Eco apresentam as impossibilidades de uma *ars oblivionalis*, uma vez que ela seria uma tentativa de aplicar a arte da memória de modo negativo, na medida em que, “presentificar o que se quer esquecer, apenas o reiteramos” (SELIGMANN-SILVA, 2009). Mas a produção de uma memória ativa para nos salvar de uma memória ressentida na tem a ver com a utilização da mnemotécnica de forma positiva ou negativa, não se trata de uma dialética da memória

onde se usaria a lembrança de um acontecimento ruim como antídoto dela mesma, como num processo de anistia. Esta produção da memória, o jogo entre uma *ars memoriae* e uma *ars oblivionalis* é antes uma operação estratigráfica. A arte do esquecimento é o delírio de Mnemosine que, tomada de um gozo dionísíaco, brinca de Lemosyne e se atira nas águas do Lete para experimentar devires outros. A duração como experiência psicológica (BERGSON, 1999) e a experimentação de novos devires, como o devir-criança, por exemplo, são jogos de tensão-distensão entre memória-lembrança e esquecimento.

A performance de Francis Alÿs imprime sobre a paisagem psicossocial das ruas centrais da Cidade do México uma nova camada de acontecimentos que recobrem as marcas do tempo e do espaço. A deambulação do artista escorregando seu bloco de gelo pelos espaços públicos, ao produzir um acontecimento estético que modifica o sensível, traça, ao mesmo tempo, como que um vão de esquecimentos, o rio Lete que se estende ao longo do derretimento do gelo. O bom esquecimento é uma estratégia para lidar com a memória das marcas, como quem “sofre de memória demais”. A memória das marcas é a condenação dos ressentidos, estes se caracterizam, sobretudo, pela invasão da consciência pelas marcas mnêmicas (DELEUZE, 1988), isto é, pela lembrança de afetos tristes que atualiza consigo toda uma carga sensível de perceptos e afectos no corpo.

A experimentação de um devir-criança, agenciado na prática do bom esquecimento, a partir de estratégias como a arte de Alÿs, por exemplo, age na liberação do corpo e do espírito, oferecendo novos graus de liberdade ao sujeito, desobrigando-o das condições implicadas em sua relação com o outro numa sociedade estruturada sobre preceitos morais.

Márcio Seligmann-Silva, ao pensar sobre a arte da memória, olha para as estratégias que alguns processos artísticos contemporâneos adotam como forma de resistir e de fazer durar certos usos da memória e convoca seu conceito de *antimonumento*, “obras que trazem em si um misto de memória e de esquecimento, de trabalho de recordação e resistência. São obras esburacadas, mas sem vergonha de revelar seus limites que implicam uma nova arte da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2016, p. 51). Os antimonumentos operam na perspectiva de uma ética e uma estética que se opõe ao embalsamento do passado na lógica do museu e dos locais especializados. Os antimonumentos tangem a política na medida que partem para espaços públicos, os locais ditos inapropriados ou não especializados. Segundo Seligmann-Silva, as expressões artísticas que desviam das instituições especializadas

e dos espaços hegemônicos, “facilmente estão na origem de novas querelas estético-políticas” (2009, p. 272).

Podemos olhar para a performance *Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada* pelo viés dos antimonumentos, adotando a perspectiva de que ela, ao acontecer, recobre as camadas de memória de uma determinada paisagem psicossocial, conduzindo alguma forma de esquecimento, ao mesmo tempo em que esta nova camada atualiza os possíveis a partir da relação produzida entre os corpos envolvidos no acontecimento. Lembremos, porém, que Bergson sempre nos apresenta a memória de duas maneiras: memória-lembrança e memória-contração. A primeira nos remete à sobrevivência do passado, de um plano virtual, já a segunda nos coloca à altura do acontecimento, pois a contração tem como essência a própria diferença (DELEUZE, 2006).

Estes dois tipos de memória coexistem e agem simultaneamente, pois, na medida em que o presente é somente o grau mais contraído do passado, a memória-contração diz respeito à própria experiência de um corpo em um determinado acontecimento, ou seja, sua capacidade de apreender o presente. De outro modo, a memória-lembrança diz respeito ao próprio passado como um todo e aos seus graus de contração em relação ao presente que passa. Em outras palavras, as lembranças são solicitadas à memória para responder ao presente que se anuncia, sempre que uma nova *questão* for contraída.

Existir num universo de transitoriedades, diante da indiferença da passagem do tempo coloca problemas interessantes e caros à arte da performance, especificamente no contexto em que a analisamos aqui. Os trabalhos de Francis Alÿs possuem *sui generis* a capacidade de explorar a multiplicidade temporal e subjetiva dos contextos onde se inserem. *Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada* nos dá margem para pensar estratégias inventivas de intervenções estéticas no contexto urbano, ao problematizar o estatuto social do tempo e levantar questões relativas à constituição subjetiva dos corpos que habitam tal contexto. Nos permite ainda delirar, a partir de sua poética, sobre os devires possíveis que sua apresentação no comum pode engendrar, como o devir-criança, que nos coloca em intensa experimentação das possibilidades numa afirmação criadora.

#### 4. SOBRE CORPOS E EXCESSOS: PERFORMANCE E POLÍTICA

Para pensar a relação socialmente produzida entre o que se entende por corpo, performance e política, neste texto, investimos em uma leitura das reverberações da performance *Gordura Trans #3 / Gordura Localizada #1* de Miro Spinelli (2015)<sup>13</sup>, que proliferaram na *internet*<sup>14</sup> e nas mídias sociais no ano de 2015 e que Miro chamou de *Gorduras Saturadas*. Analisamos esta performance como acontecimento estético, envolvendo práticas que contestam os habituais regimes de apresentação do sensível, os quais tendem a ser definidos a priori como representação ideal de uma realidade já constituída. Encontramos, no trabalho de Miro, a potência de agir na produção de movimentos de resistência e criação frente à ideologia dominante que se impõe como verdade. Sua potência, entendida no contexto de uma cena polêmica sobre o real, articula as mais diversas maneiras de povoar seus tempos e espaços, produzindo composições singulares e inusitadas a partir daquilo que torna sensível, ultrapassando os dados da experiência do já dito e já pensado, ou seja, do instituído. No encontro engendrado no contexto da performance, os corpos e sujeitos envolvidos na experiência tornam-se outros, criando novas conexões, compondo novas paisagens constituintes de um território inédito, tendo em vista que o trabalho de Miro, antes de reproduzir, copiar ou simplesmente representar um mundo estável e finito em si, opera dispositivos que mobilizam forças ativas contra o *stablishment*, produzindo assim uma experiência mais viva dos corpos relacionados em um contexto de arte.

Procuramos exercitar a análise das reverberações da performance de Miro Spinelli, pois entendemos que sua prática artística trabalha de maneira crítica sobre a matéria sensível de uma comunidade. A partir

---

<sup>13</sup> *Gordura Trans* é o título de um dos processos investigativos de Miro Spinelli. Explorando as tensões discursivas sobre o corpo gordo, a cada performance Spinelli experimenta a manipulação de diferentes matérias e materiais gordurosos sobre seu próprio corpo. A série de *Gordura Trans* está atualmente em sua 14ª experimentação.

<sup>14</sup> Miro mantém o site , um repositório sobre o processo de *Gordura Trans*, reunindo imagens das performances *Gordura Trans #1, #2 e #3*, além de textos e a reunião de algumas *Gorduras Saturadas* que conseguiu recolher na web. Recentemente, Miro Spinelli fez uma exposição das *Gorduras Saturadas*, agrupando dezenas de recortes e montagens de textos com comentários de internautas e materiais gordurosos.

deste viés, colocamos uma série de questões para conduzir nossas reflexões sobre a arte da performance, suas relações e imbricamentos com as políticas do corpo, bem como a política da arte e a dinâmica dos afetos na produção de subjetividade. Buscaremos analisar de que modo a performance de Spinelli opera a produção de cenas polêmicas sobre a realidade e como esta ficção reorganiza os dados da experiência sensível na composição (produção de forças ativas) ou na decomposição (produção de forças reativas) das formas de vida dentro de um determinado recorte de tempo e espaço artísticos experimentado em comunidade.

Apesar de a performance trazer em seu título um jogo semântico que problematiza ao mesmo tempo o corpo gordo e o corpo transgênero, optamos por desdobrar nossa perspectiva a partir de outro recorte, o qual diz respeito a uma ética dos corpos que está aquém e além das discussões de gênero e outros estatutos normativos da sociedade. Propomos o exercício de pensar a produção de um contexto político, no qual a performance funda uma comunidade litigiosa em torno de determinados assuntos que tem o corpo como objeto.

#### 4.1. O acontecimento: da performance às reverberações

Nossa análise parte inicialmente das ressonâncias provocadas pela ação de Miro Spinelli nas redes sociais. Por não termos presenciado a performance que produziu estas tensões, nossa narrativa baseia-se em seus registros e nas suas reverberações<sup>15</sup>, as *Gorduras Saturadas*, e , como quem escreve sobre algo, a narrativa a seguir também é um delírio sobre a performance, afim de situá-la minimamente em nosso recorte.

Em 2015, aconteceu na Universidade Federal da Bahia a segunda edição do Seminário Internacional Desfazendo Gênero<sup>16</sup>, a performance *Gordura Trans #3/Gordura Localizada #1*<sup>17</sup> estava presente

---

<sup>15</sup> Certamente, há que se considerar que há diferenças na leitura de uma performance quando se experencia ela presencialmente e quando se analisa apenas seus registros, mas isso não implica em juízos de valor e sim em perspectivas singulares.

<sup>16</sup> O 2º Seminário Internacional Desfazendo Gênero aconteceu de 04 a 07 de setembro de 2015, no Teatro Castro Alves e na Universidade Federal da Bahia/PAF III, na cidade de Salvador, Bahia. Todos os materiais referentes ao evento e sua programação podem ser conferidos no portal: .

na programação junto a outras centenas de atividades. Em meio a um pátio aberto, entre tantos outros corpos, um corpo em especial atualizava as tensões do espaço que adentrava. Poderia ser um corpo qualquer, destes padronizados, sintonizados com os ideais das indústrias da beleza e da saúde, reproduzidos nas revistas especializadas no assunto. Talvez, dessa forma, não precisasse se apresentar, talvez até passasse despercebido, quem sabe até não acontecesse absolutamente nada demais, em decorrência das forças do hábito que acomodam os sentidos. Poderia ser um corpo qualquer, mas era um corpo irreduzível, um corpo que não pedia passagem: ele abria caminho. Este corpo então ocupa um lugar que o faz figura destacada da paisagem. Corpo trans, corpo gordo, nu, indecifrável. O ritual de uma reivindicação de potência do corpo, da revolta do corpo contra as forças que enclausuram e embotam os poros com uma moral saturada, se inicia. Miro Spinelli rasga seu tecido adiposo numa dança engordurada pelo óleo de dendê. Escancara as dobras, os pelos e “uma infinidade de monstrinhos que ninguém quer ver” (Spinelli, 2015) e faz do movimento uma dança de guerra biopolítica<sup>18</sup>. Ao termo do ritual, o corpo é lavado. Corpo trans, corpo nu, corpo gordo, corpo pleno de potência.

As reverberações de *Gordura Trans #3 / Gordura Localizada #1* se disseminaram de modos diversos, nos quais podemos identificar dois grandes fluxos de forças: os ativos, os reativos e seus derivados. O encontro dos corpos no contexto dessa performance produziu movimentos nos processos subjetivos que ora afirmam devires ativos, oferecendo graus de liberdade a serem experimentados pelos corpos<sup>19</sup>, ora convocam os devires reativos para que recalquem essa estranha moção de liberdade. Podemos apreender as marcas sensíveis desses devires reativos através daquilo que Miro Spinelli chamou de *Gorduras Saturadas*: as intervenções anônimas feitas a partir dos registros fotográficos da performance que começaram a circular nas mídias sociais imediatamente após a apresentação na UFBA.

---

<sup>18</sup> A biopolítica é um conceito foucaultiano que implica uma análise histórica do quadro de racionalidade política a partir do liberalismo. Para Foucault (1997), a biopolítica opera movimentos agônicos nas políticas dos corpos a partir do âmbito da gestão da saúde, da higiene, da sexualidade, fomentando as bases de uma comunidade pautada em padrões de saúde, beleza e normalidade.

<sup>19</sup> Destacamos a construção de um espaço de discussão artística e acadêmica, com a publicação de artigos, exposição fotográfica de registros, etc.

**Imagem 6.** Miro Spinelli em Gordura Trans #3 / Gordura Localizada #1 Miro Spinelli em *Gordura Trans #3 / Gordura Localizada #1*.  
Fonte: Andréa Magnani



Além das montagens declaradamente pejorativas, também foi recorrente a proliferação de discursos preconceituosos e zombeteiros<sup>20</sup> sobre questões com corpo gordo, corpo trans e também sobre as formas do fazer artístico contemporâneo. Todos esses comentários, produziram tensões antagônicas em relação às pautas problematizadas

---

<sup>20</sup> Um dos *sites* que canalizou as reverberações foi o bobagento.com, um canal que reúne materiais de humor de todos os tipos. Link: <http://bobagento.com/aluno-apresenta-seu-tcc-de-humanas-em-universidade-da-bahia/>

pela performance, em nome de uma *ortodoxia* do corpo, ou seja, um conjunto abstrato de crenças e valores produzidos historicamente pela sociedade e estabelecidos como norma.

Imagem 7. Gorduras Saturadas (intervenção anônima sobre os registros de Gordura Trans #3 / Gordura Localizada #1) - Fonte: bobagento.com. Acesso em 04 de setembro de 2016.



Imagem 8. Gorduras Saturadas (intervenção anônima sobre os registros de Gordura Trans #3 / Gordura Localizada #1) - Fonte: bobagento.com. Acesso em 04 de setembro de 2016.



#### 4.2. Ética, estética e política em *Gorduras Saturadas*

A apresentação do corpo de Miro Spinelli banhando-se numa película viscosa de óleo de dendê, dançante em seu xamanismo biopolítico, nos joga em um campo de batalha. Podemos aproximar a construção dessa cena àquilo que Deleuze e Guattari (2012c) chamaram de “Corpo sem Órgãos” (CsO): o campo de batalha sobre o qual “dormimos, velamos, que lutamos e somos vencidos [...] que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos” (Deleuze; Guattari, 2012c, p. 12). *Gordura Trans #3/Gordura Localizada #1* pode ser visto como um tipo específico de batalha, empreendida com, sobre e em um corpo que se descola do consenso, da *doxa* e do senso comum. É um movimento ao qual é preciso sempre estar atento, pois, ao sublinhar a dimensão política do corpo, de um corpo que desafia o instituído, é claro que “não deixarão você experimentar em seu canto” (Deleuze; Guattari, 2012c, p. 12), é preciso resistir, não a marteladas, não destrutivamente, “mas com uma lima muito fina” (Deleuze; Guattari, 2012c, p. 25).

A experiência de ser atravessado pela performance de Spinelli e as reverberações que dela ecoam, nos coloca em um território onde as convenções não cessam de ser contestadas e desabar, nos oferecendo a experiência de um paradoxo, quer dizer, da produção de um discurso que não combativo, opositivo, mas paralelo, que produz desvios na *doxa*. Se a performance de Miro é paradoxal, ela o é na medida em que oferece novas conjecturas e novos modos de pensabilidade sobre o real dos corpos, o intangível que escapa ao discurso dominante. Portanto, pode-se olhar para o acontecimento desta ação como uma *para-doxa*, um movimento que produz linhas de fuga e propõe lógicas que fogem à *ortodoxia*, à consensualidade, e é nesse ponto que a sua força transformadora, sua potência política, é evidenciada.

Na perspectiva micropolítica, ao oferecer a possibilidade de experiências estéticas, a performance abre novos possíveis, dispara novos devires do corpo e ativa novos pontos de vista sobre a liberdade: o corpo age, experimenta um tempo e um espaço vivo, desapossado de sua esterilidade condicionada pela lógica consensual. De acordo com Eleonora Fabião, é justamente esta a potência da performance:

[...] desabituar, des-mecanizar, escovar a contrapelo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (Fabião, 2008, p. 237).

Cada performance é uma, dentre incontáveis respostas, sempre provisórias, para a pergunta espinosista “o que pode o corpo?”. Cada performance é uma reivindicação de potência, uma retaliação das forças que aprisionam as potências do corpo, em nome de uma ética e de uma política que se mostram opostas àquelas que buscam adestrar o corpo. Na performance, muitas vezes, os corpos experimentam o limite da sua potência de agir, exercitando o que a psicanalista Suely Rolnik chama de “o corpo-que-sabe”. Este termo foi criado para se referir ao corpo ético e expressa a capacidade desse corpo em produzir as condições de possibilidades para medir suas distâncias e velocidades numa trama de afetos. O “corpo-que-sabe” é um “corpo que sabe dos efeitos do outro na própria textura, na própria consistência de si” (Rolnik, 2013), um corpo que busca se aproximar da noção de liberdade, tal como desenvolvida por Spinoza (2014a, 2014b).

A liberdade, para Spinoza, torna-se possível à medida que o sujeito humano se aproxima do terceiro gênero do conhecimento que é um pensar/agir, pensar/criar, ultrapassando as marcas da consciência e os limites da razão. O corpo, na fase do terceiro gênero, é dotado de um poder de invenção e rigor sobre si. Além de conhecer e entender o que está no “fora”, ele inventa e cria novos modos de vida, maneiras outras de pertencimento, considerando que o constrangimento do corpo pelas forças externas é uma condição necessária e que este só se constitui em sua relação com tais forças. Nesse estágio produtivo, o sujeito ultrapassa aquilo que é, produz uma nova maneira de existir e se liga diretamente com a noção de liberdade. Ao operar um conhecimento sensível, que se dá através do corpo, a performance produz um campo de experiência estética que oferece aos sujeitos envolvidos (artista e público) a possibilidade de experimentar *graus* de liberdade.

Trata-se, assim, de refletir sobre um corpo que amplia suas condições de medir as distâncias e as velocidades, as intensidades dos afetos para os quais seu corpo está aberto e para a sua consequente

potência de agir na reinvenção de si. Entretanto, entende-se este conhecimento do corpo como virtualidade, que só se efetua ao se tornar sensível, isto é, ao se atualizar num campo de forças comum atribuído de sentido, “quando ele se ‘performatiza’ num agir, que pode ser uma mudança de modo de existência, que pode ser uma obra de arte” (Rolnik, 2013).

A ideia do “Corpo sem Órgãos” como um corpo ético é vislumbrada na própria interrogação retórica de Deleuze e Guattari (2012c, p.17), ao colocar a *Ética* de Spinoza como o “grande livro” do CsO. Esta conexão interessa a partir do momento em que nos aproximamos do empreendimento iniciado por Spinoza. A liberdade do corpo é a liberdade do CsO, liberdade de estar aberto às intensidades, mas também uma liberdade como efetuação de potência, como causa de si. É igualmente a liberdade do corpo-que-sabe a direção dos seus bons encontros, que amplia seu conhecimento sobre a política das paixões e a dinâmica dos afetos para produzir mais potência.

A arte da performance convoca os corpos para agir, produz uma força movente. Trata-se menos de ensaiar um movimento-resposta do que uma tomada de posição imediata no aqui-e-agora. Agir é tornar sensível, tornar visíveis as forças antes invisíveis. Entretanto, não podemos afirmar que uma performance sempre age no sentido de efetuar uma transformação efetiva, em termos micropolíticos, e produzir novas linhas de força nos corpos, entendidas como processos de subjetivação ativos. Há certos casos em que a performance pode produzir visibilidade sobre linhas duras nos processos de subjetivação dos sujeitos da experiência, tornando visíveis marcas de uma subjetividade embotada por uma micropolítica colonizada e enraizada nos equívocos do convencionalismo e do hábito.

Não se sabe exatamente o que, mas algo necessariamente se produz e, ao mesmo tempo em que o performer gera essa visibilidade, ele faz perfurações, abre caminhos, fissuras nas subjetividades e faz passar algo. Possibilita que algo ‘estranho’ entre, que novos fluxos e novas intensidades sejam trocados entre o mundo-corpo e corpo-mundo, desorganizando, desmontando a rigidez condicionada pelo hábito e pelo consenso. Ações performáticas podem ter ou não fins engajados em determinada questão, entretanto seus modos de existir e acontecer sempre produzem tensões no campo do político, porque suspendem ou colocam em xeque valores e hábitos estabelecidos. Neste sentido, *Gordura Trans* canta a liberdade dos corpos e enfrenta o regime moral ao apresentar uma ação que reitera o inaceitável pelo senso comum, em nome de uma política de livre gestão dos corpos.

Os paradigmas sociais e a *doxa* costumam compartilhar o estatuto da Lei, esse grande conjunto de normas sociais baseadas na experiência humana, para dizer o bem e o mal dos corpos, para qualificar moralmente os atos e julgá-los corretos ou incorretos dentro de um determinado quadro sociocultural. É do domínio da performance e do performer desestabilizar o instituído pela lei e produzir, através de suas ações, movimentos de desidentificação e dissenso: desterritorializar o instituído. Esta zona de enfrentamentos é o próprio plano de imanência onde o desejo toma consistência. Ali onde há moral, há também um padre que diz “falta”, e no espaço onde o corpo do performer faz morada, há uma ética que diz “deseje mais, é preciso por um fim no juízo de Deus”, pois “que existe uma alegria imanente ao desejo, como se ele se preenchesse de si mesmo e de suas contemplações, fato que não implica falta alguma” (Deleuze; Guattari, 2012c, p. 19).

O agir da performance lança os corpos em processos de experimentação que fazem pensar o que antes era impensável, invoca forças criadoras que vetorizam as subjetividades para *fora*: dessubjetivação, linhas de fuga. Mas o que necessariamente foge? Certamente não se trata de uma corrida temerosa em busca de um “deus-que-nos-acuda”. É antes um *fazer fugir*, fazer escoar a subjetividade, reduzi-la sem aniquilá-la (sob o risco de aniquilar-se a si próprio). Ao mesmo tempo em que a experimentação desembota algo e faz fugir, algo também é sugado para *dentro*. Entretanto, não se trata de um movimento seletivo, não se escolhe o que sai e o que entra, mas pode-se *regular as intensidades*: esta é a habilidade do corpo-que-sabe; prudência na experimentação de distâncias e velocidades.

A performance de Miro Spinelli oferece escopo, neste duplo movimento, para pensarmos as possibilidades de aproximações e divergências entre a arte política, um fazer artístico engajado num determinado tipo de luta social, e uma política da arte. Nesse aspecto é necessário levarmos em conta que a arte não se torna política ou engajada simplesmente por apresentar uma contestação de valores estabelecidos ou constatar a existência deles, não é mais nem menos política por apresentar um recorte de certas estruturas sociais. “Ela é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de...” (Rancière, 2010, p. 46).

Poderíamos afirmar que *Gordura Trans #3/Gordura Localizada #1* e as *Gorduras Saturadas* se apresentam na intensidade de uma arte política, ainda que não se tratem de ações representativas de uma luta social, mas sim da afirmação de formas de vida que questionam os

modelos e ideais dominantes na atualidade. Não é a reivindicação de um direito de existir, mas a própria existência em ato. Podemos dizer que ela produz uma cena política e instaura uma comunidade litigiosa ao recortar um espaço e um tempo singular e povoá-lo com intensidades que determinam uma forma específica de experiência (Rancière, 2009).

Ao mapearmos e olharmos para as *Gorduras Saturadas*, as reverberações de *Gordura Trans...*, conseguimos pontuar que, de um modo bastante incisivo, a ação de Spinelli produziu uma experiência de dissenso. Esta experiência decorre, sobretudo, da apresentação de um corpo que, aos modos do costume, não é permitido ocupar o lugar o qual ocupa, ao se colocar nu, executando uma ação que foge aos princípios do cotidiano. Neste sentido, entendemos que, ao modificar as relações sensíveis entre espaço, tempo e regimes de signos e significações, a performance de Spinelli sublinha a política entre os corpos.

Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política (Rancière, 2010, p. 46).

A potência de *Gordura Trans* dá-se a partir da ação inesperada de um corpo desviante, banhado num líquido gorduroso, apresentando uma cena que contraria o aceitável. A corrida pelo moralmente bom e belo invocado sobre o corpo, alavancada pela lógica neoliberal, através da mídia, das indústrias de cosméticos, farmacêutica, entre outras, implica em práticas e formas de viver que condicionam o corpo a se encaixar numa determinada lógica sociocultural, numa determinada *doxa* do corpo. Cultua-se um corpo magro, heteronormativo, que expulsa as impurezas da gordura, mantendo a forma e as certezas sobre a sexualidade. Por outra via, de modo crítico, Miro Spinelli reitera o direito de um corpo entendido como desviante pelo consenso, cria condições espaço-temporais que disseminam dissonâncias de

diversas ordens: social, estética, ideológica e sexual, na apresentação formal dos corpos.

Ao colocar o corpo a ocupar um espaço entendido pelo consenso como inapropriado para o contexto, opera-se uma disjunção entre o aceitável e o apresentado. Coloca-se em questão o ideal moral de um corpo que deveria transcender suas imperfeições através de um condicionamento rígido. Ao mesmo tempo, coloca em jogo o posicionamento ético de um corpo que afirma seu direito à existência, como disse Spinelli (2015): com toda a “infinidade de monstrinhos que ninguém quer ver”.

Essa disjunção apresenta outras duas modalidades de pensamento que Jacques Rancière (2009; 2010) nos propõe: a política da estética e a estética da política. Em primeiro lugar, antes de determinar formas sensíveis de apresentação de um objeto ou acontecimento estético em um lugar de arte, a política da estética conduz a uma metapolítica, isto é, ao “projeto de realizar realmente aquilo que a política realiza apenas aparentemente: transformar as formas da vida concreta, enquanto a política se limita a mudar as leis e as formas estatais” (Rancière, 2010, p. 50). Propõe-se, então, que a política da estética se trata de uma metapolítica, visto que ela, quando elaborada e compreendida em um contexto de arte, encontra-se noutro lugar que não o da política de gestão governamental do Estado. A política da estética, ao fazer agir as formas de vida rumo a uma transformação concreta, implica numa ética dos corpos e das formas sensíveis, antes de uma moral que, através de leis e regimentos, direciona os mesmos vetores, mas de modo apenas parcial e, sobretudo, esvaziado de sua potência transformadora.

De outro modo, o regime estético coloca em jogo uma relação de independência e indiferença da obra no que diz respeito à sua produção e sua destinação: a performance produz ou não política independente do artista querer produzi-la. A *eficácia estética* diz respeito à suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista e da recepção de um público, remetendo diretamente à noção de “coeficiente artístico” elaborado por Marcel Duchamp:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético (Duchamp *in* Battcock, 1986, p. 71).

Corroborando com a análise de Duchamp, Rancière afirma que “a arte faz política antes que os artistas o façam” (2010, p. 51) e a estética é o que está em jogo nessa política como forma sensível na experimentação de um espaço e um tempo singulares. Posta essa relação, o que há de comum entre a arte e a política é a produção de ficções: uma reorganização sensível entre o dito e o não dito, entre o visível e o não visível, entre o que se mostra e os regimes de significação alavancados nesse jogo.

Produzir ficções não significa criar representações, teatralizar um acontecimento. O princípio da ficção é justamente produzir um recorte inédito da realidade, a partir de um agenciamento de regimes heterogêneos. Ela propõe uma configuração inédita dos espaços, dos tempos e dos lugares e quem possui determinada parcela dessa nova configuração. Assim, *Gordura Trans #3/Gordura Localizada #1* consegue deslocar estes atributos do real e produzir uma nova partilha do sensível (Rancière, 2009), na qual o corpo do performer ocupa lugar privilegiado, onde em outra situação ele estaria sujeitado à normas de apresentação baseadas em uma moral recalcitrante. A ficção reconfigura as formas sensíveis da experiência vivida, cria condições de possibilidades para um recorte espaço-temporal sobre o qual se torna possível um novo modo de subjetivação, o qual Jacques Rancière chama de “subjetivação política”, suscitando novos dissensos, ou seja, conflitos sobre a própria configuração do sensível.

Uma subjetivação política é uma capacidade de produzir essas cenas polêmicas, essas cenas paradoxais que revelam a contradição de duas lógicas, ao colocar existências que são ao mesmo tempo inexistências ou inexistências que são ao mesmo tempo existências (Rancière, 1996b, p. 52).

Há subjetivação política quando o acontecimento-limite engendra processos de desidentificação, quando os sujeitos em questão se descolam de uma experiência de si anterior. Acontecimentos-limite ou experiências-limite são decisivos, problematizam um “antes” e agenciam novos possíveis para um “depois”. A subjetivação política é um processo que produz sentidos e significados inéditos para a experiência vivida e possibilita o devir ativo de novas formas de vida. A desidentificação pressupõe uma série de fraturas na *ortodoxia*: são os

rasgos que a performance tornou possíveis na experiência com o outro. Os modos de subjetivação política agenciam movimentos capazes de “arrancar a naturalidade de um lugar” (Rancière, 1996b, p. 48), mudando os pontos de vista e reorganizando os sentidos compartilhados em comunidade, produzindo, assim, uma nova ficção.

A produção de cenas polêmicas em *Gordura Trans #3 / Gordura Localizada #1* reorganiza os sentidos sobre o corpo, sobre os tempos e os espaços partilhados, sobre os direitos de fala e pertencimento. Estas cenas polêmicas são nada menos que ficções, que tensionam os dados da experiência sensível e desorganizam a funcionalidade dos tempos, dos lugares, das ocupações e dos sujeitos que ali são recriados. Dito de outro modo, o que está em jogo é uma relação de forças ativas (performance) e reativas (senso comum) produzida no contexto da performance, elementos heterogêneos que entram em agenciamento para constituir um novo corpo a partir do encontro. Desta heterogênese, espera-se toda sorte de possibilidades de graus de composição e graus de decomposição. Podemos afirmar que os processos de composição produzem movimentos que afirmam um devir ativo do corpo, possibilitando que o sujeito ultrapasse a si próprio a partir da experiência e efetue sua potência na reinvenção de si. Do contrário, entendemos que os processos de decomposição produzem a negação desse devir ativo do corpo a partir de forças reativas e, mais que isso, é seu perpétuo combate em nome da norma e de um modelo moral das formas de vida.

#### 4.3. Saturações

Certamente é impossível antecipar uma experiência, pois ela é sempre singular e única em cada termo do acontecimento para cada corpo relacionado. Procuramos, neste artigo, criar aproximações com os rastros sensíveis da performance e analisar os possíveis graus de composição e decomposição agenciados no encontro dos corpos no contexto da performance.

Embora possamos acessar rastros sensíveis da performance que, ao exprimir as passagens e permanências da experiência, indicam as reverberações alavancadas no acontecimento, não há como precisar os fluxos ativos ou reativos. A produção de subjetividade política implica movimento, necessita que forças ativas sejam produzidas em um círculo virtuoso da potência. A produção de forças reativas, de subjetividades assujeitadas, que é operada simultaneamente em diferentes corpos, mostra que nem sempre a performance, apesar de apresentar-se

politicizada ou engajada, conforme analisado anteriormente, produz política, pois a política em si é indiferente a isso. De acordo com Jacques Rancière, “não existe sempre política. Ela acontece, aliás, muito pouco e raramente” (Rancière, 1996b, p. 31), pois depende sempre da heterogênesse de cada encontro. A política é casuística.

Os modos de subjetivação política são rarefeitos e implicam atividade, no sentido de que só podemos ser ativos na medida em que efetuamos algum tipo de realidade descolada do consenso, a partir das forças contrárias que nos constituem. Ser ativo é raro, pois implica um retorno da força sobre si mesma; é um círculo virtuoso da potência, a afirmação da diferença que nos constitui e que exprime as singularidades de cada forma de vida, afirmação que também é resistência, um dizer-sim criador.

Cada processo de subjetivação engendrado no encontro com a performance de Miro Spinelli, segue fluxos próprios, únicos em sua radical singularidade, porém, podendo escoar por duas vias distintas, ativas ou reativas. Significa dizer que nem toda performance age de modo a produzir forças ativas, pois nem sempre consegue-se mudar os pontos de vista, produzir sentidos novos ou formas que possibilitam os corpos envolvidos experimentarem graus de liberdade e reorganizarem suas noções de pertencimento, suas distribuições de tempos e espaços em um recorte comum partilhado.

Quando a performance perturba essa distribuição da comunidade, através da produção de cenas polêmicas, ela agencia movimentos que desorganizam a funcionalidade da partilha (Rancière, 2009), instaurando desse modo uma comunidade litigiosa, uma comunidade política que produz potência sobre si mesma e faz variar suas experiências comuns sobre o real.

O corpo é um complexo território, povoado por afetos contrários, distribuindo as intensidades que recebe nos tempos e espaços em sua extensão e pensamento. Os acontecimentos estéticos engendrados pela performance – e não somente por ela, mas também através de outras modalidades de objetivação estética – são entendidos nesse contexto como discursos provisórios sobre as conversações à respeito do que pode o corpo, tal como analisado por Spinoza e seus interlocutores.

A questão levantada buscou refletir sobre o que está no centro das práticas estéticas que trazem o corpo como plataforma operativa e pautam seu discurso sobre ele, desorganizando e possibilitando a constituição de novos planos de composição, fazendo emergir na realidade, objetos inéditos que se dão a ver e a sentir. Os modos de fazer

e os modos de visibilidade operam em *Gordura Trans* uma *aesthesis*<sup>21</sup> compartilhada em comunidade, arrancando a naturalidade do hábito assentado sobre os tempos e os espaços vividos e configurados pela *doxa*. Entendemos que neste tipo de prática artística habita uma força singular de produção heterogenética na constituição de novas formas de vida ou novos modos de pensabilidade sobre a experiência do real, ou seja, a produção de sentidos e significados inéditos, possíveis a partir de uma variação dos dados da experiência sensível proporcionados pelo encontro com a performance.

A heterogênese é um movimento de composição que se dá do encontro de elementos singulares, quase sempre contrários, que se constituem a partir dos corpos do artista, do público e de um terceiro corpo, que é o próprio campo estético produzido por este encontro. Esse agenciamento de forças contrárias possibilita a emergência de fluxos que fogem da lógica hegemônica e das dinâmicas que configuram uma ficção consensual, desfazendo hierarquias e rompendo qualquer acordo entre o dito, o mostrado, o aceitável, o possível e o real.

Neste sentido, a performance movimenta forças de resistência, ao produzir fluxos ativos para o engendramento de subjetivação política que se lançam sobre as forças reativas do hábito e do senso comum – ou da *doxa*. Enfim, mesmo que a política esteja desobrigada da performance, mesmo que ela ocorra muito pouco e por pouco tempo, independente da vontade do artista, os vetores da apresentação agem sempre em prol de uma experiência estética capaz de produzir uma ficção que suspenda as lógicas de apresentação sensível de tempo-espaco partilhado, promovendo processos de subjetivação inéditos ao desconectar e operar deslocamentos do sensível, arrancando-o do ordinário e do comum. a política da arte é essa tensão, mantida de forma necessariamente inadvertida pela apresentação de um acontecimento estético que agencia corpos em experiências inéditas, que deslocam as lógicas consensuais a partir da constituição de cenas polêmicas sobre o

---

<sup>21</sup> *Aisthesis* é o termo grego que designa as capacidades de perceber e sentir do corpo. A filosofia tomou esta relação da percepção do corpo com o mundo para fundar a *Estética*, ramo que se dedica a estudar a relação da percepção do corpo com a arte e como as formas sensíveis são capazes de produzir determinados arranjos na produção de sentidos do sujeito. Vem se desenvolvendo e mudando desde Baumgarten, passando por Sanchez Vázquez até os mais contemporâneos como Jacques Rancière. Uma *aisthesis* compartilhada em comunidade, portanto, diz dos modos de relação e produção de sentidos de um determinado grupo a partir de um acontecimento experienciado num contexto comum.

real, ao mesmo tempo em que podem reiterar forças reativas, o que faz com que a política dependa do encontro, caso a caso, para se efetuar em um tempo-espaço partilhado. As lógicas e dinâmicas sensíveis que se operam sobre o real são uma questão de composição ou decomposição e estas, por sua vez, são uma questão de encontro.

## 5. PERFORMANCE ART: ARTE DE GUERRA, ARTE MENOR

O poder é estrutural, mas sempre vaza ou foge alguma coisa, “alguma coisa que escapa às organizações binárias, ao aparelho de ressonância, à máquina de sobrecodificações” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 103). Átomos que desviam e chocam-se uns nos outros. Fogos locais que perfuram o tecido homogêneo das instituições e do Estado. Fluxos, segmentações flexíveis em oposição a segmentos duros, modos de vida ético-estético-políticos em oposição à perspectiva moral das formas de vida. O *corpus* social, o campo do político *per se*, é uma infundável agonística de forças. Forças que fogem, que fazem fugir, e forças que aprisionam, que sobrecodificam. Forças individuais, coletivas, institucionais, públicas, privadas, financeiras, tecnológicas, globais, subjetivas, estéticas.

“O homem é um animal segmentário”, dizem Deleuze e Guattari (2012a, p. 92). O Estado, o grande aparelho de ressonância, esta antena repetidora, opera na perspectiva de uma máquina abstrata sobrecodificante, quer dizer, um mecanismo que produz segmentações rígidas, instituições de toda sorte e modos específicos de constituir e habitar determinado território. Tal produção jurídica do Estado implica já em si um *ethos* específico: modos de ser, de dizer e fazer que correspondem necessariamente ao estatuto de cada território, de cada segmentação dura. A escola, o hospital, a prisão, a igreja, mas também instituições abstratas como o casamento.

A produção de tais territórios e das segmentações esquadrihadas, comportam e produzem também, sobretudo, aquilo que os escapa: formações sociais que fogem da lógica dominante, modos de vida nômade, estratégias de resistência às sobrecodificações: segmentações finas, moles, ou ainda, moleculares. “Toda sociedade, mas também todo indivíduo, são, pois, atravessados pelas duas segmentariedades ao mesmo tempo: uma molar e outra molecular”.

Segmentações moles e segmentações duras estão implicadas uma na outra, se atravessam, mas não se definem uma pela outra. Destes dois polos, um é responsável por fabricar estruturas, identificações, significantes, imagens, enquanto o outro polo produz desvios, linhas de fuga criadoras, forças, signos, dissidências, dissensos. Segmentações duras são concêntricas, operam a partir de um denominador comum: o aparelho ressonador do Estado. Cada segmento molar, cada

território, em termos macropolíticos, tem seus “centros de poder”, seu juiz, seu psiquiatra, seu padre, seu carcereiro.

Quando problematizamos a constituição de um dispositivo reacionário e como opera, em oposição à arte, entendida aqui como dispositivo criador, devemos observar também que, em uma perspectiva micropolítica, os microfascismos também são produzidos, em certa escala, em tudo aquilo que foge e escapa ao território. Pois, não havendo uma moral que faça o balanço entre um bem e um mal na relação de uma máquina de guerra com uma máquina de sobrecodificações, o que se tem é uma dupla-jogada: pequenas insurgências diárias do fascista-em-nós que constituem pequenas ilhas duras no oceano molecular. Desse modo, não apenas os segmentos molares têm seus padres, mas, em termos micropolíticos, os segmentos moleculares também os têm.

Os dispositivos reacionários ou os “centros de poder” estão sempre relacionados a algum tipo de “economia afetiva”. Em boa parte dos casos, esta economia é direcionada para formas distintas de enfermidade. A Igreja, por exemplo, procede por uma economia da culpa, através de uma administração dos pecados (DELEUZE; GUATTARI, 2012a). A cibercultura, a grande mídia, sobretudo a televisiva, intervém com uma administração de pequenas tristezas diárias, como estratégia de controle das potências, da atividade das ações afirmativas, assim como o capitalismo liberal opera, de um modo geral, uma economia dos fluxos de desejo. O que conta é a organização do poder, “porque a organização do poder é a maneira como o desejo já está no econômico, como a libido investe no econômico, assedia o econômico e alimenta formas políticas de repressão” (DELEUZE, 2006, p. 333). O que está em jogo na organização do poder e dos seus centros, é uma questão de estilo: a liderança (o padre, o prefeito, o cacique, o delegado, o tirano, etc.), as noções de disciplina (o Código Penal, a Bíblia, o Estatuto do Partido, etc.), a fidelidade (filiação partidária, congregações, agrupamentos, fóruns, pastorais, etc.). Por outro lado, em termos estruturais, tudo se trata de uma questão de detalhes. Engrenagens, máquinas de esmagar desejo, ou máquinas de produzir desejos esmagados, desinteressados e de movimentação grave, quase fúnebre, visto que a “gravidade, *gravitas*, é a essência do Estado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 63), sua *conditio sine qua non*.

Operando por desaceleração, o Estado e suas instituições – como antenas repetidoras – ressonam vibrações densas, frequências graves que refreiam a velocidade das durações: trata-se sempre de um jogo entre *gravitas* e *celeritas*, lentidão e aceleração, ou ainda, como bem coloca Chantal Mouffe (2015), trata-se de uma agonística.

Entretanto, como há sempre algo veloz que foge, em oposição ao Estado que opera por desaceleração e controle, produzem-se, como forma de resistência, zonas autônomas temporárias, que operam por aceleração absoluta. Estas zonas, ou utopias piratas, utilizando as palavras de Hakim Bey (1991), são espaços-tempo de fugas, e podem ser uma dança que dancei, uma orgia que participei, uma droga que usei ou até mesmo um livro que li. Pode ser uma comunidade alternativa, desconectada do estilo *american way of life*, etc.

Um sistema como o capitalismo foge por todos os lados, ele foge, e depois o capitalismo colmata, faz nós, faz liames para impedir que as fugas sejam muito numerosas. Um escândalo aqui, uma fuga de capitais ali etc. E há também fugas de um outro tipo: há as comunidades, há os marginais, os delinquentes, há os drogados, as fugas de drogados, há fugas de todo tipo, há fugas esquizofrênicas, há pessoas que fogem de maneira muito diferente (DELEUZE, 2006, p. 205).

Trata-se de um acontecimento estético que tenciona as formas instituídas, como quando se lê um poema de Paulo Leminski ou Ginsberg: imediatamente se é outra coisa, um devir-outro é intensificado. Ou como quando se entra no jogo de um performer e, sem perceber, compõe-se a obra junto com o artista, num tempo-espaço compartilhado produtivamente, criativamente. Como quando a experiência artística que vivenciamos nos leva embora, sabe-se lá pra onde e o mundo já não é mais o mesmo.

### 5.1. A arte como máquina de guerra

Neste campo de batalha entre o ativo e o reativo, a arte é como uma máquina de guerra, agindo de fora, “exterior ao aparelho do estado” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 12), insurgindo através de fissuras quase imperceptíveis, operando subterraneamente, por brotamento, barrando as fugas reacionárias ao mesmo tempo em que sua existência está condenada à espreita, tal como o animal para Deleuze (1996), mas estar à espreita é estar sempre ativo. Mas, “como uma máquina de guerra poderia dar conta de todas as fugas que se fazem no sistema sem esmagá-las, liquidá-las, e sem reproduzir um aparelho de Estado?” (Deleuze, 2006) Como deslanchar uma produção artística, uma atividade

criadora, um modo de vida ético-estético sem dar vazão aos microfascismos, ao juiz-em-nós?

Antes de mais nada, existe uma clara oposição entre alguns elementos que se colocam em jogo nesta questão. Em primeiro lugar, aquilo que se impõe enquanto aparelho de captura: a norma, a moral, etc. Depois a arte enquanto uma das possíveis máquinas de guerra. Possíveis, sim, pois, mesmo em alguns segmentos da arte dita contemporânea existem estatutos, estruturas, normas. Tentativas de capturas logradas que não deixam de constituir, enfim, um espaço moralizante também, com seus sistemas de valores, suas hierarquias, seus centros de poder, suas normas técnicas.

Mas a arte, como sempre foge, também foge de si, numa crueldade sempre criadora, resistindo às formatações de si própria. Tal como afirma Beatriz Carneiro, “a arte escapa de elegantes salões e dos leilões, das várias paredes de tijolos ou conceitos que a contém para a contemplação, não como um espírito diáfano e puro, mas carregada por pernas, braços, por corpos em fuga” (CARNEIRO, 2007, p. 219).

Colocando tais questões sobre este ponto de vista, nos interessa aqui olhar filosoficamente para os modos como os acontecimentos estéticos podem agir no fluxo das máquinas de guerra. Movimentos rebeldes que eclodem nas fronteiras da ordem e do policiamento, que são quase suicidas em sua coragem, mas que burlam qualquer tentativa de aprisionamento.

Esta arte-máquina-de-guerra, arte de guerra, é uma multiplicidade, como a peste de Artaud (1984). Nasce de pequenas erupções efêmeras, em circuitos que geralmente tem sua existência assentada no *underground* da sociedade estatutária, sempre à margem, sempre no subsolo.

A arte como máquina de guerra, “vive cada coisa em relações de *devoir*, em vez de operar repartições binárias entre estados” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 13). Para existir enquanto tal é preciso que os estatutos normativos sejam desmanchados, que se fabrique um espaço liso, no qual as subjetividades possam escoar livremente por diferentes linhas sem que sejam capturadas por códigos morais ou instituições moralizantes, como os museus, por exemplo, que são também instituições produzidas e geridas pelo Estado.

Quanto à máquina de guerra em si mesma, parece efetivamente irredutível ao aparelho de estado, exterior a sua soberania, anterior a seu direito: ela vem de outra parte [...] seria antes como a

multiplicidade pura e **sem medida**, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose [...] faz valer um *furor* contra uma medida, uma celeridade contra a gravidade, um segredo contra o público, uma potência contra a soberania, uma máquina contra o aparelho (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 13).

A máquina de guerra, por ser exterior a soberania do estado, por colocar-se sempre fora dos muros da *polis*, agencia um devir-bárbaro, uma forma de vida nômade que traça suas linhas de força no próprio ato do movimento, do deslocamento em um espaço liso, livre de marcas e de linhas sobrecodificantes, de estrias que determinam direções. É sempre “*nomos contra a polis*” (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 14), fuga e movimento contra as formas do controle e da vida sedentária, docilizada. “A máquina de guerra se relaciona com um agenciamento que nunca se fecha sobre uma forma de interioridade ou em um território: o nomadismo” (CARNEIRO, 2007, p. 221).

As invasões bárbaras da arte nos espaços estriados da *polis* propõe problemas sobre as formas de vida produzidas no interior de seu território. Problematizam os saberes, os fazeres e, muitas vezes, conseguem reorganizar a distribuição dos valores, embaralhar estatutos de um modo até mesmo jurídico. Este pensamento se aproxima do entendimento que Jacques Rancière propõe sobre a política da arte (RANCIÈRE, 2010) e quais suas possíveis interferências no que ele chama de “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009), ou seja, a distribuição desigual dos tempos e dos espaços compartilhados por sujeitos aos quais compete um desempenho específico, uma função relativa à sua parcela da distribuição.

Por mais que o trajeto nômade siga pistas ou caminhos costumeiros, não tem a função do caminho sedentário, que consiste em *distribuir aos homens um espaço fechado*, atribuindo a cada um sua parte, e regulando a comunicação entre as partes. O trajeto nômade faz o contrário, *distribui os homens (ou os animais) num espaço aberto*, indefinido, não comunicante. O *nomos* acabou designando a lei, mas porque inicialmente era distribuição, modo de distribuição. Ora, é uma distribuição muito especial, sem partilha, num espaço sem fronteiras, não cercado. O *nomos* é a

consistência de um conjunto fluido: é nesse sentido que ele se opõe à lei, ou à *polis*, como o interior, um flanco de montanha, uma extensão vaga em torno de uma cidade (DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 54).

Ora, em outros termos, trata-se de um parecer semelhante ao que Rancière faz com a oposição entre política e polícia, no qual a política é “um conflito sobre a configuração do mundo sensível, na qual podem aparecer atores e objetos desses conflitos” (RANCIÈRE, 1996b, p. 373). Por outro lado o termo polícia é entendido como “uma ordem dos corpos que define as divisões entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tal tarefa” (RANCIÈRE, 1996b, p. 42). Há também nisso uma confluência com o pensamento de Paul Virílio (*apud* DELEUZE; GUATTARI, 2012c, p. 63) para quem “o poder político do Estado é *polis*, polícia, isto é, vistoria”.

Se a *polis* é, portanto, competência da lógica policial, quer dizer, do mantimento da ordem e do consenso, a política, por outro lado, segundo Rancière (1996a; 1996b; 2009; 2013), afirma a condição e a gênese de novos mundos a partir de cenas de desentendimento e dissenso, enfim, a partir da produção de diferença, ou seja, de um “conjunto de atividades que vêm perturbar a ordem da polícia pela inscrição de uma pressuposição que lhe é inteiramente heterogênea” (RANCIÈRE, 1996b, p. 372).

Parafraseando Espinosa (2014a; 2014b), é sempre um problema de amor e de ódio e não de Bem e Mal, ou ainda, é um problema que está além e aquém do juízo dos códigos morais. Se analisarmos na perspectiva de uma política dos afetos, das paixões e dos encontros, aquilo que se compreende por amor é sempre a potência de uma nova conexão. Trata-se de um movimento de composição de algo (um acontecimento, um outro corpo) que em contato comigo amplia minha força vital, meu movimento, minha *celeritas*, meu nomadismo e minha força criadora, ou, nas palavras de Espinosa, meu *conatus*: minha capacidade de existir e de resistir, perseverar na existência de modo criador (ESPINOSA, 2014a; 2014b).

Por outro lado, o ódio é a condição sem a qual não há produção de formas de vida assujeitadas, e que está diretamente relacionada com a economia afetiva que expomos anteriormente. Encontramos no ódio a força de uma decomposição: aquilo que em contato comigo desacelera minha duração, subtrai minha vitalidade e me captura para uma

existência contornada pelas mais sofisticadas formas de controle, regidas por normas abstratas que bloqueiam a passagem de linhas de força produtivas. Nesse sentido, a máquina de guerra, por agir na contramão do poder instituído, daquilo que adocece e entristece, é ao mesmo tempo uma máquina de amor, um dispositivo criador de novas conexões, um sopro de novos possíveis na existência, como um jardim de Bosch. Ou, podemos ainda citar essa máquina de guerra, de acordo com Tania Mara Galli Fonseca e Daniel Trindade (2009), como uma máquina de diversões:

Uma máquina de diversões (devir-infância?) como efeito de uma substituição potencializante da máquina de guerra. Diversão é a consistência daquilo que diverte, divertir é verter-se numa outra direção, a máquina de diversões corresponde à produção maquínica de *clinamens*, produção heterogênea de desvios (FONSECA; TRINDADE, 2009, p. 243).

## 5.2. Amor Experimental

Entendendo a máquina de guerra/amor/diversão do ponto de vista afetivo, torna-se indispensável citar neste estudo alguns dos trabalhos realizados pelo artista brasileiro Rodrigo Munhoz<sup>22</sup>, também conhecido nos circuitos de performance como Amor Experimental. Olhar para os acontecimentos alavancados quando o artista aciona uma performance é uma excelente oportunidade para exercitarmos uma leitura da arte que convirja com as questões aqui levantadas.

Como o próprio codinome sugere, Munhoz desenvolve seus trabalhos a partir dos desdobramentos dos múltiplos conceitos de amor e suas múltiplas e possíveis interfaces com a constituição social do sujeito, problematizando questões relativas à educação, redes colaborativas de criação e modos de resistência pautados na conexão de mundos heterogêneos, um manifesto pela afirmação da vida.

---

<sup>22</sup> Rodrigo Munhoz (1977 - São Paulo/SP) é um artista que transita pela arte da performance, fotografia, vídeo e educação. Seus trabalhos tem circulado por muitos estados brasileiros, além de países como Colômbia, Equador, Venezuela, México, Portugal, Bangladesh e Sérvia. Nos últimos anos tem se dedicado a colaborar em rede, para o desenvolvimento de atividades que operam sob a perspectiva da (de)formação, preservação e difusão da arte da performance. Site: .

De acordo com o artista, seu processo vital-artístico *Amor Experimental* é a experimentação de um modo operativo em performance art, no qual

O enfoque das ações se debruça sobre as abordagens emergentes em arte, bem como suas respectivas implicações na vida. trata-se de engendrar uma zona de contato destinada ao acontecimento e, por conseguinte, ao acolhimento dos desejos mais íntimos no tempo presente. Não obstante, e por isso, foi que optei por trabalhar com a arte da ação, por considerá-la sem fronteira e capaz de disparar uma série de estratégias que conferem um lugar de transbordamento para a pessoa. Essa prática é também responsável por afirmar uma potência inserida numa complexa e intrincada rede de relações de caráter transdisciplinar e interdisciplinar, de maneira que o “faça você mesmo” seja sempre a chave para a (des)orientação em muitos percursos (RODRIGO MUNHOZ).

Sua ação *O Amor é A4*, performada durante o II Curto-Circuito de Performance<sup>23</sup>, nos oferece escopo para entender de que modo pode se dar a produção de um mundo constituído por singularidades e diferenças, que se potencializam mutuamente e compõe um espaço liso, dada à experimentação dos corpos, justamente porque foram capazes de se conectar nas condições de possibilidades oferecidas pelas estratégias artísticas do performer.

Para tratar deste exemplo, dar-me-ei a liberdade de relatá-lo como quem o presenciou, experimentou e até participou brevemente do seu acontecimento. Farei, portanto, o exercício de escrever este relato permitindo a emergência de pensamentos, de saltos próprios da memória, de afetos atualizados a partir dos atravessamentos que pude vivenciar naquele momento e os que agora surgem:

---

<sup>23</sup> Mostra nacional de performance art, realizada anualmente na cidade de Chapecó, Santa Catarina, sob produção e curadoria minhas, através de prêmio concedido pela Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal de Chapecó, através do Edital de Fomento e Circulação das Linguagens Artísticas.

## **O Amor é A4**

*Chapecó, 07 de outubro de 2017.*

*Era um sábado. O Rodrigo havia chegado em Chapecó no dia anterior, vindo de São Paulo/SP. Primeiro artista a chegar e se apresentar no II Curto-Circuito de Performance. O processo de curadoria que me levou até ele, se deu, antes de mais nada, pela rede colaborativa que o próprio artista milita. Amor Experimental, seu codinome artístico, seu processo de vida, despertou minha curiosidade prontamente. Afinal, este termo traça duas linhas afetivas que são de pura intensidade: o amor, enquanto composição de mundos heterogêneos, e a experiência, enquanto duração de um acontecimento inédito. No dia anterior, o Rodrigo participou da abertura do Curto-Circuito com uma fala muito contundente: num atravessamento entre arte, política e educação, o artista compartilhou seu processo de mapeamento mundial dos circuitos de performance, como fogos locais, nós de resistência em uma rede cósmica. Sobre como a arte da performance tem se disseminado pelo mundo e no Brasil, principalmente, como formas coletivas de resistência, atuando numa perspectiva estética da educação. E encerrou com uma afirmação ao mesmo tempo óbvia e confusa: a arte é para quem quer que seja.*

*No dia seguinte, dia do acionamento da sua performance, ainda na minha casa, depois do almoço, perguntei ao Rodrigo se ele estava preparado e, com seu jeito descontraído e carismático, ele respondeu que nunca estava preparado. Vestiu seu uniforme de operário (aqueles macacões monocromáticos, peça única) e pegou de sua pequena mochila de viagem um rolo de uma espécie de lona branca, bem fina e leve. “Apenas isso?!”, pensei, e imediatamente me lembrei que na sua fala do dia anterior, Rodrigo tinha dito que para fazer performance, bastava que houvesse apenas um corpo disponível, uma pessoa, um artista. Uma pessoa era o suficiente, o resto era acontecimento. Aqui cabe uma fotografia:*

**Imagem 9.** Performance *O Amor é A4*, de Rodrigo Munhoz (São Paulo/SP). II Curto-Circuito de Performance, Chapecó, Brasil, 2017. Fonte: acervo pessoal.



*Fomos de carro da minha casa até a Praça Coronel Bertaso (marco zero da cidade), local que escolhemos juntos para a realização da performance. Era um dia nublado, com muito vento, propício à precipitações. Estávamos eu, ele, algumas outras pessoas envolvidas na produção do evento e todo o resto da cidade que nos engolia. Aproximadamente às 15h, depois de uma outra performance, chamada “Hauras” e realizada pela artista chapecoense Marília Hermes, o Rodrigo deu início ao seu trabalho intitulado “O Amor é A4”.*

*O Amor é A4! Que frase, que potência, que metamorfose! O amor, já disse Espinosa, é potência de vitalidade, composição de afetos alegres. Mas, e o A4? O amor é uma folha de papel?. Geralmente eu evito apelar para os significados, pois são geralmente afirmações morais, sentidos instituídos. Mas aqui, neste título, tem um jogo semântico controverso, mas interessante, que aponta para uma outra*

*produção de sentido: A4, estrutura formal, fôrma, medida de uma dimensão de corte de uma folha de papel, um formato. E é justamente aqui que nasce a controvérsia: o amor não é pura intensidade que se compõe? Intensidades não são numeráveis. Elas existem, mas enquanto desmedida. É sempre uma outra natureza, diferença de natureza e não de grau. Mas ao mesmo tempo esse papel é branco, um espaço liso, aberto à experimentação de novas composições. O Amor é um espaço liso e aberto para a experimentação de composições afetivas, de composições estéticas, de jogo. O amor é um deserto pleno de potência, um plano de imanência: Corpo Sem Órgãos. Aqui cabe outra fotografia:*

**Imagem 10.** Performance *O Amor é A4*, de Rodrigo Munhoz (São Paulo/SP). II Curto-Circuito de Performance, Chapecó, Brasil, 2017. Fonte: acervo pessoal.

*E aconteceu mais ou menos assim: uma pessoa, aparentemente*



*normal, vestida com suas roupas de operário, com um rolo de lona branca, observa o espaço. Ouve os sons, sente o vento, os cheiros. Ele abre sua lona que reluta com a força do vento. Que operário é este e que operação insólita!? Quando estas partículas de signos se conectam e formam um novo mundo, as coisas começam a fazer sentido. Mas, é pra sentir ou pra fazer sentido? Este artista operário está operando um programa, um programa diferente. Performance = programa. Como a performance poderia ser um programa, se há tantas doses de imprevistos e improvisos?*

*PRO.GRA.MA, do grego “programma” (escrito dado à publico): pro (algo à frente) + gramma (escritura). Mas trate-se de uma escritura que dificilmente se utiliza de palavras e, se as utiliza, e apenas para subverter seu uso ordinário. É uma escritura sensível, uma escritura*

*composta de afetos. Derrida pontuou bem a questão da escritura: é uma questão de jogo<sup>24</sup>, uma desterritorialização da linguagem em si mesma. Não dá pra ler e interpretar uma avalanche de perceptos e afectos, mas, dá pra sentir. E depois disso, já se é outra coisa...*

*Mas programa também é sinônimo de projeto, do qual deriva o termo projétil, do latim “projectum”, derivado de “projicere”: pro (algo ‘à frente’) + jacere (lançar, atirar). Um programa é um jogo: você traça um esboço prévio, uma estratégia, mas nunca se chega lá, chega-se sempre numa outra coisa. É um projétil que se lança (máquina de guerra?).*

*De todo modo, deixando os delírios etimológicos de lado, a ação insólita do Rodrigo começou a despertar o olhar dos curiosos. Algumas pessoas pararam, olharam, foram embora. Outras pessoas pararam, fizeram perguntas singelas, tipo: o que você tá fazendo, moço? E o Rodrigo respondia com um convite: estou desenhando, quer me ajudar? E, envergonhadas, as pessoas iam embora. Até que num certo momento (e aqui já havia se passado quase uma hora desde que ele havia começado), algo muito especial aconteceu.*

*Se você já veio para Chapecó, ou para a região oeste de Santa Catarina, deve saber que aqui há populosas comunidades indígenas. Claro, todas elas destituídas dos seus modos de vida e engolidas pela polis. Muitos destes indígenas, por conta do histórico de colonização exploratória e da cultura extrativista da região, foram expulsos de suas comunidades e jogados à margem da cidade, muitos foram até mesmo linchados. A maioria deles hoje, sem teto e sem terras, sobrevive com a produção e venda de artesanatos, perambulando pelas ruas da cidade. A segunda tarefa, a venda. Normalmente é destinada aos numerosos filhos, quase sempre todos menores de idade.*

*Na praça onde estávamos sempre há famílias indígenas vendendo seus produtos. Eis que um destes vem se aproximando, muito de vagar, um passo de cada vez, à espreita, alimentando cada vez mais a sua curiosidade. E, num determinado momento, oferecendo-se ao convite do Rodrigo, a pequena criança lançou-se ao jogo proposto pelo performer. Eles começaram a brincar juntos, desenhar juntos, criar, compor. Era um brincadeira sincera, honesta, sem pretensões Com uma*

---

<sup>24</sup> Cf. DERRIDA, J.: “O advento da escritura é o advento do jogo; o jogo entrega-se hoje a si mesmo, apagando o limite a partir do qual se acreditou poder regular a circulação dos signos, arrastando consigo todos os significados tranquilizantes, reduzindo todas as praças-fortes, todos os abrigos do fora-de-jogo que vigiavam o campo da linguagem” (DERRIDA, 1973, p.08).

*caneta Pilot (aquelas de quadro branco), a criança deu corpo às forças que a atravessavam, ela criou um mundo: um mundo que não era mais regulado pela necessidade de resistir às mordidas da cidade faminta, um mundo que se ergueu ali, naquele momento, e ele não estava sozinho.*

*No furor na experiência, esquecemos de perguntar seu nome. Mas, tudo bem, afinal, o que mais importava no momento era que aquela pequena pessoa, deveio aquilo que em nós muito se perdeu. Na redundância dos termos, aquela criança deveio-criança. Metamorfoseou sua condição subalterna para uma condição de criador, ele tinha o mundo nas mãos.*

*Porém, depois de algum tempo, dando conta de que seu filho não estava “sobrevivendo”, não estava trabalhando para ganhar o dinheiro da comida, o pai o chamou. Não precisou chamar duas vezes. Imediatamente a criança foi tirada de seu novo mundo. Entretanto, depois de alguns passos já fora da lona branca, ela recordou que havia ficado com a caneta e voltou para devolver. Mas o gesto foi recusado e o menino foi carinhosamente presenteado com a caneta. Ele levou consigo a fagulha que acenderia o fogo de um próximo novo mundo.*

*A pequena criança seguiu rumo com seu pai. O Rodrigo continuou brincando: subiu em árvores, decalcou chicletes grudados na calçada, foi experimentando possibilidades até decidir que já estava bom assim.*

*Dia destes, passados alguns meses de nosso encontro, conversando pelo WhatsApp, comentei com o Rodrigo que estava finalizando minha dissertação de mestrado. Disse que estava lendo um artigo da Tania Galli que trazia uma provocação linda acerca do conceito de “máquina de guerra”, de Deleuze e Guattari: ela chamava de máquina de diversões. E que ainda havia outro artigo, da Bia Medeiros, que dizia que o termo de Deleuze e Guattari era muito masculino, então ela preferia falar em “máquina de carinho”, numa alusão mais feminina do termo. Quando li estes textos, imediatamente lembrei de “O amor é A4”, não conseguia parar de pensar nele. Foi então que perguntei ao Rodrigo se poderia usar seu trabalho como exemplo empírico dessa arte que hoje entendo como máquina de guerra/diversão/carinho, ao que ele prontamente respondeu: “Não, Manolo, este trabalho também é seu, assim como era daquele menino que estava lá brincando com a gente [...] use à vontade”. Acho que esgotei minhas palavras, não consigo descrever o que sinto agora. Seria covardia tentar significar uma sensação como a que agora sinto.*

*Sim, o Amor é A4. E agora preciso seguir o protocolo acadêmico.*

### 5.3. Amor, política, velocidade, nós (e eles): por uma arte menor

Uma arte menor “não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que, nela, a língua é afetada de um forte coeficiente de desterritorialização” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 35), isto é, o trabalho de ruptura que se opera num determinado território produzido e controlado por um pensamento dominante, geralmente reacionário. Em outras palavras, trata-se de uma fuga, uma torção da palavra enquanto norma, dos códigos.

Uma segunda característica de uma arte menor é o fato de que “tudo nela é político” (*idem*, p. 37). Entretanto, dizer que tudo é político em um acontecimento artístico-estético, ou mais especificamente em uma performance, arte da ação do corpo, é uma expressão que não pode, de modo algum, ser tomada por generalização, mesmo que assim se apresente em aparência. Ora, pois, como afirmam os mesmos Deleuze e Guattari (2012a), no campo de forças constitui “o político”, há duas políticas: uma molar, jurídica, burocrática, concernente ao estado, à divisão dos tempos, dos espaços e das ocupações, moral enfim. Mas há, concomitante à primeira, uma segunda política: molecular, a-subjetiva, processual, pré-individual e concernente a um campo de forças não codificadas, em devir. “Em suma, tudo é político, mas toda política é ao mesmo tempo macropolítica e micropolítica” (DELEUZE; GUATTARI, 2012a, p. 99). O campo do político pode ser tomado no pensamento de Deleuze e Guattari como um campo de batalha, protagonizado no decurso histórico pela estrutura do pensamento hegemônico, pelas formas estabelecidas ou impostas, e antagonizado desde sempre pelas intensidades que fogem dessa estrutura, isto é, pelos processos moleculares libertários, devires-imperceptíveis, conexões heterogêneas entre mundos singulares. *Nomos contra polis, celeritas contra gravitas*, potência contra assujeitamento.

De todo modo, por esse tipo de arte dispor de um fator micropolítico e de um fator macropolítico, atravessando ao mesmo tempo os processos subjetivos da pessoa e os processos administrativos, territoriais ou policiais do Estado, ela dispõe de uma terceira e talvez a mais importante característica: “tudo toma um valor coletivo” (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 37), produzindo as condições para que se efetue o que os autores chamam de “enunciação coletiva” (*idem, ibidem.*), ou seja, a produção sensível de um campo comum, partilhado entre singularidades, diferenças que se conectaram – uma heterogênese.

A política de uma arte menor tem como princípio fundante e sempre rompido a produção e a enunciação de uma comunidade virtual por vir, uma comunidade de estrangeiros que exprime as condições de possibilidades de um devir-cigano, nômade. É, em suma, a comunidade antes da *polis*, um deserto antes da fronteira, é a expressão de uma multiplicidade que não para de escoar.

\*\*\*

Para nós (Manolos, Rodrigos, e uma inumerável multidão de pessoas, artistas pesquisadores, teóricos, etc) a arte da performance é uma máquina de guerra, uma arte de guerra, mas sua batalha não é de inimigos, de uma heroína contra um adversário incólume, uma busca pela vitória através da destruição. A arte da performance (e aqui me permito fazer uma afirmação categórica, sob o risco de injúrias) é uma máquina de composição, uma máquina de amor e diversão, um dispositivo capaz de produzir mundo menos sufocantes, mesmo que passageiros.

Finalizo este capítulo, o último antes de ousar concluir alguma coisa tão vasta (e que não se esgota), com uma das últimas mensagens que recebi do Rodrigo Munhoz a.k.a. Amor Experimental, antes de terminar a dissertação:

A performance trabalha muito numa zona de contracultura e, ao mesmo tempo, é uma briga com a tradição. É uma discussão entre natureza e cultura e a performance talvez esteja mais para a natureza do que para a cultura. Mas ela forma um rol de práticas acessíveis às pessoas e essas práticas, por sua vez, se repetem, porque justamente o acesso dá essa condição de repetição. O tipo de materialidade, às vezes a precariedade, o fato dessa mesma materialidade não ter um alto custo, e por vezes ser amparadas por outras tantas práticas e saberes, que de alguma forma ou de outra, já perpassa um conjunto de ações que de certa forma, já atravessam quem faz. Por exemplo, desenhar uma silhueta de alguém: quem não brincou disso? Então, ao participar disso, em algum momento na sua vida, muito antes de O amor é A4 acontecer, acabou possibilitando um lugar de experiência e isso pode ser realizado à

exaustão, porque as silhuetas não são as mesmas e os lugares para se riscar também não. E os modos pelos quais se risca também não, mas riscar uma silhueta é um modo já conhecido, é um modo da cultura. Então, isso também é uma contradição, uma fricção dentro da arte da performance. razão pela qual acabei achando por bem dizer: não, Manolo, isso é seu também, como de outras pessoas, como daquele menino que por ali estava e também estava brincando com a gente. Quando eu afirmo “isso é seu também”, isso é de muita gente, desenhar silhuetas eu diria que é de todas as pessoas, é uma coisa do mundo da criança e como todo mundo foi criança um dia, talvez tenha experimentado isso (RODRIGO MUNHOZ, 2018).

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término de nossas análises, resta-nos agora o delicado trabalho de síntese do que foi até aqui abordado, dos elementos postos em jogo no desenvolvimento desta dissertação, mas também a necessária parcela de dúvidas emergentes que motivam e mobilizam o pesquisador e o ato de pesquisar. Entretanto, esta síntese é bastante peculiar: destarte, entendemos que, tal como nos processos artísticos, a produção de conhecimento acadêmico não pode ser uma síntese acabada, mas deve estar aberta ao encontro com o mundo que a ele se apresenta e às reelaborações conduzidas por seus leitores.

Em nossas análises, corroborando com Negri (2016), entendemos as relações estéticas produzidas nos contextos das performances enquanto plano de imanência, compreendido enquanto um “horizonte da possibilidade” (NEGRI, 2016, p.228). Pois, se é fato que vivemos o período de maior crise da política democrática, ao mesmo tempo é factível que a arte possa arrefecer a asfíxica onda de ressentimentos que tem banhado o mundo que conhecemos.

Vislumbramos que a arte mobiliza o pensamento crítico e a possibilidade de reinvenção dos sujeitos envolvidos, ao mesmo tempo em que dá visibilidade aos tempos e espaços das subjetividades reativas. A performance é um jogo, aberto a mútua criação daquele(s) que propõe e daquele(s) que intervém, muitas vezes borrando as fronteiras identitárias que definem o artista como criador e o público com quem apenas recebe, absorve. O que há é uma emancipação do espectador (RANCIÈRE, 2013), mas que vai além dos processos de subjetivação e imaginação, tornando-se pensamento-corpo em ato.

Para jogar o jogo da performance não é necessário que se tenha conhecimento *a priori* dos códigos que serão postos em ação, visto que, tratando-se de uma *quase-linguagem* (pois não há nas ações performáticas uma gramática que lhe seja específica e a configure como linguagem), os códigos são elaborados no ato mesmo da ação. Por mais que o artista tenha prescrito seu roteiro, a abertura estética própria ao seu modo de existir dá margem para que a criação de sentidos se dê coletivamente.

Cada performance que analisamos, tivemos a oportunidade de traçar linhas de força singulares e vetores que impulsionaram a produção de sentidos inéditos para os acontecimentos, mesmo que algumas delas tenham sido analisadas através de registros. Nesse ponto, é importante destacar, faz parte da poética da performance essa característica do efêmero, própria da vida. Sua transitoriedade é a sua

potência e a sua graça. Sua historiografia, mapeada através de registros e relatos orais, é banhada em dúvidas e exaltação. Diferente de uma obra acabada que permanece e independe de relações para existir, a performance – sendo um processo – não permanece nem existe. Mas não permanece e não existe somente enquanto acontecimento, pois há todo um espectro sensível de perceptos e afectos que duram para além do tempo da experiência.

Nesse aspecto, compreendemos a *duração* de acordo com Deleuze e Guattari, para os quais, na arte

o que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição, o que se conserva em si é o percepto e o afecto. Mesmo se o material só durasse alguns segundos, daria à sensação o poder de existir e de se conservar em si, *na eternidade que coexiste com esta curta duração* (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 197)

Aquilo que se conserva, o percepto e o afecto, são forças abstratas que constituem com o corpo um plano de imanência, o horizonte da possibilidade, isto é, um conjunto de linhas que fogem do significante mantendo a potência do signo, a potência de uma questão (BERGSON, 1999) que hora ou outra solicita ao corpo seu poder de ser afetado e agencia com este a abertura de um novo mundo possível.

Neste processo que tende a conservar e prolongar a experiência, compreendemos a duração, um tempo liso. A duração como experiência psicológica se trata de uma espécie de processo de tempo mais dilatado, distendido, ou tal como a coloca Deleuze (2012), trata-se de “um *devir*, mas de um devir que dura” (p. 31). Para Bergson e Deleuze duração é memória, uma vibratilidade que se conserva no tempo e que carrega em si a potência de atualizar-se em decorrência de um acontecimento presente que a solicita, que a torna útil para o presente que passa.

A potência de uma arte como a performance está naquilo que lhe é único: o encontro de corpos, um encontro pautado nas diferenças de natureza como gênese. Nestes encontros, como observamos a partir da análise dos exemplos que pudemos recortar, há uma gama imensa de possibilidades que agem em duas perspectivas diametralmente opostas: composição e decomposição.

A relação estética efetuada nestes encontros é sempre política, tanto para agenciamentos que se decompõe como para os que se compõe: no primeiro caso, há política porque se produz aquilo que Jacques Rancière (1996a) irá nomear de *desentendimento*, que nada mais é que “um tipo determinado de situação de palavra: aquela em que um os interlocutores ao mesmo tempo entende e não entende o que diz o outro” (RANCIÈRE, 1996a, p. 11), produzindo uma cena de dissenso, isto é, um “conflito sobre a própria configuração do sensível” (RANCIÈRE, 1996b, p. 376), engendrando um tipo de relação política muito específica que Chantal Mouffe (2015) irá entender como *agonismo*, uma negociação constante entre forças que divergem. Para Rancière, não há política sem desentendimento e, do contrário, o consenso entorno de um objeto comum é a supressão da política.

Por outro lado, no segundo caso, nos casos em que há composição, entendemos que também há política. Há política, pois, na medida em que se agencia uma composição, um movimento de resistência afirmativa é engendrado. O que se produz é um processo de síntese conectiva, uma conexão entre mundos heterogêneos que produzem diferença: os mundos diferem justamente por terem se conectado. Resultado desta síntese é um mundo comum, partilhado, inédito, atribuído de novos sentido e novos significados produzidos em comunidade. Neste novo mundo habitam forças singulares, alavancas existências que colocam em circulação novas formas de vida, novos modo de *durar* na existência.

De acordo com Negri (2016), a nova leitura da existência que nos foi proporcionada por Espinosa, “nos demonstra que a consistência ontológica dos indivíduos e da multidão permite olhar adiante, para cada emergência singular da vida como ato de resistência e de criação” (NEGRI, 2016, p. 232). Podemos dizer que a arte da performance implica e ao mesmo tempo explica uma ética e uma estética da existência a partir de uma relação essencialmente política, de tal modo que o senso comum ou os estatutos anteriormente instituídos entram em modo de suspensão, permitindo que novos valores passem a circular no seio desta comunidade. Modos de fazer que tem como força motriz a constituição de um plano comum, o traçado de uma comunidade estética, uma “comunidade fundada sobre as formas de um sentir em comum, oposta às instituições do Estado, mas também às formas da dissensualidade política” (RANCIÈRE, 2011, p. 176).

Ousando uma conexão dos termos, entendemos que a potência da arte reside na constituição de uma comunidade estética, a instauração de novos mundos fugidos da ordem estatutária do Estado. A comunidade

política é uma máquina de guerra e amor, uma guerra onde a única arma é a produção de um plano comum sensível, que faz uso subversivo dos sistemas de dominação e controle para plantar a liberdade dos/nos corpos: a liberdade de criar para si seu próprio Corpo Sem Órgãos.

Nos últimos cinco anos atuando enquanto artista da performance, tive o oportunidade de presenciar acontecimentos e compartilhar trabalhos com diversas pessoas que evidenciam a heterogeneidade constituinte do universo artístico aqui no Brasil. Cada uma destas pessoas, artistas, filósofos (as) e pesquisadores (as), que operam suas vidas na perspectiva da performance e com as quais pude me encontrar, lançam-se a um campo de batalha bastante traiçoeiro. É preciso saber burlar os estatutos, reivindicar sua parcela dentro de uma divisão mal feita dos tempos e dos espaços, é necessário trapacear a contagem mal feita do Estado.

Cada um dos artistas para os quais olhamos nesta dissertação tem desenvolvido modos de objetivar seus processos que percorrem caminhos sempre insólitos, sempre trazendo consigo a dúvida e a prudência, mas também ousando tentativas (não panfletárias) de propor vetores de composição, que tragam à sensação daquele que o vive uma sensação de pertencimento, de poder de fala e ação,

E se, por um lado, há tantas manifestações de ódio e revoluções desiludidas tentando desbancar os horizontes da possibilidade e da criação, se há tantas perseguições ao que a arte nos permite experimentar na vida, nós: artistas, filósofos, pensadores, e toda uma multidão de adeptos ao pensamento semeado por Espinosa, nas palavras de Antonio Negri (2016, p. 232) “ousamos sem fingimento falar de amor, da paixão mais forte, que cria a existência comum e destrói o mundo do poder”.

Esta dissertação assumiu certamente em muitas de suas passagens um tom apologético, quase como se se tratasse de um manifesto sobre a arte da performance. Bem, talvez, sim, tenha sido isso em diversos momentos: uma afirmação da potência. Em vez de perguntar “que pode o corpo?”, afirmamos: o corpo pode e esta potência vai ao infinito. E, como diz o poeta Leopardi, “como é doce o naufragar-me neste mar...”.

*L'Infinito*

*Sempre caro mi fu quest'ermo colle,  
E questa siepe, che da tanta parte  
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.*

*Ma sedendo e rimirando, interminati  
Spazi di là da quella, e sovrumani  
Silenzi, e profondissima quiete  
Io nel pensier mi fingo, ove per poco  
Il cor non si spaura. E come il vento  
Odo stormir tra queste piante, io quello  
Infinito silenzio a questa voce  
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
E le morte stagioni, e la presente  
E viva, e il suon di lei. Così tra questa  
Immensità s'annega il pensier mio:  
E il naufragar m'è dolce in questo mare.<sup>25</sup>*

*Giacomo Leopardi*

---

<sup>25</sup> Sempre cara me foi esta colina / Erma, e esta sebe, que de tanta parte / Do último horizonte, o olhar exclui. / Mas sentado a mirar, intermináveis / Espaços além dela, e sobre-humanos / Silêncios, e uma calma profundíssima / Eu crio em pensamentos, onde por pouco / Não treme o coração. E como o vento / Ouço fremir entre essas folhas, eu / O infinito silêncio àquela voz / Vou comparando, e vêm-me a eternidade / E as mortas estações, e esta, presente / E viva, e o seu ruído. Em meio a essa / Imensidão meu pensamento imerge / E é doce o naufragar-me nesse mar. (*O Infinito*. Tradução de Vinícius de Moraes. In: *Poesia e prosa*, p. 982).

## 7. REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**; trad. Teixeira Coelho. – São Paulo: Ed. Max Limonad, 1984.
- BEY, H. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**; trad. Patrícia Decia e Renato Resende. – São Paulo: Coletivo Sabotagem, 1985.
- BERGSON, Henri. **Matéria e Memória**; trad. Paulo Neves. – São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- \_\_\_\_\_. **As duas fontes da moral e da religião**; trad. Miguel Serras Pereira. – Coimbra: Almedina, 2005a.
- \_\_\_\_\_. **Curso sobre a filosofia grega**; trad. Bento Prado Neto. – São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- \_\_\_\_\_. **A evolução criadora**; trad. Bento Prado Neto. – São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.
- BERNARD, M. **O corpo**; trad. Renato Aguiar. – Rio de Janeiro: Ed. Apicuri, 2016.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**; trad. Denise Bottmann. – São Paulo: Martins, 2009a.
- \_\_\_\_\_. **Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo**; trad. Denise Bottmann. – São Paulo: Martins, 2009b.
- \_\_\_\_\_. **Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si**; trad. Dorothée de Bruchard. – São Paulo: Martins, 2011a.
- \_\_\_\_\_. **Radicante: por uma estética da globalização**; trad. Dorothée de Bruchard. – São Paulo: Martins, 2011b.
- BRITTES, B; TESSLER, E; (Orgs.). **O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas**. – Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.
- CARNEIRO, Beatriz S. **Arte: máquina de guerra**. Rev. Verve, nº11, p. 218-232, 2007.
- CAVAGNOLI, M. **Jazz e improvisação musical: relações estéticas e processos de criação**. (Dissertação de Mestrado); Orientadora Kátia Meheirie. – Florianópolis/SC, 2012.
- CHUÍ, M. **Espinosa: uma filosofia da liberdade**. – São Paulo: Ed. Moderna, 1995.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**; trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. – Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Espinosa: filosofia prática**; trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. – São Paulo: Escuta, 2002.
- \_\_\_\_\_. **A ilha deserta e outros textos**; prep. David Lapoujade; org. Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Iluminuras, 2006.

- \_\_\_\_\_. **Sacher-Masoch**: o frio e o cruel; trad. Jorge Bastos. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Bergsonismo**; trad. Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34, 2012, 160 p. (Coleção TRANS)
- \_\_\_\_\_. **Conversações**; trad. Peter Pal Pelbart. – São Paulo: Editora 34, 2013. (Coleção TRANS)
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia 1; trad. Luiz B. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34, 2010a.
- \_\_\_\_\_. **O que é a filosofia?**; trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. – São Paulo: Editora 34, 2010b.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3; trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. – São Paulo: Editora 34, 2012a.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4; trad. Suely Rolnik. – São Paulo: Editora 34, 2012b.
- \_\_\_\_\_. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 5; trad. Peter Pal Pélbart e Janice Caiafa. – São Paulo: Editora 34, 2012c.
- \_\_\_\_\_. **Kafka**: Por uma literatura menor; trad. Cintia V. da Silva. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- DUCHAMP, M. *O ato criador*. In: BATTCOCK, G. (Org.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986, p. 71 – 74;
- FABIÃO, E. *Teatro e Performance: poéticas e políticas da cena contemporânea*. Rev. Sala Preta, Nº 08. São Paulo: Ed. USP, 2008, p. 235 – 246
- FEITOSA, C. **Da utilidade do esquecimento para a filosofia** In: FEITOSA, C; BARRENECHEA, M. (Orgs.). *Assim falou Nietzsche II*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- FONSECA, T; TRINDADE, D. **Que política é possível com o pensamento deleuziano?**. Rev. Mal-estar e subjetividade, Fortaleza, vol. 09, n. 01, pp. 233 – 249, 2009.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: O nascimento da prisão; trad. Raquel Ramallete. – Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Nascimento da biopolítica*. In: \_\_\_\_\_. **Resumo dos Cursos do College de France (1970-1982)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997;
- \_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**; trad. e org. Roberto Machado. – São Paulo: Editora Graal, 1998.
- \_\_\_\_\_. **O Corpo Utópico/As heterotopias**; trad. Salma Tannus Muchail. – São Paulo: n-1 Edições, 2013.

GROS, F. **Caminhar**: uma filosofia; trad. Lilia Ledon da Silva. – São Paulo: É Realizações, 2010.

HISSA, C; NOGEIRA, M. **Cidade-corpo**. Rev. UFMG, Belo Horizonte, v. 20, n. 01, pp. 54 – 77, 2013.

KEIL, I; TIBURI, M; (Orgs.). **O Corpo torturado**. – Porto Alegre: Escritos Editora, 2004.

LINS, D; GADELHA, S. (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze**: que pode o corpo. – Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2002.

LINS, D; GADELHA, S; VERAS, A. (Orgs.). **Nietzsche e Deleuze**: Intensidade e Paixão. – Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000.

MAIAKÓVSKI, V. **Vida e poesia**; trad. Emilio C. Guerra e Daniel Fresnot. – São Paulo: Martin Claret, 2007.

MOUFFE, C. **Sobre o político**; trad. Fernando Santos. – São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

NEGRI, Antonio. **Espinosa subversivo e outros escritos**; Herivelto Pereira de Souza. – belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

NIETZSCHE, F. **A visão dionisíaca do mundo**; trad. Marcos S. P. Fernandes; Maria C. dos S. de Souza. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Os discursos de Zaratustra**; trad. José Mendes de Souza. – Rio de Janeiro: PocketOuro, 2008.

\_\_\_\_\_. **O crepúsculo dos ídolos** ou como se filosofa com o martelo; trad. Renato Zwick. – Porto Alegre: L&PM, 2014.

PASSOS, E; KASTRUP, V; ESCÓSSIA, L; (Orgs.). **Pistas do método da cartografia**: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. – Porto Alegre: Ed. Sulina, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento: filosofia e política**; Trad. Angela Leite Lopes. São Paulo: Ed. 34, 1996a;

\_\_\_\_\_. **O dissenso**; trad. Paulo Neves in NOVAES, A. (org.). **A crise da razão**. – São Paulo: Companhia das Letras: Brasília, DF: Ministério da Cultura: Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes, 1996b. P. 367 – 382.

\_\_\_\_\_. **A partilha do sensível**: Estética e política. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34. 2ª Edição, 2009.

\_\_\_\_\_. **Política da arte**; trad. Mônica Costa Netto. In: Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. – Vol. 1, n. 15 (Out. 2010) – Florianópolis: UDESC/CEART, p. 45 – 60.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**; trad. Ivone C. Benedetti. – São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual; trad. Lílian do Valle. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

ROLNIK, S; DISERENS, C; SCOVINO, F. (Orgs.). **Lygia Clark – Da obra ao acontecimento**: somos o molde, a você cabe o sorpo. – São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006.

ROLNIK, S. **Pensamento, corpo e devir**: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico *in* **Cadernos da Subjetividade**, pp. 241 - 251. – São Paulo: PUC-SP: 1993.

\_\_\_\_\_. **O retorno do Corpo-que-Sabe**. In: Hemispheric Institute of Performance and Politic, 88 min, 2013. Disponível em: . Acessado em março de 2017.

\_\_\_\_\_. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. – Porto Alegre: Ed. Sulina; Ed. Da UFRGS, 2014

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Estética e Política, Memória e Esquecimento**: novos desafios na era do Mal de Arquivo. Rev. Remate de Males, vol. 29, nº 02, p. 271 – 281, 2009.

\_\_\_\_\_. **Antimonumentos**: trabalhos de memória e de resistência. Rev. de Psicologia da USP, vol. 27, nº 01, p. 49 – 60, 2016.

SILVA, Márcio Sales da. **O devir-criança em três tempos**: Heráclito, Nietzsche e Deleuze *in*: Anais do V Colóquio Internacional de Filosofia da Educação UERJ. – Rio de Janeiro: Universidade Do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

SPINELLI, Miro. **Gordura Trans**, 2015. Disponível em: . Acessado em março de 2017.

SPINOZA, Baruch de. **Ética**; trad. Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014a.

\_\_\_\_\_. **Breve tratado de Deus, do homem e do seu bem-estar**; trad. Emanuel Angelo da Rocha Fragoso e Luís César Guimarães Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014b.

TENDEIRO, M. **O desejo na Ética de Espinosa**. Rev. Filosófica, n. 28, pp. 33 – 47, Lisboa-PO, 2006.

ZANELLA, A; SAIS, A. **Reflexões sobre o pesquisar em psicologia como processo de criação ético, estético e político**. Rev. Análise Psicológica, Vol. 4, pp. 679 – 687, 2008.

ZOURABICHVILLI, François. **Deleuze**: uma filosofia do acontecimento; trad e prefácio de Luiz b. L. Orlandi. – São Paulo: Editora 34, 2016.