



JULIANA SOARES BOM-TEMPO

**POR UMA CLÍNICA POÉTICA:
EXPERIMENTAÇÕES EM RISCOS NAS IMAGENS
EM PERFORMANCE**

**CAMPINAS
2015**



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

JULIANA SOARES BOM-TEMPO

**POR UMA CLÍNICA POÉTICA:
EXPERIMENTAÇÕES EM RISCO NAS IMAGENS EM
PERFORMANCE**

Orientador(a): Prof. Dr. Antonio Carlos Rodrigues de Amorim

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutora em Educação, na área de concentração de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE
DEFENDIDA PELA ALUNA JULIANA SOARES BOM-TEMPO
E ORIENTADA PELO PROF.DR. ANTÔNIO CARLOS RODRIGUES DE AMORIM

Assinatura do Orientador

A handwritten signature in blue ink, which appears to read "A. C. Rodrigues de Amorim", is written over a horizontal line.

**CAMPINAS
2015**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca da Faculdade de Educação
Rosemary Passos - CRB 8/5751

B639p Bom-Tempo, Juliana Soares, 1981-
Por uma clínica poética : experimentações em risco nas imagens em performance / Juliana Soares Bom-Tempo. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Antonio Carlos Rodrigues de Amorim.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Imagens. 2. Performance. 3. Poética . 4. Experimentação . 5. Educação. I. Amorim, Antonio Carlos Rodrigues de, 1968-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: For a poetic clinic : experimentations at risk on the images in performances

Palavras-chave em inglês:

Images

Performances

Poetic

Experimentation

Education

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Doutora em Educação

Banca examinadora:

Antonio Carlos Rodrigues de Amorim [Orientador]

Aldo Victorio Filho

Fernando Hiromi Yonezawa

Silvio Donizetti de Oliveira Gallo

Anne Sauvagnargues

Data de defesa: 20-02-2015

Programa de Pós-Graduação: Educação

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

TESE DE DOUTORADO

**POR UMA CLÍNICA POÉTICA:
EXPERIMENTAÇÕES EM RISCO NAS IMAGENS EM
PERFORMANCE**

Autora : Juliana Soares Bom-Tempo
Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Rodrigues de Amorim

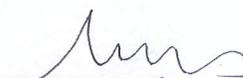
Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Juliana Soares Bom-Tempo e aprovada pela Comissão Julgadora.

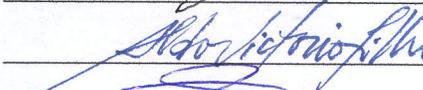
Data: 20/02/2015

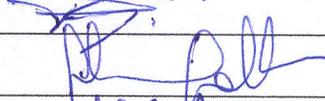
Assinatura:

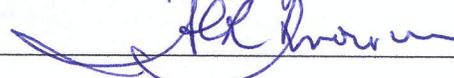

Orientador

COMISSÃO JULGADORA:









Resumo

A composição proposta se dá entre imagens, performances, clínicas, educação e filosofias. Para esse empreendimento parte-se em direção ao que não se sabe de antemão, portando uma pergunta como bússola: “seria na criação, produção e execução de imagens em performance um ‘quando’ para o acontecimento de uma clínica poética?” Diante dessa questão, têm-se, para pensar um ‘quando’ do acontecimento de uma clínica poética, imagens em performances criadas, produzidas e executadas em parcerias com a autora desse texto. Frente a essa composição, construíram-se quatro elementos-indicadores para encontrar coordenadas espaço-temporais que localizariam esse “quando”, quais sejam: as zonas de riscos; as mobilizações dos signos; o figurar a carne e uma educação por afetos. Operou-se junto às imagens em performances de *Crútero*; *Carne*; *Cariogamia e o risco do aborto*; *Clara*; *Ovo-boca*; *Ilhas, linhas, palavras... germens*; *Egg-Mouth-Debris*, tomadas como casos práticos, ao engendrarem zonas de riscos para agenciar individuações, que nunca se efetivam por completo, sempre portando algo de pré-individual e individuando também um meio; ao mobilizarem os signos territorializados pelo ordinário, fazendo-os variar a língua e as palavras de ordem ditadas pelo cotidiano em outras composições de sentido, outras maquinações; ao gerarem um figurar da carne, desorganizando os corpos, isolando-os na produção de um terreno de força que faz o corpo vazar e desfazer as funcionalidades dos órgãos; e, por fim, ao produzirem uma educação por afetos, colocando as percepções em devires e desacoplando os visíveis e os dizíveis na produção de pequenos desertos que convocam a criação de um povo ainda por vir. As imagens em performances apresentadas, desse modo, foram se movimentando em busca pelas potências de produzir um “quando” espaço-temporal colocando em zonas de riscos os territórios, mobilizando os signos que formatam os cotidianos, abrindo os corpos a uma desorganização e a produção de uma educação por afetos para o acontecimento de uma clínica poética.

Abstract

The proposed composition occurs between images, performances, clinics, education and philosophies. For this enterprise we depart for what is not known beforehand, so with a question as a compass: "would it be in the creation, production and implementation of images in a performance a "when" for the event of a poetic clinic?" In light of this, there are, in order to think a ' when ' of the event of a poetic clinic, images in performances created, produced and executed in partnerships with the author of this text. Faced with this composition, we built four indicators to find spatio-temporal coordinates that would spot that "when", namely: risk zones; the mobilizations of the signs; the figuring of the flesh and an education of the affections. We dealt with the images in Crútero performances; Flesh; Karyogamy and the risk of abortion; Egg white; Egg-mouth; Islands, threads, words ... germs; Egg-Mouth-Debris, taken as case studies, by engendering risks areas to promote individuations, which never actualize thoroughly, thus always something of pre-individual and also individuating a environment; by mobilizing the signs territorialized by the ordinary, causing them to vary the language and the words of order dictated by the everyday in other compositions of sense, other machinations; by generating a figure of flesh, disarranging the bodies, isolating them in the production of a ground force that causes the body to leak out and undo the functionalities of the organs; and, finally, by producing an education of affections, by placing the perceptions in becoming and disconnecting the visible and the utterable in the production of small deserts that call for the creation of a people yet to come. The images in performances presented, thereby, were moving in search for the power of producing a spatio-temporal "when" putting the territories in risk areas, mobilizing the signs that format the day-to-day, opening the bodies to a disorganization and the production of an education of affections for the event of a poetic clinic.

Sumário

Esboços de uma introdução	1
Territórios e terrenos da performance arte	15
Por uma clínica poética	27
Elementos-indicadores	49
1. Zonas de riscos	55
1.1. Riscos de vingar e de não vingar: performances em processos de individualizações	57
1.2. Zonas de riscos: transduções performáticas em acoplamentos maquínicos	78
2. As mobilizações dos signos	97
2.1. Imagens frágeis	100
2.2. Performance e linguagem: problematizações dos e nos regimes de signos	112
2.3. Performance e o <i>fora</i> do pensamento: <i>découpage</i> extraordinária nas relações com os signos do cotidiano	132
3. Figurar a carne	139
3.1. <i>Ovo-boca</i> : acoplamentos a figurar a carne	143
3.2. Produzir um Corpo sem Órgãos ou “como ‘se dá’ um corpo em performance”	153
3.3. O esgotamento dos possíveis de um corpo a figurar a carne	160
3.4. Encontro com ovos	166
4. Uma educação por afetos	177
4.1. Perceptos e a construção de outras visibilidades: desfazer a reciprocidade entre ver e falar	183
4.2. Sensibilidades e experimentação: habitar uma nova terra e fazer nascer um povo nômade	192
4.3. Por uma clínica poética: uma educação por afetos agenciada por imagens em performances	198
REFERÊNCIAS	203

Agradecimentos

Gratidão não é exatamente o que teria a dizer aos que acompanharam e compartilharam dos processos de criação e de escrita presentes nesse trabalho. Talvez não dissesse nenhuma palavra. Olharia nos olhos com os meus marejados. Uma água doce e salgada, que não seria nem mesmo uma lágrima, apenas vazamentos que continuam a perfurar a pele e a neblinar as pupilas. As escritas que se seguem se deram por encontros, alguns me abriram o apetite, outros me secaram a alma, outros ainda me gelaram o fígado. Entre frios e calores peço um minuto para poder, mesmo a distância, parar e fabular os “olhos nos olhos” com alguns.

Primeiramente, Cristiano Barbosa que acompanhou este processo de composição, entre palavras, imagens e ações, do início ao fim, com imagens, fotografias, vídeos, com discussões e criações, que atravessaram o oceano e compuseram o que agora se apresenta.

Antonio Carlos Rodrigues de Amorim, meu orientador, que durante os anos de doutorado me colocou questões, provocações e caminhos que foram mais do que interessantes, foram meus intercessores sem os quais esse trabalho não haveria se construído.

Ao grupo de pesquisa Humor Aquoso, pensando em cada um que esteve presente, que me acolheu e ajudou nas críticas e leituras, nas buscas por criar pensamentos entre filosofia, educação e imagens.

Ao grupo de pesquisa *Trans*, coordenado por Silvio Gallo, e à rede de pesquisa *Imagens, Geografias e Educação*, coordenada por Wenceslao Machado de Oliveira Jr, e aos respectivos professores, pela recepção sempre calorosa e aberta às minhas vontades de fazer conexões.

Aos colegas, amigos e parceiros que participaram prática e teoricamente da construção dessas escritas, imagens e performances, com ações, leituras, abraços, amores... Ângela Vieira, Fernando Yonezawa, Laisa Guarienti, Vivian Marina, Andréa Viviane, Mariana Morgão, Hugo de Almeida, Fabíola Martins, Mary Almeida, Roberto Goulart Júnior, Eduardo Belleza, Alline Santana e Caio Lion – especialmente.

Às aulas dos professores Luiz Orlandi, Anne Sauvagnargues e David Lapoujade sem as quais esse texto não teria a incursão filosófica tão cara e necessária a essa composição.

Às contribuições da professora e performer Eleonora Fabião na minha banca de qualificação em 2013, que me permitiu encontrar contrassensos na literatura e a colocar questões importantes ao que se chama hoje de artes da performance.

Ao professor José Maria por ser meu pai e inspirador, por me fazer, desde criança me encantar pelas trilhas tortuosas e apaixonantes do ensino. A minha mãe Maria Soares de Oliveira, por me ensinar a mulher que sou, por me ajudar com minha filha, por ser mãe e mãe novamente.

Por fim, dedico essa composição, entre escritas e imagens em performances, à minha filha Beatriz Soares Reis Bom-Tempo com quem vivo, todos os dias, o mais intenso processo de criação, desde que me colocou nos olhos, na pele, na boca e no corpo as intensidades de uma vida que insiste em proliferar.

Esboços de uma introdução.

Seria na criação, produção e execução de imagens em performance um “quando” para a emergência em uma clínica poética?

Encontra-se nessa questão um problema de localização. O “quando” faz funcionar um sistema de coordenadas, uma rede de relações e conexões de tempo e espaço para que respostas sejam enunciadas. Matematicamente, as variáveis que envolvem as funções de tempo e espaço criam universos de correspondência, de encontros, de relações. Um “quando” convoca uma geografia dos encontros em jogo, no caso em questão, para que certa clínica aconteça.

A questão que convoca a entrada neste trabalho não é “o que é” uma clínica poética, pois não se pretende fixá-la em uma definição. Esse não é o interesse da composição que se propõe aqui produzir. Essa pretensão de definição operaria estagnações e paralisações universalizantes e categoriais de algo que se quer tratar no plano do efêmero, diante de relações que habitam zonas de riscos e produzem efeitos precários e parciais.

A problemática do “o que é” foi pensada por Gilles Deleuze em um texto, de 1967, intitulado *La méthode de dramatisation*¹. Para Deleuze, não existem seguranças que garantam que esta – “*qu'est-ce que?*” (“o que é?”) – seja uma boa questão para tratar a Ideia². A descoberta da Ideia está vinculada a um tipo de questão, a procura por uma essência da Ideia, tratando como secundárias as perguntas ligadas aos acidentes. A reversão sobre a Ideia platônica proposta por Deleuze retira o maiúsculo inicial da palavra e a coloca sobre novo estatuto. Para Deleuze, trata-se de pensar as

¹ Esse texto foi publicado na coletânea organizada por David Lapoujade, *L'île Déserte: textes et entretiens 1953 – 1974*, em 2002, p. 131 – 162.

² Neste texto Deleuze refere-se à concepção de Ideia para o platonismo que é inseparável da questão “o que é...?” em busca de certa essência, certo fundamento da Ideia para Platão.

ideias sempre ligadas a uma casuística, conectando-as – agora com minúscula já que não se está aqui pensando em uma Ideia essencial – aos acontecimentos e às multiplicidades. As multiplicidades, vinculadas a cada caso que dá a pensar uma ideia, forçam o pensamento a certa delicadeza no trato e no modo de se proferirem questões conectadas a meios espaços-temporais, criando agenciamentos para que uma ideia aconteça.

Vale ressaltar que não se trata de um relativismo a cada caso, de variáveis amparadas por exemplos empíricos verificáveis. Trata-se, sim, da ativação de ovos, de germes e de sujeitos larvares que precariamente sustentam os dinamismos de uma criação, das multiplicidades que gestam acontecimentos. Trata-se, pois, de um campo de individuação, com diferenciações intensivas.

(...) precursor sombrio, acoplamentos, ressonâncias e movimentos forçados, sujeitos larvares, dinamismos espaço-temporais – esse conjunto desenha as coordenadas múltiplas que correspondem às questões quando? quem? como? onde? e quando?, e que dão a estas um porte transcendente para além dos exemplos empíricos³ (DELEUZE, 1967/2002, p. 136).

Com relação à criação de problemas, Deleuze, nas proposições apontadas a partir dos estudos de Henri Bergson, afirma: “(...) o esforço de invenção consiste, geralmente, em suscitar o problema, em criar as condições em que ele será colocado” (DELEUZE, 1966/2004, p. 4). Um problema colocado já evoca um tipo de solução em função do modo como é enunciado. Perguntar “o que é uma clínica poética?” esbarraria na questão formulada diante daquilo que já é existente, em busca por certa essência de algo que precede a própria pergunta e o ato de criação que a constitui. Definir uma ideia, afastado de uma geografia que convoca o campo problemático que a cria, produziria estabilizações no pensamento e nas relações com a própria ideia em construção.

³ São nossas todas as traduções dos textos em francês que aparecem neste trabalho.

Propõe-se percorrer com a ideia de uma clínica e de uma poética, em busca de linhas de encontros e de conexão que façam bifurcar tempos e espaços. Tempos-espaços heterogêneos, em variação, por uma clínica poética.

O convite para entrar nessa composição se dá portando essa pergunta-bússola: “Seria ali, na criação, produção e execução de imagens em performance um ‘quando’ para a emergência em uma clínica poética?”.

Impulsionado por esta questão, propõe-se um corte territorial. Percorrer-se-ão terrenos híbridos, de difícil delimitação e captura. Tais planos de composição serão algumas imagens que tenham como agenciadores práticos a performance *art*⁴.

Nos territórios instituídos das artes, a performance *art* muitas vezes se alia ao que não é reconhecido como arte, a exemplo dos *ready-mades* de Marcel Duchamp, atribuindo a ações e a objetos cotidianos uma proposição artística. Artistas como Joseph Beuys⁵ e Marina Abramovic⁶ transitam com obras que mobilizam a própria arte, trazendo problemas tanto ao fazer artístico, quanto aos modos de vida correntes.

As performances atuam em contextos estabelecidos ou não como artísticos e, em todo caso, imagens criadas a partir de processos em performances – sejam em espaços cotidianos, sejam em museus, teatros ou galerias – intervêm em signos e imagens fixadas pelo cotidiano, que compõem e dirigem as formas de viver dominantes. A partir das intervenções performáticas há a construção de processos entre vida e arte, fazendo com que essas se conjuguem em uma zona de indiscernibilidade.

⁴ Performance *art*, segundo Renato Cohen (2009) no livro *Performance como Linguagem*, foi o termo cunhado pelos americanos ao fazer referência expressão artística.

⁵ Artista alemão, atuou com *performances* principalmente nas décadas de 1960, 1970 e 1980, participando do forte movimento artístico ligado a Performance *art* Fluxus desde 1962. Ficou conhecido por suas atuações polêmicas que tencionavam as relações entre política e arte (Catálogo – Joseph Beuys: a revolução somos nós, 2010).

⁶ Artista sérvia que, desde a década de 1970 até os dias atuais, propõe, nas suas performances, experimentar os limites físicos do corpo. Como em uma ação intitulada *Ritmo 0* apresentada no Studio Mona, que compunha um série de ações, em que a artista ficou em silêncio durante seis horas ao lado de uma mesa com objetos variados para que os visitantes utilizassem como quisessem. A performance terminou com a artista nua e com uma pistola na sua boca (MELIN, 2008).

Delinear os terrenos que tangenciam e margeiam os planos da performance *art* não se processa como uma pretensão fácil. Pensar nas origens da performance *art* coloca problemas delicados à história da arte. Não há um localizador preciso dessas origens, já que não se trata de um novo movimento das artes visuais, da dança, do teatro ou da música. A performance *art* se constitui em um terreno movediço e mestiço, com hibridismos que forçam os limites das disciplinas, das formalizações artísticas e da própria arte enquanto um campo. Não se pode considerar que haja um consenso com relação a uma análise genealógica, já que a performance se fez justamente em movimentos de insubmissões e nas vontades de ultrapassar os domínios da própria forma de arte.

A performance poderia bem ser, nos dias de hoje, um ponto nevrálgico do contemporâneo: si para alguns ela representa uma simples caixa de ferramentas, junto a técnicas e a processos que permitem um poder de ação sobre o real contemporâneo; para outros ela é o lugar ideológico que repõe em questão o pensamento pós-moderno, em uma alternativa radical que não procuraria trabalhar com a história, mas poria, ao contrário, como ato fundador, a absoluta negação da história e um além de sua finalidade; por outros ainda, ela se afirma como o lugar privilegiado de relação com a história, onde se efetuará uma passagem do passado no presente, articulação que remete a convocação e a reativação de gestos que permitiriam uma ligação renovada com as potências do modernismo (GOUMARRE; KIHM, 2008, p. 7).

A respeito dessas várias perspectivas de afirmação do que seria um terreno originário da performance *art* pode-se citar ainda Richard Schechner⁷, que, durante os anos de 1980, desenvolveu uma ideia acerca da performance ligada a práticas cotidianas, indo muito além do domínio artístico, chegando às manifestações ritualísticas e às formas de agir no mundo. Por outro prisma, Andreas Huyssen⁸, professor em Columbia/EUA, trouxe uma forte influência ao pensamento artístico

⁷ Richard Schechner é um dos criadores da série de livros *Performance Studies* em Nova York nos anos de 1980.

⁸ Josette Féral faz uma análise entre as influências anglo-saxônicas a respeito da performatividade junto ao pensamento de Richard Schechner e as perspectivas estéticas da performance *art* de Andreas Huyssen, para propor a ideia de *teatro performativo*. Discussão presente em *Pour une poétique de la performativité: le théâtre performatif*. En: *Théorie et pratique du theater au-delà des limites*, 2011, p. 107 – 138.

européu, colocando à performance uma visão principalmente estética, explicitando os abalos nos próprios terrenos da arte que a performance promoveu principalmente nas décadas de 1970 e 1980.

Roselee Goldberg, historiadora e crítica de arte, publicou, na década de 1970, o livro que se tornou referência *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Neste texto a autora busca os precursores históricos da performance *art* e afirma que o que se pode chamar de performance nos campos da arte ganhou grande importância durante o século XX, ao propiciar aos movimentos artísticos (futurismo, cubismo e minimalismo) a abertura a novas direções, a partir do questionamento das sedimentações e estagnações que o campo artístico experimentava (GOLDBERG, 2006).

Diante dessas perspectivas, a arte da performance teve por função ultrapassar os limites das formas estabelecidas. Muito embora, sob o prisma de Goldberg, seu marco inicial tenha se dado em 1896, com *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, a performance só foi reconhecida como arte nos anos de 1970, quando a concepção e proposta artística se deslocam da geração de produtos e passam a ter como possibilidade a efetivação de uma ideia. Nesse sentido, suas bases originárias se dariam mais associadas ao teatro, colocando o plano experimental como componente fundamental da performance ao longo dessa história da arte, desorganizando categorias e práticas no campo artístico.

De outra parte, Paul Schimmel em 1998, no catálogo intitulado *Out of Actions, between performance and the object 1949-1979*, dá ênfase às relações entre performance e artes plásticas. A partir de uma exposição com objetos ligados processos performáticos, trabalha a relação entre as ações em performance e os objetos utilizados por ela. Nesse trabalho, Schimmel afirma que foi no pós Segunda Guerra Mundial que aconteceu uma reviravolta nas artes, uma desmaterialização do objeto artístico, uma primazia do ato.

As múltiplas variações e definições acerca das origens da performance *art* e aquelas criadas pelo próprio performer ao longo dos processos de criação e dos modos de execução conferem à performance um caráter inespecífico, permitindo pensar também a própria atuação artística como extremamente diversa e feita nos entremeios dos campos de saber e das disciplinas já estabelecidas.

O próprio espaço performático, difuso, ganha um traço múltiplo, visto que a performance pode ser realizada em teatros, a exemplo de Hermann Nitsch, (*Aktion*) *46th Action*, apresentado no Munich Modernes Theater, 1974 (GOLDBERG, 2006, p. 154); em museus, como na performance de Vanessa Beecroft, *SHOW (VB35)*, em 1998, em um quadro vivo durando duas horas e meia, composta por vinte modelos, 15 de biquíni e cinco usando apenas sapatos de salto 10, no Guggenheim Museum, em Nova York (GOLDBERG, 2006, p. 154); em galerias, mesmo sem a presença da ação como na apresentação de objetos cotidianos que foram usados em performances enquanto resíduos das ações, como no trabalho de 1998 *Out of Action* de Marina Abramovic (SCHIMMEL, 1998, p. 231).

A partir desses variados modos de execução performática, uma ação que se propõe como uma intervenção em performance acontece nas margens de campos artísticos, estéticos, narrativos e cotidianos, produzindo imagens – tanto nos processos de criação que geram imagens no pensamento, como durante a execução em imagens criadas pelas relações dos corpos e dos signos em performance, e também nas imagens em vídeos, fotografias ou em escritas que se desdobram e transformam a própria performance –, misturando essas margens, mobilizando os modos de vidas propostos para a contemporaneidade. Tais imagens performáticas problematizam os limites colocados para os contextos de vida, trazendo aberturas que explicitam e diagnosticam certas maneiras de se viver e de se valorar os viveres, certos modos que impregnam os gestos, os olhares, os andares, as posturas, as arquiteturas, as cores, os cheiros que pairam pelo cotidiano. Modos que se processam nos encontros com signos emitidos incessantemente nas ruas, nas galerias, nas casas, nos comércios, nos trânsitos; colocados em visibilidade por intervenções em performances, produzindo clínicas que diagnosticam e intervêm ao desalojarem os signos fixados e pré-definidos culturalmente.

Diante de um movimento extremamente diferenciado como o da performance *art*, torna-se inaplicável fixar uma origem que, por vezes, responderia à questão “o que é performance *art*?”. Entretanto, como antes, a questão “*qu'est-ce que?*” não interessa à composição que se empreende nesse texto.

“A estratégia da performance é resistir a definições”, como afirma a artista e performer Eleonora Fabião⁹ em um entrevista intitulada “Definir performance é um falso problema”¹⁰. A atuação performática intervém e cria problemas justamente às definições e categorizações que forçam por capturá-la em vertentes artísticas ou em práticas reconhecíveis. Colocar em risco certezas e verdades facilmente reconhecíveis dos campos ordinários que apaziguam os encontros com multiplicidades de sentidos e de uma vida.

Não se trata de produzir uma definição que fixe a performance *art* em uma interpretação tomada como verdade, circunscrevendo-a em imagens identificáveis de um clichê que responderia a questão “o que é?”. Ao se tangenciar uma crítica aos movimentos da performance *art*, chega-se ao impasse de que a própria tentativa de localizar o que seria uma origem do movimento coloca-se como um ensaio de captura, de estabilização e de sistematização próprios dos campos disciplinares que não param de ensaiar essa tentativa.

A partir dos prismas da filosofia de Gilles Deleuze (1962) na relação com a concepção de genealogia construída junto ao pensamento de Nietzsche, fazer uma crítica é produzir uma filosofia dos valores. Os valores configuram os princípios de uma avaliação que analisa os eventos; são estes valores que sustentam uma avaliação. Fazer uma crítica é se colocar a questão dos valores do valor que define uma origem. Fazer essa consideração é também entrar no problema da criação dos valores. Questionar os valores implicados nas configurações de uma origem: quais, entre eles, configuram a avaliação que constrói uma origem? Quais são aqueles que decidem sobre esse valor da origem?

“Genealogia quer dizer, de uma só vez, o valor da origem e a origem dos valores” (DELEUZE, 1962, p. 2).

⁹ Atriz, performer, Eleonora Fabião é doutora em Estudos da *Performance* pela New York University. Atualmente é professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁰ Entrevista publicada em 09/07/2009, no Caderno 3 do Diário do Nordeste. Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=652907>

Ao mesmo tempo em que se questiona sobre o valor implicado na delimitação de uma origem também se está implicado com a criação desses valores e dessa origem. Essa seria a crítica positiva e afirmativa proposta por Nietzsche segundo Deleuze. É junto a essa ideia que se pensa aqui nos problemas de se definir uma origem à performance *art* e dos valores criados para definir essa origem. Ao se abster de um movimento que buscaria a definição ou as origens da performance *art*, busca-se considerar os meios implicados nesse terreno como produtores de uma crítica às formas erigidas.

Interessa neste texto, desviar dos atravessamentos que o forçariam a definir ou a encontrar as origens da performance *art* e colocar-se diante do fazer performático no cenário artístico contemporâneo, problematizando a própria arte enquanto campo ou disciplina, suas implicações com as mobilizações do cotidiano e dos modos de vida correntes. Deste modo, haveria ali a efetivação de uma clínica poética? Haveria a configuração de uma clínica poética junto aos operadores colocados em movimentos em imagens performáticas?

Parte-se da proposição de que fazer uma crítica é também produzir uma clínica. Há uma implicação direta entre os termos. Fazer uma crítica; ou seja, voltar-se às origens dos valores e pensar os valores das origens é colocar-se na nascente de um tempo que instaura as relações, as coisas e o mundo. Uma crítica implica uma clínica ao engendrar no mundo germens de transformações, de micro zonas de tensionamentos que trazem consigo o potencial de dar a ver o invisível, de dar a sentir o imperceptível e de redistribuir as potências que constroem as relações e que fazem uma vida passar.

A ideia de que imagens em performance poderiam, em alguma operação realizada, criar um terreno para que uma clínica poética aconteça propõe considerar a arte como produtora de uma saúde na relação com o mundo, trazendo visibilidades às condições de sentidos e de relações que estariam pretensamente estabilizadas por certa cultura e abrindo essas conexões a novos acoplamentos. A proposta de uma clínica poética se vincula a uma saúde que não se processa por adaptações, mas sim

por alianças com o caos, com o inesperado e o inusitado da vida produzindo e fragilizando imagens fixadas do e no pensamento. Tal clínica se alia à produção de uma saúde frágil, pois não se ocupa unicamente de estabilizações fixas em imagens. Estas estabilizações seriam o próprio adoecer.

Propõe-se aqui pensar a reconexão dos processos vitais às intempestividades e às imprevisibilidades da vida, articulando a ideia de uma clínica poética ao conceito de *grande saúde* criado por Nietzsche (1998). Uma grande saúde, tal como proposta por Nietzsche, vincular-se-ia às potências criadas nos encontros, e também à amplitude dos corpos em aberturas às tensões de uma vida que se constitui no e do movimento, para além das quietudes promovidas por fixações identitárias.

Estas identidades, culturalmente erigidas em imagens fixas, atuam na tentativa de limar o inesperado e o informe, na fixação totalizante daquilo que é comum ao coletivo, de apaziguar as diferenciações e heterogêneses que ocorrem constantemente nas relações, nos encontros e na vida. Face aos adoecimentos causados por tais estabilizações e mortificações presentes nas práticas de vidas atuais, propõe-se pensar em uma saúde frágil, que abre os corpos e os signos aos estranhamentos, efetivando imagens em performance que gestam e geram fissuras nos signos e nos corpos cotidianos ao produzirem imagens frágeis, que se criam e se desfazem, frágeis e abertas a outras figurações.

A partir das relações produzidas por imagens performáticas junto ao cotidiano, procura-se pensar uma clínica poética nos agenciamentos que abrem o ordinário à criação de outras imagens no pensamento. Frente à busca por certa territorialidade precária e parcial, aberta a novas conexões, operar-se-ão alguns movimentos para se criarem planos de composições que permitam fazer funcionar a pergunta-bússola que mobiliza essa escrita.

Primeiro movimento, abordar as relações geográficas envolvidas nos diversos movimentos e processos em performances e como os espaços se constituem enquanto signos que efetuem as configurações de imagens em performances. Em seguida, desenhar as linhas que fixam significados nas dimensões desses dois planos de

intervenção na cultura contemporânea: o clínico e o poético. Fazer uma cartografia dos processos já em movimento que esses dois termos evocam. Cartografar as linhas de produção, de captura e de consumo que tecem contemporaneamente o clínico e o poético. Encontrar os germens que engendrariam, nesses dois planos, potências ainda amorfas dos termos, e produzir uma espécie de cariogamia (fecundação) entre ambos. Trabalhar com ovos.

Frente a essa produção germinal, efetuar a conexão que liga uma clínica poética que acontece na produção de imagens frágeis. Junto a esse movimento conceitual, trabalhar-se-á com quatro elementos-indicadores de uma clínica poética. Sendo eles: as zonas de riscos, as mobilizações dos signos, o figurar a carne e uma educação por afetos.

1 – Zonas de riscos. Toda germinação, toda criação, todo discurso imprevisto dentro de um sistema de códigos e sentidos preestabelecidos passam, necessariamente, por zonas de riscos ao colocar em jogo as estabilizações já empreendidas, riscos de se efetivar, de não se efetivar, de criar monstruosidades, de erigir formas de expressões convencionadas, de repetir, de diferenciar, de não ter controle sobre os percursos de individuação que os constituem. Imagens em performances criam, junto às relações estabilizadas por certa cultura entre signos e corpos, zonas de riscos.

Reentrâncias, bifurcações, repartições, torções, falências, (de)formações, incertezas, precariedades são movimentos próprios de qualquer criação. Habitar os riscos em um processo criativo com potências de abertura a novas conexões, a criações de novos mundos. Riscos de não ganhar consistência para uma efetivação, para uma expressão. Riscos da expressão. A iminência de abortos e de mortes que beiram abismos e que produzem mortes parciais para que algo vingue.

Um ovo gesta um campo problemático, engendrando princípios e processos de individuação, que fecundam campos ainda impossíveis e colocam em riscos as relações edificadas e necessárias para as distribuições dos corpos em um dado sistema de signos bio-político-social.

Há, nas performances abordadas nessa composição, uma aposta nos riscos como elemento necessário a todo processo de criação, criar zonas de riscos como condição para que aconteça uma criação. As zonas de riscos, portanto, serão um dos elementos-indicadores para o acontecimento de uma clínica poética nas imagens performáticas.

2 – *As mobilizações dos signos*. A performance *art* configura-se em um plano híbrido constituído no encontro de vários campos, sendo assim considerada uma “arte de fronteira” (COHEN, 2009, p. 38). A arte da performance é caracterizada pela potência de fissurar o que está posto, o já sabido e já reconhecido.

Diante desse mobilizador, tem-se, nos operadores de imagens performáticas, uma aposta nas fraturas das relações entre signos fixados por uma cultura que pressupõe as relações, as significações e os encontros de forma apriorística.

Os pensamentos dogmáticos arquitetados em imagens fixas são fissurados por imagens em performances em direção a outras distribuições dos signos, estas anárquicas e loucas; redistribuições produzidas por performances diante de certo meio cotidiano. Imagens em performances operam ao colocar signos em devir, impelindo, tais signos envolvidos, a mobilizarem-se em buscas de sentidos, seja nas imagens criadas em uma ação ao vivo, seja em imagens de um vídeo performance, seja nas linhas que se cruzam para a produção fotográfica em composição com imagens em performances.

Signos são mobilizados, palavras de ordem são violadas, linguagens são desarranjadas junto às intervenções em performances para criarem um uso menor de uma língua e mobilizarem signos. Imagens em performance e suas figurações enquanto imagens frágeis abertas aos encontros e às proliferações que desdobram outras imagens. Este será um segundo elemento-indicador de uma clínica poética: as mobilizações dos signos.

3 – *Figurar a carne*. Não o corpo, pois este já pressupõe uma organização, sim a carne. A culturalização dos corpos humanos cria organizações relacionadas intra e

entre corpos. Da medicina ao sex-shop, os corpos são, geográfica e historicamente, duramente territorializados e sedimentados em significações operadas por palavras de ordem. Imagens em performances empreendem cortes em buscas por perfurar a pele que conforma em corpo toda multiplicidade em jogo. Agenciar relações de forças que fazem passar uma vida. Diferenciações intensivas, devires, produções de perceptos que dão a ver o invisível. Trata-se de empreender imagens em performances que não trabalhem com um corpo prontamente reconhecível, e sim que figure a carne.

Abordar o corpo nos interstícios da pele, buscar o coetâneo das multiplicidades. Se há um plano de sensações, este seria todo agenciamento produzido em um devir-animal na rasura de um corpo organizado para figurar a carne. A carne que se desfaz e busca pelo devir do tempo e do espaço. A partir dos encontros de corpos e signos agenciados por imagens em performances, o figurar a carne produz redistribuições de potências, de sínteses de tempo em uma carne-vianda precária: frágil enquanto organização e esburacada ao produzir novas distribuições de potências.

A busca por micro tensões que caotizam as distribuições de uma organização corporal, temporalidades intensivas que atuam simultaneamente em carnes animais. Apagamentos das organizações, de signos presos a um corpo histórico, significado, legitimado e erigido em formas. Sensualidades já dadas, capturadas, sedimentadas ganham vazamentos inestancáveis. Erótico e grotesco coabitam em novos terrenos carne.

Como se dá um corpo em performance? O que pode a morte e o erotismo como produtores caóticos de um corpo sem órgãos? O que pode um rasgo que figure a carne? Este seria um terceiro elemento-indicador de uma clínica poética: figurar a carne.

4 – *Uma educação por afetos.* Uma educação passa por uma relação entre signos em busca do que não se sabe *a priori*. Um “buscar” que se permite entrar em derivas, fazer-se de modo nômade, sem garantias de onde aportar. Uma abertura às violências

involuntárias que os estatutos de pensamento, de signos, de corpos poderão sofrer ao longo de caminhos sempre em produção diante de uma experiência com o real. Uma abertura dos poros para um engendramento no real que enxerta germens de uma criação. Uma operação que produz e se produz em uma clínica poética. Um tipo de abertura epidérmica que se dá dentro de uma experimentação que é produtora de sensibilidades, de entradas, de receptividades que acontecem nos encontros produzidos por intervenções em performance.

Uma educação por afetos produzida junto a imagens em performance ganha o funcionamento de uma clínica do mundo produzindo, na violência de uma invasão involuntária, a gênese de outras superfícies de sensações e de sentidos. A criação de uma nova pele. Os afetos em jogo tratam-se das linhas de forças que atravessam, interferem e violentam os signos envolvidos nos encontros agenciados por imagens em performances.

Há, nesses processos, a produção de aprendizagens ao se articularem aos movimentos de signos que fazem variar o pensamento e as imagens fixadas, abrem o corpo para figurar a carne. Aprendizagens são produzidas nas violações das relações preestabelecidas entre signos e corpos, que entram em movimento à procura de sentidos e são coagidos a se implicarem com a imanência dos encontros. Em busca desta educação por afetos, agencia-se a produção de uma receptiva-atividade implicada nas relações entre arte e política. Arte e política enquanto planos amalgamados nas conexões de uma produção estética da sensibilidade e da própria arte como experimentação. Uma educação por afetos seria um último elemento-indicador de uma clínica poética.

Junto ao delineamento desses quatro elementos-indicadores, acompanhar-se-ão imagens em performances criadas, produzidas e executadas junto à autora desse texto. Quais sejam: *Crútero; Carne; Cariogamia e o risco de aborto; Clara; Ovo-boca; Ilhas, linhas, palavras... germens; Egg-Mouth-Debris.*

Ainda, nas análises dessas imagens em performances, considerar-se-ão as singularidades próprias de cada locação, tratar-se-á das geografias específicas de cada

processo em performance, considerando os signos e os agenciamentos empreendidos nas relações extensivas e intensivas presentes nos tempos-espços decididos para cada ação. Processos em performances que se deram em espaços públicos, em vídeos, em espaços cotidianos e em galerias.

Na perspectiva de pensar um “quando”; ou seja, uma cartografia das coordenadas tempo-espaciais, propõe-se acompanhar imagens em performances, considerando os processos engendrados com e através delas, para que haja ou não o acontecimento de uma clínica poética, diante das zonas de riscos, das mobilizações dos signos, do figurar a carne e de uma educação por afetos envolvidos nos agenciamentos em tais processos em performances.

Territórios e terrenos da performance art

O que eu quero é muito mais áspero e mais difícil: quero o terreno
(LISPECTOR, 1978, p. 6) “*Mineirinho*”.

Querer o terreno é muito mais áspero e difícil. Exige que se destrua uma casa, uma rua, um comércio, uma galeria, um museu, uma imagem. Explodir signos. Demolir o que está erigido acima da terra, esquadrinhando-a, dividindo-a, significando-a, fixando-a. Encontrar o terreno entre os escombros de uma arquitetura que não cessa de produzir subjetividades e modos de vida.

Para se fazer tal demolição, é preciso encontrar os edifícios que tentam se construir e se territorializar junto aos planos da performance art. Um deles é o próprio corpo como matéria da performance. Um corpo em performance se constrói ao articular a criação de novas imagens e de outras conexões espaciais.

Os espaços performáticos são difusos e se abrem à multiplicidade de agenciamentos, visíveis e invisíveis, dos signos e dos pensamentos. As performances podem ser realizadas em vários contextos como teatros, museus, em espaços urbanos, fronteiras, galerias e em casas ou apartamentos, e os espaços utilizados nas performances são componentes de signos na relação com as ações, criando imagens frágeis junto a agenciamentos de paisagens extraordinárias que intervêm e problematizam os planos codificados do cotidiano.

Há uma micropolítica existente nas codificações e sobrecodificações presentes no cotidiano, nos espaços traçados e segmentados pelos movimentos ordinários da vida. “O homem é um animal segmentário” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 254).

Aquilo que tangencia o vivido é, a todo tempo, segmentarizado, tanto espacial, quanto socialmente. A disposição e funções dos cômodos de uma casa, os horários que adultos e crianças podem ocupar os quartos, as ordenações de fluxos presentes nas ruas, as grades que delimitam e interditam o entrar e sair de uma escola, de um hospital e de uma praça, os departamentos de uma empresa, as divisões das cabines de um *call center*, os arranha-céus, as câmeras de vigilância, os cartazes “sorria você

está sendo filmado!”, os shoppings e as galerias como - lugares seguros, em detrimento de ruas como violentas, as fronteiras de um país, impostas por uma marcação política-territorial. Toda uma segmentação do vivido: do habitar, das circulações, do trabalho, do brincar.

O Estado se efetua nas segmentariedades que ele impõe. Há um endurecimento dessas segmentariedades nas sociedades onde a força Estado se impõe, como uma organização que cria segmentações duais, lineares, circulares. A partir disso, criam-se modos de relação que tocam as mulheres, os pobres, as crianças, os estrangeiros, e também, os objetos, as significações, as relações espaciais a partir de modos de organização social que produzem certos estatutos.

Deleuze e Guattari (1980), em *Mille Plateaux*, no platô intitulado *Micropolitique et Segmentarité*. afirmam que estas sociedades com Estados têm o comportamento de aparelhos de ressonâncias e que organizam essas ressonâncias. Não se trata de um tipo de poder público dominado por alguns, mas sim de uma caixa de ressonâncias para os poderes. O Estado opera enquanto aparelho de ressonância pré-estabelecendo segmentariedades que perdem a capacidade de acontecer em ato, de se fazerem e se desfazerem na imanência dos encontros.

Há uma substituição de criações de formas flexíveis e variáveis por ideais e imagens fixos, de afetos por propriedades, de segmentariedades que aconteciam em ato por segmentariedades pré-determinadas. Criações de espaços codificados e sobrecodificados.

Essas segmentariedades possuem duas vias simultâneas: a molar e a molecular, uma distribuição política que, de forma concomitante, sempre é macro e micropolítica. Há, num mesmo processo de produção de territórios e imagens, uma organização molar com uma segmentariedade dura de uma percepção, que fixa o sensível a um campo de codificação pré-definido pela linguagem e pela cultura, e que, ao mesmo tempo, não impedem um universo de afecções e de micropercepções inconscientes que se distribuem de modos diferenciados, em uma micropolítica da

percepção e dos afetos. Um exemplo é a existência de uma microprodução de medos que alimentam toda uma macropolítica de segurança social.

Há dimensões molares e moleculares de segmentaridade, que sempre possuem escapes micropolíticos, linhas de fuga, qualquer coisa que produza um vazamento de dentro, que fure os signos e os territórios, que exploda as casas e agite os escombros para se recriar um terreno. Linhas de fuga que mais contam de um povo, de uma sociedade, do que aquilo se se coloca arregimentado em formas.

Do ponto de vista da micropolítica, uma sociedade se define por suas linhas de fuga, que são moleculares. Sempre, qualquer coisa, vaza ou foge, que escapa às organizações binárias, aos aparelhos de ressonância, à máquina de sobrecodificação (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 263).

É, à procura destas linhas que escapam às segmentações duras e pré-determinadas, que se processam imagens em performance. Fiapos que fogem e que façam vazar os fluxos pré-direcionados nos e com os espaços junto aos corpos em micropolíticas desarranjadas por imagens em performances, que perfuram os códigos e os signos e fazem escorrer alguma poética.

Diante desse movimento de procura por linhas de fuga, apresentam-se algumas performances para se acompanhar caso a caso a relação entre performances e espaços, considerando que cada espaço é constituído de signos que irão agenciar, junto aos corpos, imagens em performances. Casos de certa demolição de signos, operadas por performances, podem ser encontrados no início do século XX e ainda na atualidade.

Marcel Duchamp atribuiu a ações e a objetos cotidianos uma proposição artística. Coloca em museus o que é próprio do cotidiano. Seus rearranjos espaciais questionam os estatutos da própria arte. Certa radicalidade que produz escombros dos edifícios erigidos como artísticos ao colocar objetos cotidianos, industriais, banais a certa cultura, em espaços destinados a objetos artísticos consagrados, como em galerias e em museus. A arte se desloca do objeto artístico para a concepção implicada na relação do objeto com o espaço em questão, criando tensões nos signos

que configuram os espaços, no caso em questão, enquanto lugares artísticos. Uma dessas ações foi um jogo de xadrez, em 1963, no *Pasadena Art Museum* na Califórnia – EUA. Coloca-se uma mesa com duas cadeiras e uma partida de xadrez em que de um dos lados estava Duchamp, vestido como de costume, e do outro, uma modelo nua. Ficam durante horas jogando no museu. Uma partida de xadrez configura-se como uma ação que pode ser extremamente cotidiana. Entretanto, ao colocar a partida, em uma mesa dentro de um museu, tendo uma modelo nua como adversária, realiza-se uma reconfiguração da própria relação espacial do museu e da dinâmica do jogo, passa-se a uma imagem em performance que deforma os signos próprios do jogo e do espaço destinado a uma obra de arte. Há um rearranjo dos elementos agenciados no espaço do museu pela ação. As tensões junto aos objetos de arte consagrados e a necessidade de abertura de signos da arte, para os encontros com a própria vida e com o cotidiano, se deram pelas relações espaciais do museu junto a estas ações.

O espaço do museu, portanto, nesse caso, é perfurado nas segmentaridades que pré-definem o que é arte e o que é cotidiano enquanto instâncias espaciais separadas. Uma perfuração operada pelas imagens performáticas criadas na ação que atuam como linhas de fuga, que produzem vazamentos nos fluxos codificados e sobrecodificados da história da arte, inserindo naquele espaço molarizado do museu, agenciando molecularidades de outros espaços, que transformam as edificações, deixando entrever um terreno mais fugidio.

No Brasil, na década de 1960, Hélio Oiticica propôs a criação dos *Parangolés*, uma espécie de roupa colorida, com vários buracos e tecidos em que o usuário dança, gira, e se movimenta com ela. Há uma proposta espaço-corporal criada na ação com o parangolé, o que Hélio chamou de “in-corporação” (BRAGA, 2013, p. 77) em que corpo e objeto artístico se fundem.

Nos parangolés de Oiticica, a ação encontra-se privilegiada na experimentação espacial do espectador, o espaço se torna multiexperimental, operando combates e desconstruções das imagens e dos signos fixados pelas culturas espaciais dos corpos e dos ambientes. As relações espaciais são perfuradas para se chegar a uma terra

movediça, revolvida e aberta a novas conexões, a outros signos e a outras imagens. Não é no parangolé, no tecido confeccionado desta ou daquela forma que está a proposta estética, o parangolé pode ser rasgado, usado, refeito. A obra para Hélio está no uso que o visitante faz do parangolé, na relação com o corpo que cria novas relações, novas áreas de contato, novos espaços dos e nos corpos, novas imagens que esticam os corpos, os aumentam e os diminuem. Há uma convocação dos corpos a abrir sentidos e sensações para que a relação estética aconteça, uma relação essencial com a espacialidade e com as demolições dos signos e das imagens fixas que segmentarizam os corpos e espaços. Um movimento de destruição dos códigos pré-estabelecidos para que aconteçam conexões sensíveis, afetivas e moleculares, germinando outras imagens que se dão mais num terreno revolvido do que nas edificações que significam e estabilizam os espaços e as imagens.

A artista brasileira Lygia Clark, a partir de trabalhos como *Bichos e Proposições*, nos quais realizou várias experimentações, utilizando objetos manipuláveis com dobradiças e descrições de propostas para pessoas executarem, cria, na década de 1970, *Estruturação do Self*, recebendo “clientes” na sua casa-ateliê, oferecendo experimentações corporais, criando relações entre os corpos e objetos simples, como sacos plásticos, conchinhas, água, pedras. Nesse trabalho, Lygia propõe criar sulcos e espaços nos corpos que estavam obstruídos, para deixar algo escorrer. Os espaços casa, ateliê, obra de arte, objetos e corpos se misturam produzindo fissuras e buracos que perfuram os signos e as imagens espaciais dos elementos em jogo. Os espaços dos e nos corpos entram em demolição, imagens fixas do pensamento se transformam, desalojando escombros e criando um terreno a ser explorado. Um ambiente mais recluso foi criado para permitir aos participantes entrarem na proposta junto à utilização dos objetos nos seus próprios corpos, que muitas vezes estavam despídos. Os participantes tiravam as roupas para deitarem no *Grande Colchão*, uma espécie de divã, e, já com o próprio peso do corpo, abriam brechas nas imagens fixadas nos corpos e no pensamento. Os objetos eram usados para: “massagear, friccionar, esfregar, acariciar, roçar, apertar, pressionar, tocar de leve, soprar, arfar, aquecer,

cobrir, embrulhar, emitir sonoridades, ou simplesmente deixá-los ali, em silêncio, a sós com o cliente e pousados sobre ele” (ROLNIK, 2006, p. 2).

Com esta prática havia um movimento de mistura, à medida que o corpo do cliente era aberto pela relação com os objetos, formando, a partir desse encontro, um novo corpo. O espaço da casa-ateliê e do próprio colchão geraram conexões entre corpos e objetos manipulados, tendo o espaço uma relevância precisa para que a obra ocorresse. Poderia ser em outro espaço? Poderia, mas seria criado outro campo de sensibilidade, já que outros signos entrariam em relação para a produção estética. O ambiente criado por Lygia para receber as pessoas era constitutivo da obra e, também, o próprio estar em sua casa já a colocava como alguém que recebe, acolhe e acompanha o visitante. Uma obra que desconstrói os signos e as imagens erigidos da arte, levando a fruição artística para sua residência e colocando o corpo do espectador como espaço de acontecimento da obra. O corpo é a própria dimensão molecular em que se dá o agenciamento estético. Terreno sensível para uma performance criar outras imagens.

Os espaços também foram esticados na arte de Joseph Beuys¹¹. Uma ação que tensionou as espacialidades foi *I Like America and America Likes Me*, de 1974, realizada na abertura da *Galeria René Block* de Nova York. Na abertura da ação, em uma sala da galeria havia um animal selvagem, um coiote. Ao mesmo tempo, o artista pegava um avião saindo de Düsseldorf (Alemanha) completamente enrolado em um feltro. O avião pousou em Nova York e o artista, chegou à galeria, conduzido por uma ambulância. Foi retirado por uma maca e lançado na sala onde estava o coiote. O animal começou a se relacionar com o corpo do artista, retirando o feltro. Beuys ficou 8 horas por dia, durante três dias com o coiote e nesse período recebeu a edição matinal do jornal *New York Times*. A performance realizou-se em espaços distintos e de forma simultânea, desde sua partida no avião da Alemanha, como também da presença do coiote na sala da galeria. Uma ação com múltiplas espacialidades que se conectaram a multiplicidade do processo empreendido pelo artista. Essa multi-espacialidade proposta por Beuys é justamente o que intensifica as dimensões

¹¹ (Catálogo – Joseph Beuys: a revolução somos nós, 2010).

políticas da sua ação, já que ele afirmou nunca ter pisado em solo americano, aonde chegou conduzido por uma maca que o levou até o local destinado à performance e saiu da mesma forma. Todos os elementos em jogo e suas relações espaciais, nesta proposta de Beyes, fazem com que os signos e as imagens que delimitam essas territorialidades se abalem e sejam fissurados, produzindo escombros diante das molaridades espaciais que criam ditames das relações históricas, geopolíticas, econômicas entre esses países e das imagens que configuram um espaço para uma ação performática.

Os desenhos e mapas de Fernando Deligny, artista que desenvolveu alguns trabalhos e escritos junto a Félix Guattari, foram apresentados na exposição *Linhas de errância* na 30ª Bienal de São Paulo em 2012, Brasil. Deligny criou, no final da década de 1960, uma rede de atendimento voltada para crianças autistas no sul da França. Esse trabalho não se propunha a ser clínico, mas a criar um modo de convivência entre essas crianças, sem linguagem, com adultos não especialistas da área da saúde, como por exemplo, camponeses e comerciantes. *Linhas de errância* foi uma exposição de imagens de mapas desenhados a partir desses cotidianos, gestos e trajetos de uma criança e de várias crianças. Em um campo sem linguagem pode-se rastrear um humano que foi apagado pela linguagem e socialização. Imagens mudas das cartografias das errâncias e dos gestos nas relações espaciais retiram a primado da linguagem e colocam o foco principal no espaço¹² (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 248). *Linhas de errância* produziu linhas nômades que escaparam a toda uma pré-determinação das fases esperadas de um desenvolvimento linguístico social infantil e às estratificações que se processam diante de uma linguagem codificada por certa cultura. A primazia das relações espaciais e cotidianas de uma vida pré-linguística. A partir das relações espaciais do dia-a-dia criaram-se, junto a adultos não especialistas, várias imagens, mapas, cartografias desses caminhos e modos de vida recriados diariamente. A espacialidade vivida em um meio rural do sul da França convocaram outros modos de relação e de comunicação, com criações de códigos não

¹² Delueze e Guattari falam do trabalho de Deligny na criação de linhas de errância que se difere de linhas de costumes, propondo que essas linhas de Deligny não querem dizer nada, é um caso de cartografia que devem seguir o contrário da linguagem.

generalizáveis, produção de novas imagens e por conseguintes novos espaços, e que só ganhavam sentido nas relações com aquele cotidiano. Processos que se operaram em um terreno pré-codificado, criando segmentaridades espaciais e de signos e imagens que se davam em atos e nos encontros.

Existem também várias ações contemporâneas que se processam junto às questões ligadas às fronteiras territoriais e às relações de dominação geopolíticas. Para citar uma delas, a ação de Francis Alÿs¹³, que atualmente vive na Cidade do México, e produziu, em 2004, a ação e o vídeo documentário *The Green Line*, em que o artista caminha no território de Jerusalém portando uma lata de tinta verde, deixando o líquido escorrer no solo por onde passa, criando uma linha contínua no chão. O trabalho foi concebido em relação a uma linha verde, criada pela ONU em 1948 para delimitar as fronteiras entre judeus e islâmicos na cidade de Jerusalém. A questão das espacialidades predominante nestas imagens tensionam as relações de disputas territoriais que existem naquela região, explicitando um diagnóstico de forças geopolíticas em jogo¹⁴. Em *The Green Line*, Francis Alÿs questiona as relações territoriais e fronteiriças presentes em Israel em uma ação de cruzar a fronteira a pé, criando, com uma lata de tinta, imagens a partir de uma linha verde. A dimensão espaço-territorial nessas imagens é explícita, problematizando as demarcações de fronteiras a partir da expressão dos próprios signos que as demarcam – a linha verde. É de dentro dos signos e dos espaços segmentarizados que a performance e o vídeo de Alÿs ganham potência para demolir as construções representativas criadas pelos poderes instituídos naquela região. Ao enfrentar os signos, criando uma marca do próprio sinal, visível no solo, durante sua travessia da fronteira, as forças de dominação ali presente ganham visibilidade e criam um ativismo nas próprias imagens. Isso só acontece pelo espaço em que a ação é executada, justamente na fronteira que divide Jerusalém. A relação com o espaço é imprescindível para que as imagens em performance aconteçam, abalem as imagens já erigidas e criem novas imagens frágeis e precárias.

¹³ Trabalho apresentado e discutido no livro *Géo-esthétique*, organizado por Kantura Quirós et Aliocha Imhoff (2014), Édition B42, Parc, Saint-Léger, L'ESACM, Dijon – França.

¹⁴ O vídeo encontra-se disponível em: <http://francisalys.com/greenline/rima.html>

Além das performances já apresentadas, pode-se citar outras que também trazem essa variação espacial à tona, quando se propõe fazer essa pequena cartografia de imagens em performance. Performances acontecem em residências, como o Festival de Apartamento¹⁵, realizado na cidade de Campinas (São Paulo/Brasil). Na XII edição, em 2013, o festival, como evento autogestionado de arte da performance, acontece em uma casa cedida voluntariamente e os cômodos são ocupados com ações performáticas.

O Festival de Apartamento depende de que algum voluntário ceda a própria casa ou apartamento para sua realização. As propostas precisam indicar em qual cômodo da casa vão ocorrer e os signos definidos por essas espacialidades são elementos componentes que precisam ser considerados nas ações. As aberturas de um espaço privado de uma casa a uma apresentação pública de um festival provocam abalos nos signos que segmentarizam os cômodos, as práticas diárias e os modos de vida. Além disso, tensionam a arte em direção a uma proposta que se conecte com os espaços cotidianos onde se passam a vida.

Performances realizadas nas ruas, como a ação urbana de Valie Export e Peter Weibel, em que um performer leva o outro para passear de coleira, explicita uma problematização que é criada justamente por procederem algo comum à cidade: uma pessoa passear com um animal de coleira pelas ruas. A rua é constituinte da ação e é nos signos e nas imagens presentes nela e na própria relação espacial que a performance acontece, ganhando força para perfurar as redes de significados pré-ditados para gerenciar os modos de vida e o cotidiano nas cidades.

As performances, tanto em espaços fechados (museus, galerias, casa, apartamentos), como em abertos (ruas, praças), produziram e produzem efeitos de subjetivação ao logo de suas atuações e execuções em variações espaciais. Uma forte caracterização deste campo diz respeito às implicações com os espaços cotidianos e políticos, problematizando as maneiras de configurações desses espaços pré-definidas

¹⁵ Esse festival acontece desde 2001 em Campinas/SP e também em outras cidades do Brasil.

e segmentarizadas, que ditam modos de ver, habitar e de se relacionar a partir das espacialidades e das imagens já codificadas.

Processos em performances manipulam imagens, corpos e signos: tintas, linhas, coiotes, homens, mulheres, crianças, mapas, xadrez, coleiras, pedras, sacos plásticos, conchinhas, parangolés – galerias, casas, cidades, fronteiras, teatros, museus. Imagens em performances apostam em produzir processos inesperados diante das codificações e sobrecodificações dos signos por certa cultura espacial.

Os corpos que atuam junto às performances não se restringem a corpos orgânicos, se configuram antes enquanto partículas que processam certo regime de relações, atuais e virtuais, visíveis e invisíveis, conexões que criam imagens frágeis e abrem o real aos acontecimentos. Essas conexões se dão pelas velocidades e lentidões dessas partículas e também pela capacidade de afetar e de serem afetadas.

Um corpo qualquer, Espinosa define de duas maneiras simultâneas. De uma parte, um corpo, por menor que seja, sempre comporta uma infinidade de partículas: estas estão em relações de repouso e de movimento, de velocidades e de lentidões entre partículas que definem um corpo, a individualidade de um corpo. De outra parte, um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e ser afetado que defini também um corpo dentro da sua individualidade (DELEUZE, 1981, p. 165).

Essas relações – de movimentos e repousos, das capacidades de afetar e ser afetado que definem um corpo – se dão em um plano de imanência, configuram-se nas espacialidades extensivas e intensivas de um plano de encontros. Essas capacidades de afetar e ser afetado só se delineiam num agenciamento que acontece no e com o espaço.

Uma performance se dá ao se rearranjarem os corpos e os signos, criando outras imagens, recriando espacialidade a partir de novas relações, outros agenciamentos, estranhos e estrangeiros a certa cultura. A procura de linhas de fuga que furem as segmentaridades duras e as imagens fixadas, criando nos corpos em jogo, no plano de encontros da performance, plano de imanência, outras capacidades

de afetar e de serem afetados, aberturas a criações imprevisíveis de novas velocidades e outras intensidades, ao romper os campos pré-definidos da vida, gestando devires.

Imagens em performance abrem-se às manipulações dos corpos em relações nos espaços. Paisagens, ações cotidianas, imagens, signos são perversamente transmutados para produzir afecções que alterem as distribuições dos corpos e das potências no espaço, molar e molecularmente, criando, assim, novas imagens.

Não se pretende concluir algo acerca das relações entre os corpos e os espaços em um plano de imanência tão híbrido quanto o da performance *art*. A proposição é, antes, pensar os códigos e as segmentaridades espaciais colocadas em combate e em demolições junto às edificações arregimentadas de uma cultura que dita modos de relações junto aos signos, às imagens e aos espaços.

Os espaços que uma ação em performance quer são muito áridos e difíceis, passando por um processo de demolição de signos, de imagens e de segmentaridades, esburacando as arquiteturas que organizam os espaços e regem os modos de vida. Imagens em performances se configuram em imagens frágeis, abertas a recriações e a proliferações de outras imagens que, assim como Clarice, querem mais os terrenos.

Por uma clínica poética

Quais articulações se conseguiriam fazer ao aproximar modos de funcionamento *a priori* distintos, tais como o clínico e o poético, nos planos da arte da performance? Que tipo de máquinas se conseguiria criar neste encontro entre meios?

Clínico e poético são aqui abordados enquanto conexões que podem acontecer nos encontros entre meios. Abordar os “meios” à procura por promover composições nos dois planos, “meios” enquanto corpos ou ambientes onde se dão os encontros, meio material e afetivo, portanto, e não como caminho que leva a um fim¹⁶. Os meios são justamente as zonas de vizinhança, de transmissão mútua de traços e atributos, campos de indiscernibilidade que colocam os termos em devires.

Pensar uma “clínica poética” não se trata de adjetivar certa clínica que, por estar em conexão com os terrenos das artes, passaria a portar um adjetivo: o poético. Não diz respeito a isto. Antes trata-se de conjugar, de compor um entre dos dois meios para criar um substantivo composto, um tipo de clínica poética que é, também e ao mesmo tempo, uma poética clínica.

Ao tensionar os encontros de uma clínica e de uma poética em termos de meios, põem-se em busca das condições de uma experiência, condições estas que não estão dadas *a priori*, mas que são construídas na própria experiência. Uma relação materialista e afetiva que cria uma experiência e junto a ela suas condições; colocam-se, deste modo, coexistentes planos inconciliáveis, paradoxais e iminentes. Uma experimentação se dá em planos de relações entre formas e forças, que fazem nascer outros modos de ver e sentir. Está-se à procura de encontros entre pensamento e experiência; entre as condições de experiência que forçam o pensamento a pequenas doses de variação, meios que se constroem em condições impossíveis, que são inconciliáveis e, ao mesmo tempo, coexistentes, e imanentes à própria experiência. Essas experiências criam, na composição proposta, suas condições nos campos da arte

¹⁶ Utilização do termo “meio” tal como aborda Zourabichivili (2003).

da performance, nos quais, operar-se-á, a partir de alguns casos, em busca por traçar planos de composição em uma operação entre o clínico e o poético.

As experiências que, ao se processarem, constroem suas próprias condições estão ligadas às concepções de Gilles Deleuze ao afirmar o pensar enquanto um ato de criação que se dá junto a um plano sensível, engendrado genitalmente – seguindo junto à Antonin Artaud – por exigências que forçam o pensar à criação. Essas exigências se processam nas relações com os signos; sendo, o pensamento, violentado e forçado a pensar.

Deleuze nomeia essa relação entre o pensar e os signos de “*l’empirisme transcendantal*”, e faz, com isso, uma crítica à proposta kantiana, que considera as condições de experiências como possíveis e transcendentem à experiência; ou seja, para Kant, as condições da experiência as antecedem. Há na proposta kantiana, uma desconexão da experiência com relação às suas condições, que operam como determinantes da própria experiência. No livro *Crítica à razão pura*, Kant (2010) considera o pensamento como um ato de consciência e humano. Diante disso, a dialética, enquanto modo de processar o pensamento, ao gerar conclusões e sínteses, a partir de sentenças contraditórias, cria uma patologia da razão, uma patologia da inteligência. Kant propõe uma crítica à razão pura, colocando a crítica como, também, uma clínica, fundada pela dimensão das condições da experiência possível. O possível de uma experiência a antecede, como categorias que transcende ela própria. Ao pensar um “empirismo transcendantal”, Deleuze propõe a criação concomitante das condições e da experiência, que se dá à espreita, por acontecimentos, levando o transcendente ao segundo termo, a uma abertura ao devir. Deleuze faz uma crítica ao possível como campo de condições *a priori*. A partir do pensamento nietzschiano, faz uma crítica à própria ideia de crítica para Kant, que ainda mantém a concepção de um sujeito transcendantal à própria experiência. A ligação entre crítica e clínica, que já está em Kant, é torcida por Deleuze para pensar uma crítica enquanto clínica, que produz e engendra outras relações com a vida, gera uma espécie de saúde do pensamento, agora ligado às relações no mundo, aos signos e aos encontros.

Transcendente não significa de modo algum que a faculdade se endereça aos objetos excluídos do mundo, mas ao contrário que ela

apreende no mundo o que a concerne exclusivamente, e que a faz nascer para o mundo (DELEUZE, 1968, p. 186).

Aposta-se, ao realizar operações que ocorrem no mundo e nos encontros com os signos junto aos terrenos das artes da performance, em reafirmar o caráter de ruptura e movediço de tais processos, onde planos de composição e de experimentação entre o clínico e o poético se constroem.

As disjunções e dissonâncias, que permeiam os meios da performance art, configuram-se em planos híbridos constituídos nos interstícios de vários campos: arquitetura, teatro, dança, artes visuais, música, antropologia, ritual, experimento, intervenção. A arte da performance é caracterizada pela potência de rasurar o que está posto, o já sabido e já reconhecido operando um tipo de intervenção problemática e dando visibilidade aos entraves dos modos de vida próprios do cotidiano. Uma espécie de diagnóstico de onde a vida encontra-se travada nos fluxos criativos e nas forças afirmativas; uma clínica do mundo, que se dá a partir das poéticas agenciadas junto a imagens em performances.

Diante dessas considerações, torna-se necessário abrir, mesmo que sutilmente, os terrenos e localizar que tipos de condições atravessam as experiências do que se chama atualmente de clínico, no movimento de conseguir encontrar germens que podem gerar o acontecimento de uma clínica poética junto a alguns processos em performances.

Ao entrar neste meio, alguns territórios são tangenciados, já que para sua delimitação enquanto campo de atuação clínica existe a produção de vários tipos de intervenções, frente a diferenciados modos de vida. Modos especificamente encaminhados para uma clínica quando adoecidos e dissociados do que se tem como referência de práticas e de relações tidas como saudáveis em determinado repertório cultural.

A descrição acima produz um plano interessante¹⁷ para se pensar como as articulações deste meio chamado clínico voltam-se às forças moralizantes articuladas

¹⁷ Ao considerarmos os planos traçados como “interessantes”, estes não estão simplesmente no registro das adjetivações. Tratam-se tais proposições não como verdadeiras ou falsas, mas como interessantes para forçar o pensamento, como proposto por Gilles Deleuze (1992, p. 162). “As noções

à manutenção de certa estabilidade das formas de se viver em uma dada cultura. Este meio clínico atua ordinariamente produzindo diagnósticos, avaliando e discorrendo sobre uma sintomatologia que se institui e funda certo sujeito adoecido. Esse sujeito é assim cartografado em seus desvios em relação à curva normal estabelecida pelas forças adestradoras e de dominação que operam nessa cultura. Uma espécie de adestramento capaz de capturar os modos de vida e fazer desse aprisionamento a própria civilidade do homem.

A cultura é a atividade pré-histórica do homem. Mas em que consiste essa atividade? Ela consiste em dar ao homem hábitos, em fazê-lo obedecer as leis, em adestrá-lo. Adestrar o homem significa formá-lo de tal maneira que ele possa acionar suas forças reativas. A atividade da cultura se exerce, em princípio, sobre as forças reativas, dá-lhes hábitos e impõe-lhes modelos, para torná-las aptas a serem acionadas (DELEUZE, 1962, p. 153)¹⁸.

Essa atividade cultural generaliza o homem em uma relação de forças reativas. Durante esse processo de adestramento operam ambiguidades e há, também, uma seleção que cria o indivíduo aparentemente autônomo, colocando-o a serviço de outras forças reativas que dissimulam uma atividade, uma ilusão que prepondera com relação às forças ativas.

As forças reativas passam a servir ao adestramento, produzindo, domesticando e docilizando o homem. “A cultura significa adestramento e seleção. Nietzsche chama o movimento da cultura de ‘moralidades dos costumes’” (DELEUZE, 1962, p. 152).

Há, nesse processo junto às forças que operam na cultura, vontades que atuam nas conexões, nas relações e nos combates entre forças ativas e reativas. As vontades de poderes¹⁹ se dão, justamente nas relações de força, de dominação e de

de importância, de necessidade, de interesse são mil vezes mais determinantes que a noção de verdade.”

¹⁸ No encontro com o pensamento nietzschiano, Gilles Deleuze analisa a cultura sob o prisma de dimensões pré-históricas, pós-históricas e históricas.

¹⁹ Nietzsche (1998) discorre sobre a vontade de poder em seu livro *Genealogia da moral: uma polêmica*, trazendo a concepção de que a moral é construída historicamente, sendo que a gênese da *vontade de poder* está principalmente nas relações entre senhores e escravos. Esse também está presente em outras obras com *Para Além do Bem e do Mal* (2005). Em um texto intitulado *La volanté de puissance* (s.d.) o filósofo se propõe a pensar o ensaio de uma transmutação de todos os valores, em que

subordinação que produzem certo real, certo mundo, certo contexto. “O mundo visto de dentro, o mundo definido e designado conforme o seu ‘caráter inteligível’ – seria justamente ‘vontade de poder’, e nada mais” (NIETZSCHE, 2005,§36, p.48)

As clínicas, em caráter terapêutico, lançam mão de estratégias de escuta, muitas vezes voltadas a uma percepção unívoca das relações apresentadas neste *setting*: produz seleções e separações daquilo que é saudável ou doente; encurrala a produção de subjetividade por interpretações que fixam sentidos frente às promessas de fechamentos diagnósticos e de curas. Atuam, muitas vezes, como instrumentos de adestramento que operam junto às forças reativas funcionais a uma cultura ligadas a produção de sujeitos e identidades e produzindo certas restrições à vida.

Tais modos de ouvir e operar produzem efeitos apaziguadores e estabilizadores das multiplicidades de forças ativas e se afirmam junto às forças reativas. Sufocam os desvios sintomáticos que atravessam as clínicas e que ali trazem a potência de produzir diferenciações, outros mundos, novos modos de vida. Os sonhos, enquanto dimensões de uma conexão fora do estado de vigília, abertos às conexões históricas e geográficas, fantasiosas e monstruosas, que driblam as artimanhas de contenção e recalçamento erigidas na e pela consciencia; eles são passíveis ao clínico de interpretação, capturando uma passagem do desejo fugidio ao controle e à vigília, recolocando o sonho sob a égide do repertório cultural da “historinha familiar”.

Assim, as intervenções clínicas seriam, muitas vezes, estratégias para rearranjar/(re)organizar tais fluxos de forças “adoecidos” em direção às políticas do que se considera saudável e estável na perspectiva de certo bem-estar biopsicossocial e da tão objetivada “qualidade de vida”. Uma vida qualificada enquanto “boa”, adaptada a uma lógica cultural e, em última análise, no caso da cultura ocidental, a uma vida produtivo-consumista frente ao mercado do capital.

Vontades de poderes, presentes nos emaranhados de forças que configuram uma cultura, atuam para estabilizar forças que atravessam continuamente os

considera a necessidade de transpor o nihilismo, afirmando este como um último limite lógico e criador de ideais.

encontros e as relações – inclusive em uma clínica que se pretende produtora de certa saúde adaptativa – pautando-se em valores morais construídos para legitimar o homem civilizado. Tais forças encontram-se conectadas a outras, que sempre estão em relação com multiplicidades de forças²⁰. Estas estão sempre enunciadas no plural, não por acaso. Agenciam relações e conexões que atuam ora como ativas e ora como reativas, traçando hierarquias e jogos de poder que se configuram a partir dos encontros. O modo de enunciação com relação às forças se dá no plural e explicita a multiplicidade de macros e micros atravessamentos do que se pretende aqui abordar.

O que quer uma vontade? Afirmar sua diferenciação ou/e dominar aquilo que difere de um si? Quais nuances entram em jogo entre essas duas hipóteses de efetivação de uma vontade?

Toda vontade é um exercício de poder, se faz a todo tempo no movimento por uma efetivação que nunca se completa. Na perspectiva nietzschiana privilegiada neste trabalho, a vontade de poder nunca se efetiva por completo, mas está sempre em movimento, produzindo devires.

Os devires de uma clínica se processam a partir das vontades de poder que estão agenciados nas práticas empreendidas, tangenciando as demandas dos presentes. Sejam: o terapeuta, o paciente, o familiar, o mobiliário, os objetos, os modos de atendimento, as relações institucionais, as técnicas utilizadas, os discursos predominantes, os imaginários, os desejos; todo este aparato material, visível e invisível, constitui campos de poderes, de saberes e de conhecimentos que se efetivam nas relações ali construídas, produzindo subjetividades próprias para determinado tipo de clínica. Há, portanto, nas configurações de um meio clínico a produção de uma microfísica dos poderes²¹ que atua junto à produção de subjetividades adaptadas, adoecidas, potencializadas, diferenciadas.

²⁰ Gilles Deleuze volta-se ao pensamento de Friedrich Nietzsche para pensar as relações de forças que nos atravessam nas relações e conexões estabelecidas na vida. As forças implicam em poderes, em jogos de forças que, em função do tipo de encontro, atuam como ativas e reativas (DELEUZE, 1962).

²¹ Referência a Michel Foucault (*Microfísica del Potere*, 1977).

Nietzsche (1998) afirma que valores tais como justiça, liberdade, igualdade, são construções históricas que se implicam em vontades de poderes. A construção desses valores é moral e atua junto a certa naturalização e universalização presentes nas sociedades modernas.

A clínica, enquanto meio, se efetiva, muitas vezes, com interpretações que atribuem valores e pontos de vista subjetivistas, teóricos e restritivos de sentidos, ligados a uma forma de legislar e de controlar *apriorísticos*, na produção de adaptações dos comportamentos tidos como inadequados pelos ditames dos circuitos sociais envolvidos em cada caso. Estas vontades de poder passam por *interpretações morais dos fenômenos*²², que servem a processos de fixação dos modos de vida.

As categorizações em um meio clínico, no sentido de produzirem individualidades, podem ganhar duas funcionalidades: a de parar os fluxos ao seguirem em direção a objetivos e metas para uma saúde adaptativa, produzir institucionalizações para construção de um suposto ser saudável separado do mundo; ou ainda, diante da não efetivação do fluxo desejante, seu processo se prolonga ao infinito, gerando delírios desvinculados da vida, que não se efetivam e não se conectam a outras máquinas para continuidade dos fluxos, produzindo patologias que se esvaziam de aberturas às afecções e às produções.

Nos dois casos há a produção dos esquizofrênicos artificial, patologizado e diagnosticado presentes nas instituições de saúde mental, “esquizofrênico artificial, tal qual se vê no hospital, farrapo autístico produzido como entidade” (DELEUZE; GUATTARI, 1972, p. 11).

As interpretações esbarram nessa comunicação enquanto palavra de ordem, ligadas a um sentido referendado pelo que é bom e saudável em certo contexto cultural, seguindo as valorações e interpretações morais. Modos de efetivação que se dão, muitas vezes, junto aos meios clínicos das mais variadas abordagens que estão

²² Termo cunhado por Nietzsche (1998), ao falar de construções sociais, políticas e culturais que expressam uma falsa moral.

voltados às produções de certa saúde adaptativa aos contextos institucionais e aos modos de vida preconizados.

Há uma fixação de sentidos circunscrita por interpretações, esbarrando, assim, no problema da verdade que tende a criar estabilizações dos campos de signos em jogo. Verdade que se sedimenta nas comunicações expostas e sutis de um cotidiano ferozmente codificado. Certa “vontade de verdade” à procura por reduzir a realidade a partir de interpretações que se impõem e denotam sentidos ao mundo.

Nietzsche (1998) ao fazer uma *Genealogia da Moral* do ocidente, produz uma análise histórica e filológica da produção da moral como valoração do “bom”, do “mau” e do “ruim”. Propõe-se aqui, uma rápida passagem pela genealogia nietzschiana a cerca daquilo que gerou a moral, junto a uma “vontade de verdade”, uma análise da origem dos valores, e também dos valores que circundam a criação de uma origem.

Na primeira dissertação, o filósofo analisa que o que era atribuído como “bom” ligava-se aos nobres e ao que se vinculava a esse modo de vida, enquanto o “mau” e o “ruim” eram designados aos modos de vida plebeus tidos como baixos e vulgares. Essa valoração foi invertida a partir do ressentimento gerado nos plebeus em relação à vida nobre. Assim, houve um processo de “transvaloração”, passando os modos de vida plebeus a serem considerados “bons” e os dos nobres, “ruins”. Essa transvaloração de cunho moral foi operada pelo ressentimento e pela culpa, tratados como produção da inversão moral pela segunda dissertação da obra. Na terceira dissertação, Nietzsche discorre a cerca do ideal de vida ascético falando principalmente da visão dos “santos” e sacerdotes como tendo um tripé de sustentação: humildade, pobreza e castidade. Para o autor o ideal ascético seria a moralidade máxima pretendida pela sociedade, já que é preconizado como único juízo de valor por aqueles que partilham de tal ideal de vida.

A interpretação foi produzida para aplacar uma lacuna de significação e sentido que sondava o ideal ascético, preenchendo com ela a falta de sentido da existência, e, ao mesmo tempo, dando-lhe um sentido pré-fixado e pré-determinado em direção ao que se queria significar. Sentidos e significações passam a responder pelo mundo,

desconectados daquilo que acontece nos encontros com o mundo, sendo tão maléfica à vida quando o não sentido.

Para Nietzsche (1998, p. 149), “a interpretação – não há dúvida – trouxe consigo novo sofrimento, mais profundo, mais íntimo, mais venenoso e nocivo à vida: colocou todo sofrimento sob a perspectiva da culpa (...)”.

Os “homens do conhecimento”, que se consideram superiores aos ideais ascéticos, têm a verdade como crença, estando tão presos a ela quanto os cristãos, na crença de “um valor em si da verdade”. A interpretação, como ferramenta de exercício de certa vontade de verdade, se processa “a violentar, ajustar, abreviar, omitir, preencher, imaginar, falsear” (NIETZSCHE, 1998, p. 139), direcionando o real a uma vontade tomada como verdadeira em si mesma.

O que está prescrito para algumas atuações clínicas – os jogos de poderes e saberes, as hierarquias, as disposições tempo-espaciais – podem efetuar uma imposição destas enquanto vontades de dominação e, assim, o pensamento torna-se o grande submisso, reproduzindo forças reativas em processos fechados e restritos.

Diante dessas dominações operadas por meios clínicos, se coloca aqui em movimentos de buscas por linhas, fiapos, vazamentos que escapem a tais dominações. É no próprio meio que se pretende aqui fazer uma operação de fuga, uma sabotagem do termo clínico, desalojando-o de seu lugar costumeiro e ordinário e levando-o a operar junto ao campo das artes. Imagens em performance podem gestar acontecimentos de uma clínica que potencialize as instabilidades presentes na própria vida para a produção um meio poético?

O pensamento, ao operar escapes das forças que o submetem, se processa enquanto poder criativo da vida, afirmar a vida e a reinvenção como uma força ativa que se abre à criação de outros modos de existência. Quando o poder civilizatório e adaptativo passa a atuar de modo dominante e impositivo, o pensamento tende a perder sua potência de criação e a operar na fixação das formas de vida desejáveis e impostas por certa cultura. Nos combates a essas formas, pensar é inventar novos

meios para a proliferação da vida e ultrapassar os limites de sua fixação. A vida faz do pensamento algo ativo e o pensamento faz da vida algo afirmativo²³.

Uma subversão da submissão de pensamentos fixos não acontece por boa vontade ou por um voluntarismo, o pensamento enquanto criação ou acontecimento²⁴ se dá quando violentado pelo sensível, pelo *fora* do pensamento.

Nesse sentido o afirmativo do pensar não é assumir determinada forma, mesmo que seja outra daquela imposta por certo modo de vida dominante, mas sim liberar a potência vital para a criação, operando em um campo de risco, amorfo, a-significado. Nesse processo, há uma demanda por erigir corpos que beírem o abismo, incertos e precários, sujeitos larvares e pré-individuais, que aguentem o combate intensivo de forças para que alguma individuação aconteça.

Nas perspectivas apresentadas até aqui, as paixões, as forças afirmativas são germens de vida que aumentam a vontade de potência e resistem às forças que visam fixar a vida e o pensamento às formas já ditas e adaptadas por certa cultura. Os fazeres clínicos, dos modos com os quais eles se processam na maioria das vezes, possuem um funcionamento institucional, que se vinculam às distribuições instituídas, às manutenções e às estabilizações das forças caóticas que variam velocidade e intensidades presentes na vida. Tais clínicas se ligam a arcabouços técnicos e a teorias interpretativas que se colocam como conhecimentos legitimados, hierárquicos e produtores de certo domínio diagnóstico prescrito, previamente categorizado das dinâmicas saúde/doença, sobressaindo aos encontros de forças intempestivas que acontecem nas conexões e relações que se dão nesses processos.

Como produzir uma *transdução*²⁵ na cultura clínica vigente, genitalmente engravidando esse meio, de larvas amorfas, de sujeitos larvares ainda embrionários?

²³ Deleuze reporta-se ao pensamento junto à filosofia de Nietzsche – trata-se do pensamento como criação, vontade de potência e de vida (DELEUZE, 1962).

²⁴ Zourabichivili, ao analisar a subversão efetuada por Gilles Deleuze daquilo que a filosofia se propõe a fazer em busca da verdade, discorre a partir de “uma filosofia do acontecimento” – *Deleuze: Une philosophie de l'événement* (1994/2004, p. 5-115).

Como fazer a clínica acontecer, para além das instituições de saúde ou terapêuticas, e se conectar as forças presentes nos ovos de vida que lhes é contemporâneo junto aos terrenos movediços da performance *art*?

Uma clínica que acontece nas instabilidades, junto a sujeitos larvares e a ovos sempre portadores de combates intensivos de forças; uma clínica que opera junto aos riscos de abortos e de instabilidades que criam suas condições junto à própria experiência, em um aqui e agora aberto aos embates intensivos para que algo vingue ou não.

Fazer uma crítica da prática clínica abre a própria clínica a outros movimentos, a produção de outras saúdes, de outros mundos. Fazer uma torção do termo clínico para engravidá-lo de algo ainda amorfo. Uma clínica tomada desse modo só pode se dar nos encontros, junto ao que se agencia nos tempos e nos espaços desses encontros; ou seja, no caso proposto, no “quando” da criação de imagens em performance.

Conceber uma clínica que aconteça em imagens performáticas, nos encontros engendrados e engendrades de anomalias junto ao ordinário, nas relações com um cotidiano que submete as forças, os corpos, os modos de vida às estabilizações de uma cultura produzindo uma sintomatologia; essa torção da clínica passa pela gestação de outras saúdes. Não se trata mais de uma saúde fidedigna a uma cultura e pautada em prescrições. Estas outras saúdes se processam enquanto uma “grande saúde”

²⁵ O termo “transdução” refere-se ao conceito criado por Simondon (1964, p. 18) propondo uma operação que se dá no campo intensivo pré-individual, para que aconteça o princípio de individuação, considerando a individuação fora do registro prévio de encarnação da forma na matéria. “Por transdução entendemos uma operação física, biológica, mental, social, pela qual uma atividade se propaga gradativamente no interior de um domínio”. Entendendo imagens em performances como portadores de potências embrionárias de criações, este texto se pretende genitor de intensidades pré-individuais que emprenhe alguma anomalia e que produza devires. O conceito de *transdução* e sua relação com a performance será posteriormente abordada nesse texto.

(NIETZSCHE, 1881-1882/1999, p. 206 § 382 – *grosse gesundheit*) e não se prestam a adaptações e adestramentos de uma saúde dominante ou de uma “gorda saúde”²⁶.

Uma “grande saúde” não pode prescindir de certa fragilidade, ou de uma pequenez. Essa saúde paradoxalmente grande e pequena, intensa e frágil, se processa junto às falências e às doenças. É “sinal da grande saúde, aquele excedente que dá ao espírito livre a perigosa prerrogativa de viver para o ensaio” (NIETZSCHE, 1878/1999, p. 66 § 4).

“Viver para o ensaio”, sem estreia, sem formatações que se dizem prontas, um estado intermediário, movediço, frágil. Um estado de saúde que sempre é abandonado para se recolocar em movimento, se reinventar.

“Quem muitas vezes fica doente não tem somente o prazer muito maior em estar com saúde, em virtude da frequência com que recobra a saúde” (NIETZSCHE, 1878/1999, p. 120 § 356)²⁷.

A suspeita de que seria em imagens em performance um “quando” para um acontecimento clínico, está ligada às falências, aos abortos e aos riscos que se processam nas condições de “habitar ensaios” presentes frequentemente em relação às performances, campos paradoxais, coexistentes e inconciliáveis para uma grande saúde, ao mesmo tempo frágil e pequena, intensiva e precária. Junto as artes da performance, aposta-se num acontecimento clínico que não só adquire uma grande saúde, mas sempre a abandona, sempre se parte rumo aos seus limites, borrando suas bordas, arriscando-se, em pequenas doses, em direção à precipícios.

²⁶ O termo “*grosse santé*” – gorda saúde (1993, p. 14) – é utilizado por Gilles Deleuze no livro *Critique et Clinique* para se contrapor a uma “*petite santé*” – literalmente “pequena saúde” – traduzida por Peter Pál Pelbart como “saúde frágil” (DELEUZE, 1997, p. 14). Uma “pequena saúde” ou “frágil saúde”, nesta leitura, liga-se à “grande saúde” nietzschiana, já que é à Nietzsche, que, linhas acima a essa citação, Deleuze convoca no texto.

²⁷ O tradutor Rubens Rodrigues Torres Filho em Friedrich Nietzsche – Obras Incompletas apresenta uma nota para essa frase para reafirmar que o movimento de tornar-se sadio é maior para Nietzsche do que estar com saúde. “Um prazer muito maior no ser-sadio (*Gesundsein*) em virtude de seu frequente tornar-se sadio (*Gesundwerden*)”.

Há uma suspeita de que algumas performances, em função de uma espécie de sede insaciável, têm um inconformismo à espreita no mundo, à procura por encontrar intensificações diante de um insuportável na cultura. Imagens em performance podem operar uma clínica, ao lançarem-se em direção a uma terra inexplorada, criando sulcos e rasgos no cotidiano, para fazê-lo vazar. Enxertam no mundo ovos de larvas amorfas, ovos de criações ainda disformes e pré-individuais, que terão seu princípio e seu processo de individuação, contemporâneos às experimentações que se processam em performances. As imagens precisam, para isso, produzir uma saúde tal que beire a doença, que habite os riscos de abortos, que produza porosidades, perfurando o ordinário e fazendo proliferar os sentidos.

É necessário criar uma grande saúde, “uma saúde tal, que não somente se tem, mas que também constantemente se conquista ainda, e se tem de conquistar, porque sempre se abre mão dela outra vez, e se tem de abrir mão!” (NIETZSCHE, 1881 – 1882/1999, p. 207 § 382).

Nesse movimento há uma busca por uma saúde que está constantemente escapando das suas próprias delimitações, de se erigir em formas, de se estabelecer em um estado; um constante abrir mão e deixar a vida passar nas fragilidades da carne, no pré-individual, que é o único capaz de aguentar as velocidades de uma criação sem se desfazer por completo, habitando, paradoxalmente, os riscos de se desfazer – riscos de abortos.

A clínica se dá na busca das forças afirmativas, das forças ativas que afirmam a vida. Afirmar a vida é, por assim dizer, abrir mão, se desprender, caminhar leve, brincante, dançante como o touro Dioniso²⁸ (DELEUZE, 1993). A clínica aqui pensada, em relação à performance *art*, é aquela que efetiva o enforcamento de Ariadne com o fio que ela carrega, aquela que afirma a transmutação. Nas reivindicações de Nietzsche à Ariadne: “Enforcai-vos com esse fio!” (NIETZSCHE, s.d, II, Livro 3, § 408).

²⁸ *Mystère d'Ariane selon Nietzsche*. En: *Critique et Clinique*, 1993, p. 126 – 134.

Tal afirmação não é aqui pensada como o portar o peso de uma vida, como o carregar pesos e obrigações, como um fio moral que impede Ariadne de se lançar no labirinto de Dioniso. É preciso se enforçar com esse fio, dar cabo de uma vida presa à Teseu para se encontrar com Dioniso. Teseu traz uma falsa afirmação, que é a própria negação da vida, que considera a vida pesada, como carga e carregada de moralidades. Ariadne ama Teseu e se ressentido junto ao peso implicado nesse amor. É preciso levar ao limite a reatividade desse amor, levar às últimas consequências a negação implicada ao abandonar Teseu, até que essa se reverta em afirmação, e, para isso, se enforçar com o fio da moralidade. A reatividade chega ao seu limite e Ariadne abandona Teseu. As forças reativas ao serem negadas transmutam-se em afirmativas, Dioniso se aproxima cantante, touro brincante.

Passar de Teseu à Dioniso é, para Ariadne, uma questão de clínica, de saúde e de cura. Para Dioniso também. Dioniso precisa de Ariadne. Dioniso é afirmação pura; Ariadne é a Anima, a afirmação desdobrada, o “sim” que responde ao “sim” (DELEUZE, 1993, p. 133).

Nesse processo cambaleante, nessa poética em que a negação transmuta-se em afirmação efetuando uma clínica, há uma espécie de gagueira, de estrangeirice, de bizarrice que configura, de algum modo, um charme. “É como na vida. Há na vida uma espécie de falta de jeito, de fragilidade da saúde, de constituição fraca, de gagueira vital que é o charme de alguém” (DELEUZE; PARNET, 1996, p. 11).

Diante de certo charme da gagueira, começa-se a caminhar pelas bordas, a atravessar entremeios, zonas indiscerníveis entre o clínico – do modo com que este foi torcido – e outro meio, o poético.

Nietzsche, ao contrário do neurótico, *grand vivant* de saúde frágil, escreve: "Parece, às vezes, que o artista, e em particular o filósofo, não é mais do que um acaso em sua época... Assim que ele aparece, a natureza, que jamais salta, dá seu salto único, e é um salto de alegria, pois ela sente que pela primeira vez chegou ao objetivo, lá onde ela compreende que jogando com a vida e com o devir ela teve um adversário forte demais. Tal descoberta a faz se iluminar, e um doce cansaço vespertino, o que os homens chamam de charme, pousa sobre seu rosto." (DELEUZE; PARNET, 1996, p. 12).

Começa-se, por um charme que se alegra ao jogar com a vida e com o devir, ao cantar nos ouvidos labirínticos de Dioniso, uma aproximação entre clínico e poético. Há, na produção de um plano de composição poético, a gestação de uma saúde. Uma saúde que se faz nas gagueiras, nos tropeços da própria língua, nos delírios. Uma poética que perfura o cotidiano a partir de imagens em performances. Imagens que engendram, nas paisagens delimitadas para uma vida ordinária, um extraordinário, uma nova *découpage*, criando “planos de consistência” que dão a ver o que só uma relação poética tornaria visível.

“O plano de consistência é um plano de variação contínua, cada máquina abstrata pode ser considerada como um “platô” de variação que coloca em continuidade as variáveis de conteúdo e de expressão.” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 637-638).

Imagens em performances engendram variações contínuas ao criarem planos de consistência, em uma variação contínua de modos de expressão e de conteúdos, uma espécie de disparate entre as palavras e as coisas, entre o ver e o falar. Movimentos que engendram poéticas que podem fazer vazar as estabilizações de palavras de ordem, criando um *nonsense* que faz nascer máquinas e faz proliferar outros sentidos, curto-circuitam as estabilizações dos modos de vida correntes e das significações ditadas para uma vida. Máquinas desejanter que fazem proliferar sentidos na criação de outros mundos. Esgotar o que está dado como campo de possíveis, criando outros possíveis: uma efetivação dos fluxos que se dá, justamente, na criação de máquinas desejanter, proliferadoras de sentidos.

“Por toda parte máquinas produtoras ou desejanter, as máquinas esquizofrênicas, toda a vida genérica: eu e não-eu, exterior e interior, não quer mais nada dizer” (DELEUZE; GUATTARI, 1972, p. 8).

Há na produção de conexões que se estabelecem com outras máquinas, numa transversal onde a primeira corta o fluxo da outra ou tem o seu fluxo cortado, acoplamentos de máquinas desejanter, que passam do interior ao exterior, em um movimento de mistura, impessoal, em devir. Criação de um mundo onde se nasce na imanência dos encontros, se efetiva no movimento contínuo de transmutação,

variação e continuidade. Encontros, fluxos, voltas que permitem a efetivação do desejo de criar outros mundos, conexão com um mundo que produza coletividades e singularidades, é este o combate e a vinculação ética que aqui se ensaia enquanto uma clínica poética. O meio poético, convocado a presente composição, articula-se a uma *poiesis*²⁹, termo grego que quer dizer criação e produção; articulando-se, portanto, às máquinas desejanças enquanto usinas de produção de desejos em conexões que constroem uma usina produtora de mundos.

Paradoxalmente, um meio poético se dá por necessidade, ligando-se a uma produção que gera novas invenções; e, ao mesmo tempo, no quadro utilitário proposto por uma cultura, coloca-se como inútil às funcionalidades prescritas. Uma espécie de dispêndio inútil e urgente.

Uma noção de poesia enquanto sinônimo da noção de dispêndio, mais precisamente enquanto criação que se dá pelo gasto inútil. A poesia é um resíduo extremamente raro e difícil de ser diferenciado. Este resíduo poético deixa de representar o mundo, para tornar-se a própria vida na sua efetivação.

(...) o dispêndio poético deixa de ser simbólico em suas consequências: assim, em certa medida, a função de representação empenha a própria vida daquele que a assume. Ela o consagra às mais decepcionantes formas de atividade, à infelicidade, ao desespero, à busca de sombras inconsistentes que nada podem oferecer além da vertigem ou do furor. (BATAILLE, 1933/2013, p. 23).

Há uma inutilidade nessa produção poética como dispêndio. Máquina de produzir inutilidades, produção por dispêndios improdutivos. É a partir da produção que uma máquina se processa, enquanto a noção de dispêndio, de resíduo poético, opera na improdutividade. Paradoxo que dobra a produção improdutiva em um excremento poético, um gasto inútil frente às utilidades que uma cultura exigente ao que se preconiza como produtividade. Uma passagem da funcionalidade à expressão poética.

²⁹ Faz referência ao termo *autopoiesis* cunhado por Francisco Varela e Humberto Maturana que designa os processos auto-criativos presentes na natureza e que Guattari (1992) utiliza para conceitualizar as “máquinas desejanças”.

O que está em jogo na relação entre máquina e dispêndio é o fluxo que vaza, que escorre, e que se conecta para fazer passar. Uma economia dos fluxos e dos desejos. Um fluxo, como produção desejante, se acopla para uma efetivação sempre finita e pronta a novas engrenagens. Um dispêndio inútil corta os signos por dentro enquanto necessidade vital para produzir um resíduo raro, excremento poético, performático. Bifurcações frente a uma vida que insiste.

O poético articula-se à clínica quando se criam máquinas de efetivação de desejos, máquinas masoquistas de excreção, poéticas que perfuram as imagens de uma cultura já significada para que algum vazamento esguiche no entre de imagens em performance.

Articuladores maquínicos do cotidiano sofrem abalos diante de cortes de significações efetuados por imagens em *performances* – “máquinas *happenings*” nas proposições de Guattari (1992, p. 65). Ao adentrar nos terrenos movediços da performance *art* em novas maquinações produzidas na relação com o cotidiano, há encontros que produzem variações nos modos de atuação e nas próprias proposições destas ações.

Uma criação desse tipo, só acontece no aqui e agora dos encontros dos corpos e dos signos, visíveis e invisíveis, que atualizam uma clínica vinculada às fissuras, às fragilidades, às inutilidades, aos excrementos poéticos que operam por vontades de explodir o que está estratificado no interior dos próprios processos, fazer vazar o que está organizado, isolado e separado, passando a proceder por felações, por cópulas, por engendramentos genitais.

Engravidar o meio clínico de uma poética, em uma fornicção performática. Fazer de meios clínico e poético um acontecimento que os mescla – em uma clínica poética, em uma poética clínica – criando uma zona indiscernível, um tipo de máquina estética que faz proliferar uma grande saúde no agenciamento produzido por imagens em performance.

Há uma transversalidade³⁰ necessária às produções maquínicas, a configuração de um processo em que as verticalizações e as horizontalizações são transfiguradas, dando expressividades aos fluxos que se encontram interditados, engrenagens que passam a processar por encontros com qualquer elemento presente, dependendo mais das conexões articuladas, do que da sua relação funcional predefinida como signo específico no campo cultural que, muitas vezes, tendem a fixações de papéis, de funções, de utilidades, de usos, de significações caracterizados pelo que se chama recorrentemente de cultura.

É na produção de encontros com um campo ordinários que imagens em performances se produzem e intervêm, criando vazamentos do que está fixado nos signos, nos significados, nos espaços e nos corpos, nas paisagens, nas imagens, nos elementos em jogo, forças que criam tensões, abrindo e perfurando as estabilizações ditadas por uma cultura. Esses processos se dão pela produção de transversalidades, esse é o procedimento de uma performance.

Em uma transversalidade há um esfacelamento das relações hierárquicas de poder pré-fixadas frente às práticas discursivas, as funções analíticas, às normas institucionais, às palavras de ordem, às comunicações a-significantes gerando, no acontecimento de uma clínica poética, novos agenciamentos maquínicos de produção de desejo, de conexões que têm como bússola os fluxos que potencializam as máquinas desejantes e não os indivíduos como entidades isoladas, desconectadas e, portanto, adoecidas.

Uma clínica poética acontece no umbigo do limbo criado por imagens em performance. Um limbo enquanto espacialidade movediça, não configurada *a priori*, sempre em negociação de forças e de velocidades, com coordenadas latitudinais e longitudinais, intensivas e extensivas a se produzirem no calor dos encontros.

L'Ombilic des Limbes – O umbigo do limbo – é o título do texto escrito por Antonin Artaud em 1927 em que ele afirma:

³⁰ Conceito de transversalidade produzido por Guattari (1977).

Este livro, eu coloco em suspensão dentro da vida, eu quero que ele seja mordido por coisas exteriores, e no início por todos os sobressaltos em cisalhamento, todas as oscilações de meu eu por vir (ARTAUD, 1968, p. 51).

Nas forças invasivas de coisas exteriores, das tensões de cisalhamento, das estiragens, das forças que tensionam e deformam as imagens pré-fixadas de um meio ordinário a partir dos encontros com imagens em performances, opera-se uma clínica poética, produz-se novas máquinas, novos acoplamentos, outros agenciamentos. O limbo, na botânica, designa o principal local da folha, sendo uma região achatada que recebe a maior quantidade de luz e de gás carbônico para realizar a produção de oxigênio. Limbo é lugar de acoplamentos transversais e conexões, lugar intensivo de tensões, mais permeável às forças afetivas do mundo, agenciador de conexões e estiramentos para alimentar usinas de produção. É no limbo que se dá um espaço intensivo, intervalo conectivo, corte e montagem de imagens em performance. É no limbo que uma clínica poética pode acontecer junto a imagens em performance.

Vivenciar o mundo a partir dos fluxos produzidos nas junções, nas conexões, nos estiramentos, nos acoplamentos que gestam uma clínica poética: uma máquina-órgão que se conecta a outra e transmuta-se em várias. A partir de um corte transversal operado por imagens em performance, produz um fluxo que não para de se efetivar e de produzir um novo corte.

Em uma clínica poética há uma perversão das hierarquias entre humanos e inumanos, visível e invisível. Acontecem novos agenciamentos, construção de hecceidades, acoplamentos que se vinculam aos movimentos de proliferação da vida, uma cosmogonia, uma cosmofagia. Devires³¹ agenciados por uma clínica que cultiva outros modos de encontros. Opera-se na aproximação, não exclusiva, mas afirmativa da junção dos meios clínico e poético nos campos movediços de imagens em performance.

³¹ Devir refere-se ao paralelismo, à mistura entre duas ou mais camadas, em que a organização sobre um deles transforma-se na organização sobre o outro, em uma captura mútua de códigos, aumento de valência, assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os devires se encadeiam e se revezam de acordo com a circulação de intensidades que empurra essa mútua desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 1980).

Imagens em performances apostam em processos impróprios para certa cultura tempo-espacial – espaços alisados, signos em movimento, tempos deformados, corpos perfurados – ao mobilizarem signos, colocando-os em movimentos de busca, que nunca sabe *a priori* o que vai encontrar. Tais imagens manipulam corpos para criar uma carne que se desfaz, carne em movimento, sem estrutura óssea, carne solta, movediça, carne-vianda, figurada. Estes não se restringem a corpos orgânicos, se configuram antes enquanto jogos de forças que movimentam certo regime de relações, atuais e virtuais, visíveis e invisíveis, conexões que recriam reais e os abrem aos acontecimentos.

Uma clínica poética se efetiva ao ganhar agenciamentos maquínicos, criando fissuras nos corpos para abrir-se a novas capacidades de afetar e serem afetados, abertos a criações imprevisíveis. Forças que rompem os campos pré-definidos para a vida, para os corpos e para a própria clínica produzindo outras sensibilidades, na busca por uma educação que se processa por afetos.

Uma clínica poética abre-se às manipulações que se dão em imagens em performance – paisagens, ações cotidianas, imagens, signos são perversamente transmutados para produzir afecções que gerem corpos de sensação em aberturas aos riscos, às mobilizações dos signos, ao figurar da carne, a uma educação por afetos. O acontecimento de uma clínica poética se dá nesses corpos de sensações abertos aos acontecimentos, criados por agenciamentos maquínicos que produzem um dispêndio residual e certa inutilidade poética. Esta clínica articula-se às vontades de abrir os corpos para figurar a carne, minimizando cada vez mais as mediações perceptivas e interpretativas, que estabilizam os signos e o mundo.

Há um “tipo” de convocatória na e da performance. Frente às imagens em performance, agenciando novas configurações espaço-temporais, abrindo o ordinário a movimentos aberrantes, deslocando significados e significantes, há um “tipo” de intervenção, um “tipo” de relação criada, que tensiona o cotidiano, os meios em que a performance intervém. Essa convocatória está direcionada às paisagens, aos movimentos costumeiros que continuam ou se modificam, aos corpos que, por azar ou

acaso, encontram-se ligados à intervenção. Todos esses signos já territorializados pelo cotidiano são provocados, por imagens em performance, a se desterritorializarem e se reterritorializarem.

Tal convocatória não se desenha em um convite, mas sim em uma violência, em certa coerção que o performer engendra na criação de imagens estrangeiras, simples, agressivas, poéticas, políticas, imagens frágeis. Essa ação é estrangeira a certo ordinário, a certo campo de significação, a determinadas organizações dos corpos, a formas de se direcionar as sensibilidades. Essa potência estrangeira da performance pode produzir uma crítica das relações postas por certo contexto, por certo meio, por certos mundos, e assim pode tornar-se em uma clínica poética ao engendrar transmutações.

Nietzsche (2005) considera que a vida opera por embates de forças que se conectam as intensidades, aumentando a potência de vida. Nesses embates, que se processam vinculados à vida, deslocam-se hábitos cotidianos preestabelecidos, adestrados e selecionados pela cultura, que direciona os modos de sentir, ditando onde, quando e como agir, andar, urbanizar, arquitetar, amar, sonhar, transar, defecar. Uma gestão da vida a partir de estratificações dos modos e dos espaços.

Burilar a rua, a galeria, os espaços cotidianos e os signos fixados por certa cultura abrem buracos para que se possa operar uma clínica poética: param, olham, atordoam-se com os processos, riem, choram – paisagens estrangeiras, paisagens danificadas pela imbricação de imagens não usuais. Estranhamentos curto-circuitam identificações, colocam signos a deriva para encontrar ovos-sentidos, frágeis, provisórios, mutantes. Abre-se o cotidiano estabilizado a zonas de riscos, produção precária, amorfa, larval.

Elementos-indicadores: imagens em performance por uma clínica poética

Para construir um terreno que faça coordenadas tempo-espaciais operarem na produção de uma clínica poética, os elementos-indicadores aqui pensados serão construídos junto a imagens em performances que se configuraram diante da criação, produção e execução das performances, das fotografias³² e vídeos³³: *Crútero* (2012, 2013 e 2014); *Carne* (2013); *Cariogamia e o risco do aborto* (2012, 2013 e 2014); *Clara* (2013); *Ovo-boca* (2013); *Egg-Mouth-Debris* (2014); *Ilhas, linhas, palavras ... germen*s (2013). Estas foram criadas, produzidas e executadas por Juliana Bom-Tempo em parcerias com Cristiano Barbosa³⁴, Eduardo de Oliveira Belleza³⁵, Luciana Ramin³⁶, Leandro Pena³⁷, Camila Lacerda³⁸, Thaíse Nardim³⁹, John Evert⁴⁰ na

³² As imagens utilizadas nesse trabalho têm os direitos de exibição cedidos pelos realizadores.

³³ Imagens disponíveis no DVD em anexo. Todos os vídeos que serão referenciados nesse trabalho, quais sejam: *Crútero* (2012); *Clara* (2012); *Carne* (2013); *Ovo-boca* (2013); *Egg-Mouth-Debris* (2014) foram editados por Juliana Bom-Tempo e Cristiano Barbosa sempre em uma coprodução que visou, não registrar as performances ligadas à produção do vídeo, mas recriá-las a partir de um novo modo de expressão agora em vídeo, seguindo a proposta da performance, mas sem fidelidades que colocasse a imagem em vídeo submetida à ação.

³⁴ A grande maioria das imagens fotográficas e videográficas em *Crútero*, *Carne*, *Cariogamia e o risco do aborto*, *Clara*, *Ovo- Boca*, *Egg-Mouth-Debris*, *Ilhas, Linhas, Palavras ... Germen*s foram realizadas por Cristiano Barbosa – doutorando da Faculdade de Educação da UNICAMP, grupo de pesquisa: Laboratório Audiovisual: OLHO, sob orientação do Prof. Dr. Wenceslao de Oliveira Machado Jr. Trabalha e pesquisa a relação entre imagem, geografia e educação. Bolsista FAPESP.

³⁵ Produção da captura das imagens de *Crútero* (2013) no AT/AL/609 – Espaço de investigações artísticas – Campinas/SP.

³⁶ Auxiliar técnico da performance *Crútero* (2012) no XI Festival de Apartamento – arte da performance, na cidade de Campinas/SP <<http://festivaldeapartamento.blogspot.com/>>.

³⁷ Produção fotográfica de *Crútero* (2012) no XI Festival de Apartamento – arte da performance, na cidade de Campinas/SP <<http://festivaldeapartamento.blogspot.com/>>.

³⁸ Produção fotográfica de *Crútero* (2012) no XI Festival de Apartamento – arte da performance, na cidade de Campinas/SP <<http://festivaldeapartamento.blogspot.com/>>.

³⁹ Produção fotográfica de *Crútero* (2012) no XI Festival de Apartamento – arte da performance, na cidade de Campinas/SP <<http://festivaldeapartamento.blogspot.com/>>.

⁴⁰ Produção fotográfica de *Cariogamia e o risco do aborto* (2012) – Moji Mirim/SP.

produção de imagens fotográficas e videográficas, além de Caio Lion⁴¹, Alline Santana⁴², Mariana Barbosa Morgão⁴³, Hugo de Almeida⁴⁴, Fabíola Martins⁴⁵ e Israel Ricardo de Oliveira Suriano⁴⁶ na produção e execução das performances.

Essas imagens em performances, construídas durante a execução ou em fotografias e em vídeos, foram agenciando variações, a cada recriação, abordadas aqui enquanto casos práticos, junto a tensões que forcem o pensamento em busca de algo interessante para pensar a operação de uma clínica poética na e com a performance *art*. A decisão acerca das execuções, das imagens fotográficas e videográficas que serão utilizadas e dos modos de apresentação e composição dessas imagens junto ao arranjo conceitual que se propõe fazer se deu a partir das ligações entre as imagens em performances e a criação de abalos junto aos signos cotidianos. As imagens e as descrições das criações e das execuções que serão apresentadas buscarão produzir afecções e gerar outras imagens no pensamento, operando junto aos clichês ligados aos corpos, às imagens, aos signos, às relações e aos modos de vida correntes.

Além disso, houve o critério de serem performances com procedimentos, objetos, espaços de ação, duração e suportes diferenciados e variados para produzir

⁴¹ Parceiro nas performances: *Ilhas, Linhas, Palavras ... Germens* (2013) no AT/AL/609 – Espaço de investigações artísticas – Campinas/SP, como performer; e na ação *Carne* (2013) no III Colóquio Internacional “A educação pelas imagens e suas geografias” - Vitória/ES e *Crútero* (2013) no AT/AL/609 – Espaço de investigações artísticas - Campinas/SP como produtor executivo.

⁴² Parceira na performance *Carne* (2013) no III Colóquio Internacional “A educação pelas imagens e suas geografias” - Vitória/ES, como performer. Mestranda Escola de Artes, Ciências e Humanidades - EACH/USP/BR. Bolsista FAPESP.

⁴³ Parceira na performance *Cariogamia e o risco do aborto* (2013) – Campinas/SP e São Paulo/SP no Festival Baixo Centro < <http://catarse.me/pt/BaixoCentro2013>> e *Cariogamia e o risco do aborto* (2012) – Mogi Mirim/SP, como performer. Estudante de Psicologia na Faculdade de Jaguariúna/SP.

⁴⁴ Parceiro na performance *Cariogamia e o risco do aborto* (2013) – Campinas/SP e São Paulo/SP no Festival Baixo Centro < <http://catarse.me/pt/BaixoCentro2013>> e *Cariogamia e o risco do aborto* (2012) – Mogi Mirim/SP, como performer. Estudante de Psicologia na Faculdade de Jaguariúna/SP.

⁴⁵ Parceira na performance *Cariogamia e o risco do aborto* (2013) – Campinas/SP e São Paulo/SP no Festival Baixo Centro < <http://catarse.me/pt/BaixoCentro2013>> e *Cariogamia e o risco do aborto* (2012) – Mogi Mirim/SP, como performer. Estudante de Psicologia na Faculdade de Jaguariúna/SP.

⁴⁶ Parceiro na performance *Cariogamia e o risco do aborto* (2012) – Mogi Mirim/SP, como performer. Ator e bailarino. Estudante de ciências contábeis na Faculdade Santa Lucia de Mogi Mirim/SP.

junções-disjuntivas que agenciem a movimentação da hipótese inicial de que seria na criação, produção e execução de imagens em performances um quando para o acontecimento de uma clínica poética. As imagens em performances acontecem em espaços e tempos, com suportes e procedimentos, com usos das imagens e dos corpos muito diferentes e serão também abordados de maneiras diferenciadas.

A performance *Crútero* foi executada três vezes (2012, 2013 e 2014) em espaços e ambientes distintos (na cozinha de uma casa do XI Festival de Apartamento – arte da performance, Campinas/SP; na galeria AT/AL/609 – Espaço de investigações artísticas - Campinas/SP; num pequeno espaço cultural do coletivo de arte IDA Nowhere | Dunkelkammer, na parte oriental de Berlim/Alemanha), tendo elementos suprimidos e as relações entre os corpos variadas a cada execução; *Cariogamia e o risco do aborto* foi executada quatro vezes, individualmente e posteriormente em coletivos, em três espaços urbanos de cidades demograficamente distintas tais como São Paulo/SP; Campinas/SP e Mogi Mirim/SP como grande, médio e pequeno portes; *Carne* (2013) foi executada uma vez, com duas performers, no corredor da sala dos professores da Universidade Federal do Espírito Santo no III Colóquio Internacional “A educação pelas imagens e suas geografias” - Vitória/ES; *Egg-Mouth-Debris* foi uma performance executada no evento *Devil’s Encounter One*⁴⁷ (2014) em Berlim/Alemanha, em um ex-observatório dos EUA durante a Segunda Guerra Mundial, que se tornou um depósito de escombros da cidade pós-guerra em 1948, o local é conhecido como “Montanha do Diabo” (*Telfelsberg*); *Ilha, Linhas, Palavras ... Germens* foi uma performance executada, por dois performers, na galeria AT/AL/609 – Espaço de investigações artísticas - Campinas/SP em 2013.

Além disso, serão abordados os vídeos que ganharam o funcionamento de performances, sendo produzidos a partir da captura das imagens em performances executas ao vivo, mas tendo como primado não simplesmente registrar as execuções, mas fazê-las variar nos processos de captura, montagem e edição, proliferando os processos empreendidos pelas execuções performáticas. *Clara* (2012) é um vídeo-

⁴⁷<http://mpa-blog.tumblr.com/post/87092006200/devils-encounter-one-may-17th-photos-by-eva>

performance produzido a partir da ação individual de *Cariogamia e o risco do aborto*, com 59 segundos de duração, que participou do Festival do Minuto Práticas Psi – 1 Min PSI, na categoria Uma Palavra. *Ovo-boca* é um vídeo-performance produzido em 2013, com duração de oito minutos e apresentado em uma sala no V Seminário Conexões Deleuze e Territórios e Fugas e ... e XII Simpósio Internacional de Filosofia Nietzsche/Deleuze (2013) – Campinas/SP e, também, em uma instalação, com um televisor e um banco à frente, no MC2 – Movimentos Convergentes 2⁴⁸ na Estação Cultura (2014) – Campinas/SP. *Crútero* (2013) é um vídeo-performance editado e montado a partir das imagens captadas da execução performática *Crútero* em 2013 no AT/AL/609 – Espaço de investigações artísticas - Campinas/SP. *Carne* (2013) é um vídeo-performance editado e montado a partir das capturas de imagens da performance *Carne*, com duração de 2 minutos e 29 segundos, apresentado no seminário *Geografias do Corpo Arte e Educação* em 2014 na Universidade do Minho/Portugal e no 5th *International Conference Cinema - Art, Technology, Communication* em 2014, Avanca/Portugal. *Egg-Mouth-Debris* (2014) é um vídeo-performance feito a partir da captura de imagens da execução performática *Egg-Mouth-Debris* em 2014 no *Devil's Encounter One* (2014), Berlim/Alemanha e que foi selecionado e apresentado no *Performance Platform Lublin*⁴⁹ em Lublin/Polônia, 2014.

As imagens em performances produzidas colocam tensões e incompatibilidades em jogos de forças, de estiramentos, de sustos que fazem saltar algum tipo de ruptura, de buraco, de fissura nos signos e nos sentidos pré-fixados por certa cultura.

De modos diferenciados e variados, tais imagens produzem novas imagens, frente ao que se espera dos corpos e dos signos em jogo, seja nas execuções, seja nas fotografias e vídeos. Relações inesperadas para essas configurações forçam os pensamentos a buscarem sentidos, intervêm ao criarem estiramentos e ruídos nos contextos aos quais se propõem a intervir; criam campos problemáticos e

⁴⁸ <http://www.at-al-609.art.br/?p=1326>

⁴⁹ <http://liveperformance.pl/ppl/rok-2014/program/>

acontecimentos que pairam junto às imagens. Habitam zonas de riscos, mobilizam signos, figuram a carne, produzem uma educação por afetos que fazem vazar os direcionamentos pré-estabelecidos pelas mídias, pelo Estado, pela vida mínima dirigida por uma cultura que tende a minar e capturar as criações mais variadas. Uma clínica poética que acontece nas conexões dos corpos em jogo e também – talvez dir-se-ia principalmente – dos signos e dos sentidos mobilizados nessas imagens. Elementos-indicadores dados pelas zonas de riscos, pelas mobilizações dos signos, pela figuração da carne, por uma educação por afetos se conjugam nas relações com o cotidiano, em engendramentos que obrigam os sentidos a variarem e os signos a se mobilizarem.

Essas imagens em performances e os quatro elementos-indicadores – as zonas de riscos, as mobilizações dos signos, figurar a carne, uma educação por afetos – serão a seguir desenhados e entrecruzados para servirem à produção de linhas práticas e conceituais, que ajudem a desenhar de forma precária e parcial, uma analítica diante de coordenadas espaço-temporais, construindo, assim, um quando para o acontecimento de uma clínica poética. Os modos de entrada nas configurações desses elementos-indicadores serão propostos a partir de blocos de imagens que intervêm no texto como platôs, pretendendo, assim, abrir conexões a partir de sensações agenciadas pelas imagens em performance. Esses blocos ora serão apresentados em trípticos, ora em um grande mosaico de imagens fotográficas, ora virão em quádruplos de imagens. Estes modos de apresentação das imagens compõem os modos como estas serão abordadas e trabalhadas no texto junto às performances e aos conceitos.

1. Zonas de riscos

Parte-se de uma hipótese: os processos criativos – desde uma rocha sedimentar que se cria a partir de depósitos de fragmentos de outras rochas, uma planta germinando, um bebê que é gestado, as relações sociais e psíquicas de uma nova comunidade, até uma proposta artística – para que criem algo novo, passam, necessariamente, por zonas de riscos.

Os modos de vida cotidianos, contemporâneos a uma “vida besta”⁵⁰, como propõe pensar Peter Pál Pelbart, atuam limando a vida de sua potência criativa, ao subjugar e direcionar instâncias as mais sutis tais como as afetividades, o corpo, a imaginação, os gestos. Um cotidiano que produz a todo tempo uma relação entre vidas e poderes, pelas mídias, o capital, o Estado. A vida, nas nuances mais inesperadas, é reduzida a um mínimo que transforma a todos em sobreviventes.

Seria necessário, diante deste quadro, engendrar zonas de riscos às estabilidades presentes nos modos de vida e nas significações cotidianas para se gerar algo novo?

Esta pergunta atua como disparador de pensamentos junto a imagens em performance convocadas para trazer uma casuística ao que se propõe aqui a discorrer. Estas se dão enquanto processos em relação aos códigos e aos corpos presentes no dia-a-dia, problematizando os signos, as significações, as maneiras cotidianas de se viver, engendrando, pelas próprias imagens em performances, pequenos buracos nos signos de certa cultura da sobrevivência.

Imagens em performance, como abordado anteriormente, possuem fortes implicações com os modos de vida presentes no ordinário urbano. Elas podem propor-se a expor uma ação cotidiana, como a peça *O Beijo* (The Kiss) de Tino

⁵⁰ Texto “Vida nua, vida besta, uma vida” de Peter Pál Perbart (2006). Acessado em 08 de maio de 2014. <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2792,1.shl>>.

Sehgal⁵¹, onde atuantes se apresentam em duplas, beijando-se e recriando imagens presentes em pinturas históricas; ou ainda a explorar acontecimentos em atividades que simplesmente ocorrem mais ligados à vida do que às escolas de arte, aos museus e às galerias, como os *happenings* propostos por Allan Kaprow (1966/2003, p. 82); e podem se dar em ações inusitadas e polêmicas com a da performer Deborah de Robertis, de Bruxelas, que, em 29 de maio de 2014, visitou o Museu D’Orsay, em Paris/França, e realizou a ação *Mirror of Origin*, em que, usando um vestido dourado, sentou-se no chão de costas para o quadro *L’Origine du monde*, de Gustave Coubert de 1866, abriu a pernas e mostrou a vagina, fazendo alusão a imagem pintada no quadro, em que há uma mulher em posição similar. Sejam nessas ou em outras ações, o cotidiano configura-se como conjunto complexo de elementos, em que a performance se implica, para engendrar alguma criação ligada à própria vida.

Propõe-se considerar como se construiriam, na relação com o cotidiano, zonas de riscos capazes de engendrar criações ligadas à vida e ao mundo. O disparador de pensamentos, frente aos processos de criações agenciados por performances que criariam tais zonas de riscos, se dá na relação de elementos conceituais da filosofia de Gilles Deleuze, Félix Guattari e Gilbert Simondon – como os de *princípios, processos de individuação* e de *máquinas* – e as variações das performances *Crútero* (2012, 2013 e 2014), em suas três execuções, e *Carne* (2013), além dos vídeos *Crútero* (2013) e *Carne* (2013). Intervenções que agenciaram e agenciam imagens em performances muito distintas, em vários aspectos, que vão desde os espaços, os tempos, as durações, as regiões geográficas, os elementos, as imagens, as relações propostas com os corpos, até os signos, os sentidos e as significações mobilizados.

As imagens fotográficas das performances serão apresentadas em blocos de três imagens, formando trípticos no intuito de construir um terreno para os conceitos mobilizados por esta composição. Os trípticos foram concebidos para abordagem

⁵¹ Tino Sehgal é um artista contemporâneo inglês erradicado em Berlim. Expôs este e outros trabalhos na Pinacoteca de São Paulo/BR em 2014. Acessado em 08 de maio de 2014. <http://www.pinacoteca.org.br/pinacoteca-pt/default.aspx?c=exposicoes&idexp=1216&mn=537&friendly=Exposicao-Tino-Sehgal>.

destas performances em função da relação que estas tiveram, durante as execuções, com os jogos de luzes e sombras, ângulos e enquadramentos, com as perspectivas e com a criação de imagens. Diante desse modo de operação da performance ao vivo, as fotografias foram criadas nas relações com a proposição performática em cada caso, produzindo recortes e linhas, prismas e relações de luz, focos e planos evidenciados pela produção fotográfica. Os trípticos, nesse sentido, têm a função de criar composições imagéticas com as fotografias, de modo a construir outros modos de expressão, relacionando-as com a construção conceitual. Diante dessas imagens em performance diversas, quer-se pensar o elemento nevrálgico de uma criação: a construção de zonas de riscos. As configurações da problemática que mobiliza essa escrita se deram diante das performances enquanto estudos de casos que, junto aos conceitos e às imagens, constroem um plano material para o que se quer aqui pensar.

1.1. Riscos de vingar e de não vingar: performances em processos de individuações.

Arriscando-se em conexões, corpo anárquico, que se faz nos fluxos, constante metamorfose. Corpos-fissuras, viscerais, intra-úteros, nus e crus. Na abertura a constituição, vivendo os riscos do aborto e da mutação. Perseguido pelo medo de não vingar, de não existência. Corpo que nasce das sombras e ali jaz. No parto, os riscos de toda a gestação não vingar. E os riscos de vingar.

As proposições acima se constituem como texto de apresentação criado para o processo performático *Crútero* (2012). O trabalho solo, desenvolvido a partir de pesquisas corporais com vísceras, fígado cru, e ovos, tem como proposta a utilização do corpo nu da performer e materiais orgânicos, as relações com a pele nas variações de texturas que tais materiais e suas consistências produzem no corpo, além de projeções audiovisuais. A performance foi executada na cozinha da casa em que se realizou o XI Festival de Apartamento, com duração de 30 minutos.

Crútero se constituiu, já inicialmente, como um problematizador da linguagem escrita ao propor como título um termo que não existe no dicionário da língua portuguesa e formulado a partir da união das palavras: *cru* e *útero*. Os elementos

utilizados na performance, como os ovos e as vísceras, atuam em uma prática experimental, na relação com a pele, na construção de uma ambientação erótica, colocados enquanto corpos de relação, com capacidades de afetar e serem afetados, atuando na abertura do corpo ao encontro com a textura desses materiais, projeções de imagens e um público, que ora parou, olhou, respirou ofegante, passou e produziu certo tráfego na cozinha.

A apresentação se deu em duas dinâmicas, sendo uma mais lenta, com um corpo sentado, experimentando as texturas de claras viscosas escorrendo pela pele, e outra rápida, com espasmos, quedas, tentativas frustradas de levantar e de sustentar-se.

Inicialmente, a performer sentou-se no chão da cozinha e, sobre ela, foi projetado na parede, um vídeo editado⁵² em preto e branco, mudo, com duração de 20 minutos e 23 segundos, a partir de cenas eróticas do filme *Behind the Green Door*⁵³. Doze ovos foram quebrados e as claras foram separadas das gemas. As gemas postas numa vasilha transparente e deixando as claras escorrerem pelo corpo. A textura das claras escorrendo pelo corpo, envolvendo-o com viscosidades que propiciaram deslizar pelo chão. O corpo escorregadio já não conseguia se levantar e, tentativas incessantes, levaram-no à exaustão. O corpo, ao tentar se organizar e colocar-se de pé, desestabilizou, caiu, perdeu os apoios e emitiu sons ofegantes nos ensaios frustrados à procura por apoios de sustentação que não se efetivaram.

Durante este processo, o vídeo foi projetado acima da ação, na junção de duas das paredes da cozinha. A textura dos azulejos da parede da cozinha produziu variações nas imagens projetadas e nas fotografias feitas durante a performance. A respiração ofegante criou certa composição audiovisual entre a projeção videográfica, a performance, os passantes e o ambiente da cozinha. A ausência de som do vídeo abriu espaços para intervenções sonoras entre o público, a performer e a projeção que conectaram performance e vídeo.

⁵² Produção/edição do vídeo feita por Cristiano Barbosa.

⁵³ Filme norte americano de 1972 dirigido por Jim Mitchell e Art Mitchell.

Durante a quebra dos ovos e separação de claras e gemas, havia, no início do vídeo projetado, um *clown* fazendo pantomimas, forjando relações com objetos invisíveis e produzindo máscaras a partir de expressões faciais variadas. Na medida em que o corpo escorregadio buscava apoios nas tentativas de ficar de pé, o vídeo apresentava uma mulher nua sendo acariciada, lambida, assediada por várias pessoas, homens e mulheres em um palco. A partir desse ponto, o vídeo apresenta cenas de sexo coletivo, entre mulheres e homens, com planos fechados em órgãos genitais e com variações dos ritmos das imagens que, em alguns momentos de ejaculação, fica em câmera lenta.

As frustrações e incessantes tentativas de colocar-se de pé levaram o corpo a ensaiar outros modos de relação entre suas partes e as superfícies em jogo. A experimentação se deu junto a novas texturas na pele, na relação com as claras, o chão e as imagens eróticas. A cozinha foi sendo ocupada por pessoas a observarem os processos de tais espasmos corporais e imagéticos, esse público passou a compor a apresentação e a emitir sons de espanto frente aos movimentos bruscos de queda do corpo ao escorregar.

Enfim, a performer conseguiu por instantes se por em pé, com certa instabilidade. Nesse momento, colocou-se de costas ao público e, em um canto da cozinha, tendo uma sacola em mãos, rasgou-a com os dentes deixando cair, em meio às pernas flexionadas, pedaços de carne crua, vísceras. Diante dos novos materiais, a performer iniciou novos processos de experimentação ao colocar as vísceras sobre seu corpo. Estabeleceu novas relações com as vísceras que caíram de suas mãos, se misturou aos pedaços, espalhou-os, juntou-os, deitou sobre eles, lambuzou-se. Em uma prática de tato, experimentou o que podia aquele corpo na reação com a textura das claras misturadas a das vísceras cruas. Sangue, vísceras e claras entraram em relações com o corpo, que começou a agenciar alguns movimentos: cheirar e acariciar as partes de carne dispostas no chão. Nesses novos processos houve o deslocamento da projeção do vídeo da parede da cozinha para o corpo da performer. Novas texturas foram criadas nesse novo agenciamento de fusão entre imagem videográfica e corpo em performance, produzindo variações na performance e no vídeo, criando uma zona

fronteira entre corpo e projeção, fazendo variar signos em decomposições e borramentos das imagens em jogo.

Os encontros com esses materiais orgânicos – aqui tomados enquanto corpos de relação – deram-se a partir de suas texturas viscosas e suas funções. As zonas de riscos implicadas em uma criação colocam os ovos enquanto úteros externos que performatizam as variações e os riscos. Ao quebrar as cascas e se separar as claras das gemas, agenciaram-se abortos que trouxeram a potência de variarem outras relações, com a pele, potenciais de recriarem uma pele e abrirem o corpo a novas sensações. As vísceras eram fígado de boi, sendo este um órgão que tem por função processar tudo que é ingerido, seja alimento, bebida, remédio, afetos; órgão que tem uma grande capacidade de regeneração, processador e recriador de novos territórios de absorção.

Durante a execução, havia um gato na casa, que se aproximou da performance e cheirou as gemas que estavam separadas em uma vasilha no chão. Esse acontecimento imprevisto não foi ignorado e, imediatamente, a performer fez um ruído baixo olhando para gato e se aproximou vagarosamente. O gato olhou e se afastou, saiu da cozinha. Desse acontecimento teve-se um desfecho para a atuação. A performer juntou as partes das vísceras e colocou na vasilha com as gemas, lentamente se levantou e começou a caminhar pela cozinha em direção à porta. Ao chegar, deixou a vasilha com gemas e fígados no chão. Fim da performance.

As aberturas aos imprevistos compuseram elementos necessários à atuação em *Crútero*. A performer, aberta ao inesperado, utilizou o inusitado como componente, matéria prima para a composição da performance. O gato, as manifestações do público, o trânsito de pessoas na cozinha, as novas texturas criadas na pele, as relações com os materiais orgânicos, as projeções do vídeo atuaram como elementos de criação de imagens em performance.



Figura 1: Tríptico Crútero – XI Festival de Apartamento: Arte de Performance
Imagens: Leandro Pena, Camila Lacerda, Thaíse Nardim (Campinas/SP/2012).

As fotografias apresentadas em tríptico, na Figura 1, produziram recortes das imagens em performance que foram criadas ao vivo. Três quadros que decupam o corpo e os materiais orgânicos, dando ênfase às relações criadas entre eles, com os signos e espaços da cozinha recomposta pela movimentação entre corpo, materiais orgânicos e projeção. As relações de luzes criadas pela projeção e a nova textura da pele junto ao corpo fragmentado pelo frame, produziram jogos em outras imagens, agora em suporte fotográfico, que fizeram variar as imagens criadas ao vivo. Prismas e composições colocaram as imagens dessa performance em novos processos diante de uma nova *découpage* em relação à execução.

Os enquadramentos fotográficos, abertos e fechados, criam planos nas imagens que colocam em evidência as relações construídas entre os corpos e signos em jogo. As relações ordinárias para um corpo, materiais orgânicos, uma cozinha, um vídeo erótico, foram criando aberturas a partir daquilo que se passou, lançando para certo *fora* do cotidiano as ações de manipular materiais orgânicos e criando, com essas novas manipulações, zonas de riscos às organizações do que se espera para este contexto e para os elementos ali em jogo. Uma espécie de “vertigem do espaçamento”, como afirma Maurice Blanchot (1997, p. 22), que atordoa os envolvidos diante de um *fora* do usual, do já conhecido e do já sabido.

Vertigem é a distância traduzida em atordoamento, uma quantidade (de espaço) transformada em qualidade (intensiva), uma separação nos estirando por dentro e em direção ao exterior. O Fora como espaçamento vertiginoso é a diferença resultante do enfrentamento de forças (PELBART, 1989, p. 123).

Diante dos signos, das imagens já significadas frente à sexualidade e às relações entre cozinha e materiais orgânicos, novos procedimentos foram abrindo ao *fora* e criando vertigens frente às imagens fixadas em clichês desenhados para tais elementos em relações ordinárias. Aberturas começam a colocar em jogo as relações entre linhas e forças que constroem imagens em performance seja ao vivo, seja nas *découpages* criadas pelas fotografias. As intensidades colocadas nessas relações agenciam vertigens junto as espacialidades em busca das relações de força que possam construir um terreno e desalojar as segmentaridades erigidas para os corpos, os materiais, o ecrã e os espaços, que ali entram em (des)construção.

A performance *Crútero* foi recriada e reapresentada em 2013 na galeria AT/AL/609 – Espaço de investigações artísticas em Campinas/SP, na ocasião do evento *Processos em Performance* com mais duas performances que propunham relações com a pele⁵⁴. A proposição inicial sofreu algumas variações com relação aos procedimentos. A quantidade de ovos aumentou para 24 e a de fígado triplicou em relação à primeira execução. O espaço utilizado foi uma sala com as paredes brancas e o vídeo foi projetado em um ecrã maior e, desde o início, foi direcionado em um plano próximo ao chão, compondo uma relação direta com o corpo da performer.

A princípio, essas modificações das quantidades dos materiais orgânicos, dos modos de projeção e do espaço, tiveram a função intensificar as relações criadas entre os elementos em jogo. A supressão da cozinha e dos signos que ela mobilizou na primeira execução, enquanto um território já codificado, agenciou, no processo de recriação da performance, a vontade de esticar e aumentar os outros componentes. A performance teve nova duração, passando de 30 minutos da primeira execução para a duração de 90 minutos, o que também agenciou novas relações entre o corpo, os materiais, a projeção e o público. Nesse novo processo, o vídeo ficou em *looping* e repetiu por três vezes. Além disso, o público recebeu ovos entregues pela equipe de produção. Integrantes da equipe iniciaram uma intervenção de quebrar os ovos no corpo da performer, separando claras e gemas, o que incitou um convite ao público a, também, quebrar os ovos separando a clara da gema no corpo da performer.

⁵⁴ As duas outras performances foram: *Pelos* de Caio Lion e *Entre porcos e pelúcias* de Andréia Viviane.

Essas variações geraram outra performance, fizeram processos diferentes do que aconteceu na primeira vez. Um público – aproximadamente treze pessoas – assistia à performance e a maioria das pessoas presentes acompanhou silenciosamente o processo do início ao fim. Ao receberem os ovos, todos os presentes, em algum momento foram até o local em que a performer se encontrava e realizaram o procedimento de quebrar os ovos e separar as claras das gemas, deixando as claras escorrerem no corpo nu da performer. As projeções diretas no corpo da performer criaram jogos de sobras na projeção, introduzindo um novo corpo nas imagens projetadas, criando um duplo que tanto atuava na performance quanto invadia o ecrã. O tempo estendido dos procedimentos, a repetição do vídeo, a quantidade de ovos e de fígado, as sombras criadas no ecrã e a composição entre as imagens projetadas e a performance geraram variações da própria performance e também dos signos ali em jogo. Os ovos nas mãos das pessoas presentes compuseram uma espécie de convocação à participação, os jogos de olhares entre a performer e o público, engendraram um jogo de composições nas relações erigidas naquele agenciamento, produzindo outras imagens em performance.



Figura 2: Tríptico Crútero – AT/AL/609 – Espaço de investigações artísticas
Imagens: Eduardo Belleza (Campinas/SP/2013).

As imagens fotográficas da figura 2 apresentam perspectivas que colocam em jogo os elementos da performance. A relação com as claras e os fígados, com as imagens da projeção e com as sombras criadas pelo corpo, bem como com um público que observava e era convocado a participar, criou um jogo ritualístico e erótico que

colocou em riscos os lugares de performer e de espectadores, da sexualidade, do pornográfico e dos fetiches. As três imagens do tríptico apresentado na Figura 2, com planos detalhes e planos mais abertos, evidenciam as relações com os objetos, fragmentam o corpo e o ecrã, criando outras perspectivas da ação. O corte no quadro central apresenta, de forma fragmentada, o perfil de alguém da plateia à espreita. Todo um jogo criado nas imagens que apresentam uma relação entre os materiais, o corpo nu, os presentes e as projeções, produzindo agenciamentos em uma *découpage* fotográfica que recorta, (de)compõe e (re)cria os espaços e as imagens em performance.

A terceira variação da performance *Crútero* apresentada é o vídeo que foi produzido decorrente dessa segunda execução. O vídeo *Crútero*⁵⁵ (2013) tem duração de 2 minutos e 40 segundos. Apresenta planos e enquadramentos que apontam os procedimentos ali empreendidos, com as relações de composições entre corpos e projeção, entre claras e peles, entre fígados e texturas, entre corpo nu e erotismos, entre a performance e a audiência. Movimentações, materiais orgânicos, ecrã e público que criam um jogo de imagens no vídeo, apresentado as tensões e os arranjos empreendidos, agora a partir de uma nova expressão, videográfica.

As imagens em performances abordadas, considerando as variações criadas e recriadas nas duas execuções, na produção fotográfica e no vídeo, abrem zonas de riscos junto aos signos cotidianos. Os riscos implicam os corpos, as relações com a vida, a sexualidade, e também signos e sentidos em jogo, pretensamente fixados pela cultura e pelo ordinário. Não se trata propriamente de riscos ligados ao corpo da performer ou dos presentes, e sim nos riscos criados pelas tensões de desalojar os signos e os corpos dos regimes de relações já erigidos pelos usos cotidianos. Zonas de riscos se configuram junto a um campo problemático em busca de alguma resolução enquanto criação de algo precário e parcial, que desenlace momentaneamente as tensões e incompatibilidades produzidas junto a um plano de relações. No caso das performances aqui apresentadas, as tensões e incompatibilidades criam zonas de

⁵⁵ Vídeo disponível no DVD anexo a esse texto e também em: <http://jubomtempo.wix.com/jubomtempo#!crutero/c1tu2>.

riscos ao intervirem nos planos de relações comuns às articulações em jogo, coagindo o cotidiano ligado aos materiais, aos espaços e aos corpos a se abrir ao extraordinário produzido a partir de *Crútero*.

Como se configurariam zonas de riscos nas criações empreendidas em *Crútero*? Quais princípios e processos estão co-implicados nessas criações que se dão ao se “habitar” certas zonas de riscos?

Frente a essas questões, propõe-se considerar a criação como processo de individuação, que, enquanto um processo, nunca se efetiva por completo, e sempre carrega consigo germens e ovos do que ainda não é individuado, de um pré-individual. Esse processo não se dá enquanto configuração de um indivíduo isolado, e sim, sempre na produção de um novo agenciamento.

Diremos, portanto, em uma primeira aproximação, que estamos diante de um agenciamento cada vez que pudermos identificar e descrever o acoplamento de uma junção de relações materiais e de um regime de signos correspondentes. Na realidade, a disparidade de casos de agenciamentos precisam se ordenar do ponto de vista da imanência, de onde a existência se revela indissociável de agenciamentos variáveis e remanejáveis que não param de produzi-la (ZOURABICHIVILI, 2003, p. 7).

As intervenções que essas performances produzem nas imagens, durante e mesmo depois de suas atuações ao vivo, provocam algum tipo de abalo nos agenciamentos configurados pela cultura vigente. Uma cultura já é um agenciamento na medida em que se faz das relações materiais – pele, corpos, nus, ovos, claras, fígado, sexo, genitais, ações, imagens – e também dos regimes de signos correspondentes que ditam e preestabelecem os significados e os regimes de relações desejáveis para esses conjuntos. As performances apresentadas, por vezes, perfuram essas utilidades e significações previamente estabelecidas, fazendo vazar qualquer coisa de outra ordem, abrindo, o cotidiano dos sentidos e signos em jogo, a conexões e a agenciamentos diferenciados, configurando um plano problemático que se dá na imanência das novas relações construídas.

Pensando junto a Zourabichivili ao dimensionar o conceito de agenciamento criado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, um agenciamento possui polos de estrato molares, que tenderão a restringir e direcionar as possibilidades de experimentação dos signos em uma distribuição dos corpos e das potências pré-estabelecida. Por outro lado, os corpos e signos participam da reprodução desses agenciamentos em dimensões locais, moleculares, modelando suas existências diante dos códigos em vigor. Nessa dimensão molecular é que se pode infiltrar pequenas irregularidades que sabotam os sistemas pré-fixados e pré-estabelecidos, estabelecendo agenciamentos próprios, que fazem vaziar um agenciamento estratificado tal qual os regimes de signos cotidianos. Há nesse processo um novo polo do agenciamento: a máquina abstrata, se fazendo no plano das máquinas de desejo e afetando os agenciamentos por certo “desequilíbrio”. Esses polos do agenciamento estão articulados em graus variados e se re-combinam a todo tempo remontando as relações de forças e re-distribuindo os corpos e as potências. Buracos nos estratos que fazem o desejo ganhar outros acoplamentos e criar outras vias para passar.

Somente existe desejo que seja agenciado ou maquinado. Não se pode apreender ou conceber um desejo fora de um agenciamento determinado, sobre um plano que não preexiste, mas que deve, ele mesmo, ser construído. Que cada um, grupo ou indivíduo, construa o plano de imanência, onde leva sua vida e seu empreendimento, é só o que se faz importante. Fora dessas condições, falta-lhe em efeito alguma coisa, mais precisamente, as condições que tornam o desejo possível. (...) todo agenciamento exprime e faz um desejo na construção de um plano que o torna possível, e, a construção possível, o efetua. O desejo não é reservado para privilégios; ele não está anteriormente reservado ao êxito de uma revolução já feita. Ele é, ele mesmo, processo revolucionário imanente. Ele é construtivista, de forma alguma espontaneísta. Como todo agenciamento é coletivo, é ele mesmo um coletivo, é bem verdade que todo desejo é um caso do povo, ou um caso de massa, um caso molecular (DELEUZE; PARNET, 1996, p. 115 - 116).

Uma criação se dá na produção de acoplamentos que criam novos agenciamentos e façam o desejo, ele mesmo, processo revolucionário imanente. Nesse sentido, um processo de individuação se dá sempre enquanto aquilo que se agencia, que se constrói e que sempre cria um indivíduo-meio parcial, precário e portador de uma dimensão pré-individual com potenciais para produzir novos agenciamentos.

Como se dá um processo de individuação? Como algo passa de uma substância comum a tudo para algo específico, individual e diferenciado?

O problema da individuação foi recolocado por Gilbert Simondon (1964; 1989) ao se afastar de duas vertentes filosóficas que se afirmaram na história da filosofia frente a essa questão. Por um lado, há uma concepção de que a individuação é um fato dado por si mesmo, que acontece por encontros ao acaso e que está resistente ao que é externo a ela. Por outro lado, há concepções que privilegiam a forma ou a matéria, por vezes ambos, como portadores prévios dos princípios que geram um indivíduo. Assim, tanto em uma, quanto nas outras perspectivas, a individuação teria um princípio enquanto efeito prévio ao processo de individuação, ou ainda, um fato em que seu processo e princípios são inquestionáveis, o que dão ao processo de individuação um antes e um depois que o conclui enquanto ser acabado e pronto.

Simondon coloca, de outra parte, uma imanência de co-implicação entre o princípio de individuação e o processo. Há, para o autor, uma relação coetânea de ambos, tanto do princípio quanto do processo, o que coloca a individuação sempre inacabada e portadora de realidades pré-individuais. Esse processo de individuação é ativado no indivíduo que passa então a ser um meio implicado com uma realidade pré-individual.

Individuar-se é a própria condição do ser em devir, dobrando-se em movimentos de dentro e de fora. Criando reentrâncias entre o meio e algo pré-individual, retorcendo-se, dobrando-se, recriando-se de forma inacabada e articulada na produção de um meio também inacabado e co-implicado com essa gestação.

Ao tratar o princípio e o processo de individuação enquanto contemporâneos, Simondon coloca o problema da individuação na imanência dos indivíduos, do que existe. Há neste prisma uma ontogênese às avessas, já que para explicar a gênese de um indivíduo parte-se sempre da consideração de um termo primeiro e, para Simondon, um termo primeiro já é um indivíduo ou algo que se individua e que pode originar hecceidades. O princípio de individuação é o que gera hecceidades em saturações desses processos.

(...) “saturar cada átomo” e, para tanto, eliminar, eliminar tudo o que é semelhança e analogia, mas também “tudo colocar”: eliminar tudo o que excede o momento, mas colocar tudo o que ele inclui – e o momento não é o instante, ele é a hecceidade, na qual se desliza, e que se desliza em outras hecceidades por transparência. Estar na hora do mundo. Aí está a aliança entre imperceptível, indiscernível, impessoal, as três virtudes. Reduzir-se a uma linha abstrata, um traço, para encontrar sua zona de indiscernibilidade com outros rabiscos, e entrar assim na hecceidade como na impersonalidade do criador (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 343).

A hecceidade configura-se enquanto uma individuação impessoal, um agenciamento estético, algo que se dá por amálgama, por conexões heterogêneas, por sínteses disjuntivas que fazem coabitar inconciliáveis. Uma hecceidade não está separada de um ensolarado dia, de um verdejar de árvores pós-inverno. Os dias longos das primaveras de Paris, com chuvas finas e insistentes, os verdes, roxos e rosas das plantas e as copas frondosas das árvores dos *boulevares*. Nem mesmo das chuvas incessantes nos invernos de Braga em Portugal ou a exuberante floração dos Ipês amarelos durante o inverno no cerrado brasileiro. Ou ainda das arquiteturas que conjugam composições, cores, climas de um amarelo ocre em Istambul. Algo de imperceptível, de indiscernível e de impessoal que produz climas, reconfigurações, outras conexões. As hecceidades acontecem por intensidades, por graus próprios de uma temperatura, de um calor, de uma textura, de uma coloração. Encontros acidentais de vento, de temperatura, de umidade, de componentes físico-químicos, de corpos e de signos que criam agenciamentos estéticos e que conjugam elementos, singularidades, velocidades e lentidões até que uma saturação aconteça, crie outros, ganhe novas intensidades. Uma hecceidade configura-se como um agenciamento estético que ocorre por composição de elementos inumanos e humanos, por conexões que acontecem nos encontros desses complexos elementos visíveis e invisíveis.

A criação se dá por hecceidades, por agenciamentos, por conexões. Criar não é construir uma forma e sim erigir hecceidades. O criador, nesse sentido é impessoal e se dá por conexões inesperadas. As intensidades estabelecem latitudes sem formas que correspondem, afetam e são afetados, por conjuntos de corpos longitudinais, lentidões e velocidades. Intensivo e extensivo em composições, em hibridações e

correspondências e dissonâncias. Uma área de encontros de composições, de saturações, de fissuras, de liberações.

Não existe ato de criação que não seja trans-histórico e que não pegue ao contrário, ou nem passe por uma linha liberada. Nietzsche opõe a história, não ao eterno, mas ao sub histórico ou ao super histórico: o Intempestivo, um outro nome para a hecceidade, o devir, a inocência do devir (ou seja, o esquecimento contra a memória, a geografia contra a história, o mapa contra o decalque, o rizoma contra a arborescência) (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 363).

Uma hecceidade é um agenciamento estético, é o intempestivo que se articula na própria vida, se processa por conexão considerando os acidentes e o acaso que, nos encontros entre os corpos, criam nuvens, podendo saturar a qualquer momento, individuando-se, tendo o próprio indivíduo como meio. Há uma reversão na proposta de Simondon ao considerar a individuação muito mais como um processo que acontece no indivíduo, do que pensar em um princípio anterior que gera um indivíduo.

Essa reversão ontogenética propõe pensar em um processo de individuação que nunca se efetiva por completo, não se esgota, sempre mantendo potenciais pré-individuais que podem produzir hecceidades. Um processo de individuação sempre gera um indivíduo e também um meio, um indivíduo-meio, que possui por sua vez potencial pré-individual para novos agenciamentos e novas individuações.

Os processos em jogo sempre geram individuações portadoras de gérmenes que as colocam em constante devir enquanto dimensões que operam um modo de resolução de algo incompatível de início e que sempre está cheio de potenciais. O que existe é um sistema tenso e incompatível que possui realidades pré-individuais potenciais. Esse sistema opera o devir que produz uma defasagem do ser ao individuar-se.

Um processo de individuação é disparado por tensões e incompatibilidades que co-existem em um certo sistema. Essa região se configura por certo equilíbrio que não é nem estável e nem totalmente instável. Seria uma zona metaestável, já que a estabilidade cessaria o devir e a instabilidade seria um completo caos.

Esta metaestabilidade, para Simondon, enquanto área de tensões e incompatibilidades que co-existem, é o que faz com que o sistema busque uma resolução criando algo parcial e inacabado, que, momentaneamente resolva certo campo problemático produzido na imanência das relações desse sistema. Este “algo” é criado em um processo de individuação, e nunca é uma unidade ou uma identidade, mas uma supersaturação portadora de potenciais pré-individuais, uma hecceidade.

É a essa região de metaestabilidade que se propõe aqui pensar enquanto zonas de riscos. Essas zonas de riscos se dão, junto as imagens em performance, numa região metaestável configurada a partir de tensões e incompatibilidades co-existent em um sistema. As configurações de zonas de riscos se dão em terrenos impossíveis enquanto campos de possíveis inconciliáveis e que, ao mesmo tempo, coexistem em uma disjunção inclusiva suficientemente tensionada para precipitar processos de individuações enquanto criações e produção de hecceidades.

Essas relações e processos de individuações acontecem em sistemas físicos, biológicos, e também psíquicos, políticos, sociais. Um sistema, seja ele de qualquer ordem, vive um processo de individuação tendo o que já existe como meio e conservando realidades pré-individuais com potenciais de estados metaestáveis capazes de produzir novas individuações. Nesse sentido, a individuação é sempre relação, não entre termos a e b, mas relação é a própria condição ontológica e ontogenética, é o que assegura uma existência.

Uma abordagem identitária ou a exclusão de termos para legitimação do indivíduo não servem a um processo de individuação tal qual pensado por Simondon. Esses princípios de identidade ou de exclusão dos termos se aplicam a algo já individuado, empobrecendo-o e separando-o em meio e indivíduo, abordando apenas a dimensão que já individuou e desconsiderando seus potenciais pré-individuais e as novas individuações de que é capaz.

Há uma predominância dos pensamentos identitários, de separações e de exclusões em uma cultura que prima pelos empobrecimentos da vida, em uma política do empobrecimento e da fixação, cultura que se serve a restringir os modos de relação

e a criar um mundo para sobreviventes. É na abertura de uma “vida besta” aos potenciais pré-individuais que as imagens em performances atuam, criando tensões e incompatibilidades nos signos e sentidos.

Quebrar ovos em uma cozinha, separar claras das gemas, deixar as claras escorrerem no corpo nu, corpo de uma mulher, criar uma nova textura na pele, mover-se com fígados crus, fazendo do corpo e dos materiais orgânicos meios para que novas relações aconteçam junto às imagens projetadas em cenas eróticas. Esses procedimentos manipulatórios entre corpos, materiais orgânicos e projeções criam tensões ligadas à sexualidade, ao uso ordinário de uma cozinha, de ovos, de fígados, ao feminino, ao erótico, abrindo as relações culturalmente estabelecidas que encarceram e modelam os corpos a certo regime de erotismo, de feminino, de uso. Ao recriar a performance em uma galeria, *Crútero* aumenta as quantidades de objetos para intensificar e aumentar o tempo, criando outros jogos entre os elementos, dando à audiência um outro lugar, lugar da tensão de segurar ovos, de entrar no ecrã e no quadro e de experimentar uma zona erótica, zonas de riscos compartilhadas que, ao deslocar os usos dos elementos em jogo, explicitam as regras colocadas em relações cotidianas, trazendo estranhamentos frente a um corpo nu, a materiais orgânicos, à sexualidade; passando, assim, a proceder de outros modos e a abrir-se a novos regimes de relação. O novo jogo proposto na segunda execução de *Crútero* cria tensões e incompatibilidades que coagem os espectadores a fazerem algo, a entrarem na ação, a participarem dos procedimentos para a criação de outra pele. Assim, põe em questão a fragilidade das relações departamentalizadas para um corpo feminino, para um campo erótico, para os modos já estabelecidos dos gozos e dos prazeres. O vídeo *Crútero* cria um jogo de cenas junto à audiência, um jogo de enquadramentos que recortam o corpo nu e criam composições com o ecrã, explicitando as relações de sombras e os procedimentos executados e tensionados por um público que invade o lugar designado à performance. Há a construção de tensionamentos pelos focos, ângulos e enquadramentos nas manipulações criadas com os materiais orgânicos, por engendramentos que recortam os corpos e os movimentos e que se apresentam em planos fechados e posteriormente abertos. As imagens videográficas criam tensões

outras diante de uma montagem em que os planos são curtos e vão, paulatinamente, apresentando os cenários da execução.

Seja nos espaços da cozinha onde se deu a primeira execução de *Crútero*; seja nas paredes brancas da galeria da segunda execução; ou ainda nas imagens videográficas criadas no vídeo *Crútero*, há a produção e a criação de campos problemáticos e metaestáveis que constroem zonas de riscos junto às estabilizações de signos cotidianos. Tais signos, por sua vez, são forçados a entrar em novos agenciamentos disparados pelas imagens em performance junto ao que já estava individuado, ao que já estava pretensamente dado, convocando potenciais pré-individuais, engravidando os mundos de processos inventivos, partindo-se de práticas, de espaços e de materiais comuns ao ordinário que passam a habitar zonas de riscos.

As imagens em performances nas duas execuções, nos trípticos fotográficos apresentados e no vídeo *Crútero*, de maneiras e modos diferenciados, de variados suportes e procedimentos, constroem e habitam zonas de riscos, convocando potenciais pré-individuais a agenciarem outras conexões com o cotidiano, abrindo os planos do ordinário ligados ao corpo, ao nu, ao feminino, à sexualidade, as relações com materiais orgânicos, ao extraordinário e engendrando alguma criação que faz alianças diretas com a própria vida. Um agenciamento criado que gera novos climas na construção de hecceidades. Essas imagens operam uma *transdução* fazendo propagar gradativamente germens que ativam processos de individuações, movendo signos, fissurando modos de se viver, abrindo buracos nas relações, habitando zonas de riscos em processos que não sabem *a priori* o que vão gerar, nem se vão vingar, mas que carregam a potência de gerar individuações inacabadas e meios grávidos de outros mundos.

Transdução é o termo utilizado por Simondon para pensar a passagem gradual de um domínio existente que serve como meio a um processo de individuação. A *transdução* é uma operação de passagem, de individuações que se propagam em

diversas direções, em múltiplas dimensões, em aparições coetâneas de estados de tensões pré-individuais, saturações de átomos.

Não se trata de uma indução ou uma dedução; trata-se de um modo de progressão de uma invenção – invenção que se dá pelas experimentações dos encontros entre os corpos e os signos – que opera por *transdução*; isto é, revela ao operar a configuração de um plano problemático.

É no fio da navalha, em zonas de riscos engendradas por imagens em performances que se processa uma experimentação no e do cotidiano. Imagens em performances operam *transduções* e a emergência de planos problemáticos que forcem o ordinário a um além e aquém dele mesmo, inventando novos mundos, ficção e fricção do real para que este se reinvente.

Uma *transdução performática* acontece no fazer e no nascimento das relações de um ordinário que passa ao extraordinário, de signos que se abrem à invenção de novos significados, de realidades pré-individuais que se individualizam, que precipitam acontecimentos inesperados e redistribuem as potências e os corpos em jogos de tensões e de incompatibilidades, construindo as condições ambivalentes de imanência para que outros sentidos sejam gestados.

Essa *transdução performática* força a emergência das dimensões dos signos e dos corpos solapados pelos modos de vida mínimos oferecidos pela atual cultura do mercado. O que está reduzido a um mínimo que serve apenas a sobreviventes, sofre abalos e é esburacado por imagens em performances, convocando as dimensões a-significantes de um mundo que parece completamente dominado por significações e palavras de ordem. A *transdução performática* opera uma junção de termos e elementos díspares, naquilo em que os signos e os corpos não são idênticos, explicitando a coetaneidade de dissensos, opera-se uma síntese sem perda dos termos envolvidos e com a explicitação das dissonâncias e ressonâncias. *Crútero*, em sua primeira execução, convoca uma cozinha a se abrir a novas relações entre materiais orgânicos e um corpo feminino, faz do corpo e do sexo uma nascente inumana junto a materiais que criam uma nova pele, outras texturas e outros regimes, cria zonas de

tensões que levam o corpo, os materiais e a cozinha a uma expectativa, a um tensionamento ocasionado pelos modos de manipulação e de relação construídas entre os elementos em jogo. Os sentidos e signos ali presentes escorrem e fazem nascer qualquer coisa estranha, operam uma *transdução performática* engendrando zonas de riscos aos signos os quais a performance lida, junta dissidentes corpo-ovos-fígado e coloca o tempo em uma nascente do que se passou e do que virá e que nunca chega. Abre-se a um imperceptível do tempo, a um impossível da condição nascente, abre-se aos signos de uma vida ainda iminente e prospectivamente intempestiva.

Em escritos realizados em 1966⁵⁶, Gilles Deleuze volta-se aos textos de Simondon para pensar os processos de individuação e o devir enquanto condição ontogenética. A condição para um processo de individuação é, portanto, uma metaestabilidade de um sistema, que se considera aqui enquanto zonas de riscos, as quais toda criação – inclusive uma criação artística que pode acontecer em imagens em performances – constroi necessariamente, para que seja criação.

Para que haja um processo de individuação, há que se criar duas ordens de grandezas, escalas de realidade díspares, entre às quais, inicialmente, não haja comunicações interativas, configurando uma dissimetria. É essa coexistência simultânea de disparidades que configura o metaestável, um disparate entre termos que gesta o pré-individual, com singularidades e potencialidades. “Singular sem ser individual, este é o estado do ser pré-individual” (DELEUZE, 1966/2002, p. 121).

Crútero, em suas duas execuções, nos trípticos fotográficos e no vídeo, convoca campos de signos a se remontarem. Há a produção de termos díspares ao se manipularem ovos que são quebrados, separados, abortados, deixando a gosma branca e transparente umedecer, lubrificar, modificar os contornos de um corpo feminino nu, até que se construa uma nova textura na pele. Essa imagem em performance, construída e repetida várias vezes, convoca, no decorrer dos procedimentos, um tipo de composição com uma cozinha num primeiro momento e

⁵⁶ Esse texto foi publicado na coletânea organizada por David Lapoujade, *L'île Déserte: textes et entretiens 1953 – 1974*, em 2002.

com uma sala branca no segundo, com o ato cotidiano de quebrar ovos separando claras e gemas, com o corpo feminino, com a nudez entrando em tensões com o público presente. Uma disparidade de deixar escorrer claras generosamente pela pele ao se quebrarem ovos e separar claras e gemas, ação comumente executada em um contexto do dia-a-dia em uma cozinha, em uma relação privada de cozinhar, e que, ao mesmo tempo, ao ser desalojada para um corpo nu, configura um plano extremamente tenso, coberto por signos dimensionados das relações corporais, sexuais, privadas, da culinária e da sexualidade. Um disparate de ações cotidianas que colocam o avesso de certa civilidade sexual e gastronômica bem alojada, um disparate exibicionista da sexualidade de se construírem relações eróticas junto a ovos e fígados crus, com a capacidade performática de materiais orgânicos que possuem certas texturas e se comportam de maneiras disformes, uma composição que afeta os presentes a ponto de alguns começarem a intervir na performance, no caso da segunda execução, e quebrar ovos separando claras e gemas, deixando líquidos viscosos escorrerem no corpo nu de uma mulher. Uma tensão pré-individual que precipita atuações do público e deslocamentos na própria ação. Deste modo, a proposta performática *Crútero* implica campos de tensões e reconhecimentos, ações simples e comuns ao cotidiano colocados em tensões de um corpo em relações bizarras junto a materiais orgânicos, construindo zonas de riscos, potenciais de criações singulares a-subjetivas, pré-individuais que se dão entre os signos, o cotidiano, os corpos, o público, o nu, os ovos, as claras, as gemas, a fígados, a pele.

O processo de individuação se dá na resolução de problemas colocados pelos díspares, organizando uma nova dimensão, resolução de um sistema problemático tal como as quelhas associadas à sexualidade e ao erótico produzidas pelas quebras de ovos e separações de claras e gemas, deixando escorrer viscosidades em um corpo a ponto de lubrificar e reconfigurar a pele; como as relações cotidianas colocadas em jogo no desalojar de práticas culinárias; como as fragilidades viventes apresentadas pela manipulação de fígados crus sobre e sob um corpo feminino nu, que passa a esfregar, cheirar, provar, comer, acariciar, deixar sobre si as fatias de fígados deformando-as para que criem outros regimes de relação entre o corpo nu, seus pedaços, a pele umedecida e lubrificada, o vermelho, o sangue e as projeções

videográficas de cenas eróticas. Há a produção de “ressonâncias internas” e de zonas de interação informativa entre os termos dispares e os termos externos.

Deleuze nos propõe pensar, junto a Simondon, a operação de passagem do pré-individual ao transindividual pela individuação, que são singularidades de coletivos, um além e um aquém do indivíduo. Ao quebrar ovos separando claras e gemas, deixando escorrer líquidos viscosos sobre a pele em um corpo nu, lidando com as texturas e configurações de fatias de fígado cru, *Crútero* convoca o ordinário a zonas de riscos que não passam apenas por um corpo que manipula materiais orgânicos sobre si nas relações com projeções de cenas eróticas, mas por forças que perpassam as relações tidas como possíveis para um corpo nu, para a sexualidade, para o feminino, para materiais orgânicos. Cria-se uma passagem do que ainda não estava dado como campo de possíveis nos contextos da cozinha ou mesmo de uma sala branca e o que passa ao possível pelas imagens em performances construídas em *Crútero*, o que convoca singularidades coletivas ao intervir nos signos cotidianos pelos estranhamentos e metaestabilizações que as execuções, as fotografias e o vídeo produzem, dando visibilidade às fragilidades e capturas presentes nos regimes de signos arregimentados pelo ordinário que passam pela vida de todos os que repetem, indiscriminadamente, ações diárias. Um além e um aquém do indivíduo é convocado ao colocar as lógicas de uma “vida besta” à mostra, gerando tensões em uma vida que passa, fazendo problematizações que operam uma *transdução performática* no e com os mundos.

As imagens em performances, colocadas como casos para produzir a presente análise, servem como perturbadores das tendências estabilizadoras de signos fixados por certa cultura dos sobreviventes. Os signos ligados à sexualidade e a todo mercado que essa produção movimentada, os do dia-a-dia que direcionam os percursos dos corpos nas relações com materiais orgânicos, os signos e as maquinações de uma mulher com seu próprio corpo e os colocados em jogo nas relações de gozos e prazeres são postos em campos metaestáveis, sofrem abalos e intervenções, ganham campos problemáticos, passam a habitar zonas de riscos a partir das imagens em performances.

Tais perturbações engendram ainda, agora nas imagens fotográficas e videográficas, gérmens de relações outras entre sentidos e signos com potenciais a coerções dos regimes de signos existentes para novas direções práticas que experimentam o próprio pensamento, de tentativas precárias e parciais para se erigir outras relações de sentidos que deslizem pela violação dos jogos de signos postos em relação, aberturas a conexões que fragilizam e fissuram as significações e os corpos como já dados e preestabelecidos.

Abertura a novas conexões com o ordinário, rasgos que constroem novos agenciamentos no mundo, criam novas máquinas, como as criadas junto à construção de novas texturas na própria pele, ao deixar escorrer claras e a experimentar as composições sexuais com fígados crus nesses processos, levando as relações entre corpos e sexualidade a entrarem em riscos que os desalojam do próprio lugar corriqueiro, conectando a vida a novas relações. Uma máquina de construir peles e gozos, uma delicadeza violenta que opera rupturas e abalos sísmicos nas relações cotidianas.

Há a criação de agenciamentos maquínicos, novas máquinas são produzidas frente à necessidade de novos acoplamentos precipitados pelas intervenções em performance nas relações com o ordinário. “Cada máquina é negação, assassinato por incorporação (deixando só o resíduo) da máquina a que substitui” (GUATTARI, 1969/2003, p. 241).

A negação de um sentido primeiro, a exigência de outras relações com os signos da sexualidade, do corpo, do nu, do feminino como precipitada pelas imagens em performance em *Crútero* negam os modos já previamente editados de se estar com o cotidiano, assassina os sentidos já designados para esse estar em certo lugar, de se habitar certo contexto, de se relacionar com certa paisagem, com certos materiais, com certas texturas, com certos corpos. É precisamente nesse ponto, nas intervenções dos signos pretensamente fixados por certa cultura do cotidiano, que se cria um campo problemático, colocando todos os elementos em jogo, em movimentos de deslocamento, de renegociação, de gestação de outras relações, de novos acoplamentos. Há a criação de outras máquinas de sentidos, há um desalojar das máquinas anteriormente postas a funcionar na direção das estratificações criadas pelo

ordinário, são colocadas indagações às máquinas anteriormente articuladas, fazendo vazar qualquer coisa do plano da sensibilidade amortizada pelo dia-a-dia, por uma vida que passa.

1.2. Zonas de riscos: *transduções performáticas* em acoplamentos máqunicos

As provocações da performance *Crútero* não permitem pensar no estabilizador do que se quer dizer, pois convocam a aberturas para a experiência sensorial. Manipulações ligadas às práticas de coito, experimentações com ovos e vísceras, corpo nu, cozinha, sala branca, projeções de cenas eróticas produzem problemas à sexualidade, às práticas que se realizam nos contextos da cozinha, à mulher, à comida, à conexão com materiais orgânicos e com sensações corporais; provocam novas experimentações corporais com perdas de hábitos e conformações corpóreas, reconectando a vida aos embates de forças próprios dessas práticas.

Crútero foi executada pela terceira vez. Essa execução se deu em maio de 2014 na cidade de Berlin/Alemanha, em um pequeno teatro de um espaço cultural localizado na parte oriental da cidade. IDA Nowhere|Dunkelkammer configura-se como um espaço coletivo, auto-gestionado e alternativo de intervenções performáticas. A proposição de executar a performance nesse contexto se deu de modo informal e a divulgação ocorreu pelas redes sociais. No momento da execução estavam presentes 17 pessoas que se acomodaram em poltronas. A performance ocorreu em um pequeno tablado que funcionava como uma espécie de palco.

Nessa terceira execução aconteceram novas variações em relações aos materiais e aos procedimentos. Os fígados foram suprimidos e os ovos foram aumentados para 48. Além disso, o vídeo foi reeditado repetindo três vezes a edição inicial, delimitando um tempo de 60 minutos. A supressão dos fígados como elemento performático se deu pela vontade de experimentar e intensificar as relações com os ovos, as claras, as gemas e a pele; a diminuição de elementos em jogo poderia gerar uma experimentação mais intensa com os ovos, com as texturas das claras, com as

gemas, com as relações do corpo com o ecrã, com as novas configurações da pele. Ainda nessa recriação de *Crútero*, alguns outros procedimentos foram modificados.

A performance se iniciou com a projeção do vídeo editado em uma tela grande direcionada para plano próximo ao chão, com 48 ovos espalhados, duas vasilhas de vidro e a performer nua deitada e parada no piso. O público entrou e se acomodou. A performer levantou-se lentamente do chão e foi até cada um dos presentes entregando-lhes, um a um, um ovo, fazendo já desse início um momento de convocação e de conexão entre os presentes e os materiais que seriam manipulados. Não lhes foi dito nada, apenas um ovo foi entregue a cada um, com um toque lento nas mãos e uma troca demorada de olhares. Após esse momento inicial, a performer retornou ao palco e começou lentamente a quebra dos ovos, separando claras e gemas, deixando as claras escorrerem pelo corpo nu. Nesse momento o vídeo foi disparado e projetado. Um imprevisto interferiu nesse processo: o vídeo começou a travar e a criar, nas projeções, relações de algumas imagens que se passavam, mas também de frames que travavam e passavam a funcionar como fotografias, ou em outros momentos apenas um jogo de luzes e sombras nas relações com o corpo em performance.



Figura 3: Tríptico *Crútero* – IDA Nowhere | Dunkelkammer
Imagens: Cristiano Barbosa (Berlim/Alemanha/2014)

Os 48 ovos foram lentamente quebrados enquanto as projeções eram executadas de formas descontínuas, criando outras relações entre corpo em ação e ecrã. Esse imprevisto, essa falha, começou a redistribuir as imagens em performance, trazendo variações inesperadas para os processos ali empreendidos. A performer, a

todo momento, criava um jogo de olhares com a audiência que permaneceu durante toda a execução em silêncio e sentada observando, com uma distância tensionada e participativa, os procedimentos empreendidos. Os silêncios do público deixavam o barulho de bater os ovos na vasilha de vidro ecoar pelo espaço, criando terrenos que jogavam com forças que des-re-construíam os corpos, os materiais, a pele, os olhares. Com o vídeo travando, o corpo da performer foi ganhando uma ênfase nos processos e construindo jogos de sombras mais desalojadas de signos e de significações do que nas outras duas execuções em que o vídeo tinha um processamento mais intenso. O tríptico apresentado na Figura 3 apresenta enquadramentos e planos que explicitam as relações de luzes e sombras construídas. Imagens em performances foram se individuando pela supressão de elementos como os fígados, pelo aumento das quantidades de ovos, o que fez também aumentar a quantidade de vezes que o procedimento de quebra foi repetida e a quantidade de claras que foram colocadas sobre a pele. Esse aumento quantitativo produziu variações qualitativas dos agenciamentos ali criados, das relações com os sons produzidos pelas quebras dos ovos, pelas texturas criadas na pele com mais claras, pelos jogos de luzes e imagens paradas que foram se dando no processo.

Nenhuma pessoa da audiência entrou na cena de execução da performance. Uma atmosfera suspensa e silenciosa foi-se adensando diante da duração e repetição dos procedimentos. Os ovos recebidos inicialmente foram gerando uma espécie de aliança frágil entre o que ocorria no palco e a fragilidade de se ter um ovo nas mãos. A quebra dos ovos acabou e começou com uma movimentação lenta do corpo coberto por claras, o chão tornou-se escorregadio e os toques no corpo, a exploração da nova pele, as relações com as imagens produzidas pelas sombras construíram outros corpos, outras peles, outras imagens. As gemas foram todas colocadas em uma vasilha de vidro. Ao final, a performer juntou as cascas de ovos, colocou-as na segunda vasilha de vidro, pegou a vasilha com as gemas e levou-a ao centro do palco, agachou-se e colocou a cabeça e os cabelos dentro da vasilha com gemas, esfregou bem a cabeça naquele recipiente e levantou-se lentamente, deixando a cabeça abaixada, procedimento que fez com que o líquido amarelo escorresse pelo corpo durante alguns minutos. Ficou em pé, com a cabeça baixa, com as gemas escorrendo, enquanto

as luzes da projeção iam criando imagens com a textura reluzente da pele, o amarelo das gemas e as sombras criadas na relação com o corpo e o ecrã. Assim finalizou-se a performance.

Um novo processamento foi criado na terceira execução de *Crútero*. As supressões e cortes de elementos como os fígados, os cortes dos fluxos do vídeo produzido por um erro de leitura do DVD, a entrega lenta e ritualística dos ovos à audiência, o aumento da quantidade de ovos, todas essas variações foram construindo novas máquinas, novos acoplamentos das e nas relações em jogo presente junto aos signos e aos corpos presentes.

Uma máquina atua por cortes que se abrem a novas conexões, fazendo vaziar potenciais e fluxos por outras vias, sem sujeito, apenas acoplamentos e cortes, outras relações, novas composições e decomposições com a vida e com os mundos. Uma estruturação enquanto um significante e um significado que fundamentam algo tal qual um indivíduo, por exemplo, só se processa enquanto máquina que foi estruturada por agenciamentos estriados. A máquina, nesse sentido, antecede qualquer estrutura.

A voz, como máquina de fala/palavra, corta e funda a ordem estrutural da língua, e não ao contrário. O indivíduo assume, no plano de sua corporeidade, as consequências do entrecruzamento de cadeias significantes de toda ordem que o atravessam e o dilaceram (GUATTARI, 1969/2003, p. 243).

As relações engendradas por imagens em performance operam *transduções performáticas* ao criar um campo problemático no e com o ordinário, abrindo o cotidiano ao extraordinário das relações entre signos e sentidos, fazendo funcionar linhas de fuga, vazamentos das máquinas que atuam de modo estruturante e cortando os fluxos já pré-dirigidos. Há a abertura a outros acoplamentos, a outras máquinas, a novas relações e sentidos. Um plano metaestável, zonas de riscos colocadas para que signos e corpos habitem e entrem em novas conexões, engendrando processos de individuações. Nessa perspectiva, a terceira execução de *Crútero* desalojou os campos de signos ligados ao feminino e à sexualidade e também as próprias imagens em performances criadas nas outras duas execuções anteriores, fazendo variar procedimentos e intensificando elementos e modos de relações.

Uma máquina se faz na encruzilhada, nas interfaces que colocam em funcionamentos acoplamentos, conexões, não entre um e outro, e sim as relações como constitutivas de um processo de individuação sempre grávido de potenciais pré-individuais, de proto-subjetividades. Relações de autoprodução e de criação de alteridades. Uma individuação que resulta em indivíduos parciais e também indivíduos-meio. Uma máquina-clara-pele nas imagens de *Crútero*, cria com novas texturas, novas relações de um corpo em performance com claras e gemas e com a sexualidade, mas também indivíduos-meio ao convocar uma audiência a segurar ovos frágeis e a assistirem os procedimentos de des-re-territorialização de um corpo-pele com claras, gemas, sons, luzes e sombras que intervêm nas relações entre signos e corpos ligados ao cotidiano e à sexualidade.

Uma máquina opera por conexões que se acoplam para permitirem a efetivação de desejos, não no sentido mecânico, mas maquínico, como uma usina de produção. As máquinas agregam-se umas às outras, criam seleções e eliminações, fazem surgir novas potências, nunca funcionando isoladamente.

Há uma distinção entre máquina e mecânica, tendo esta última um funcionamento fechado sobre si e só mantendo relações com algo que é tratado como exterior a ela mesma e que não modifica seu modo de relação já configurado *a priori* aos encontros. Há no mecânico, uma maneira de encontrar e de significar direcionada por formas de conexão previamente designadas, que independem das afecções entre os envolvidos. Estes modos operam reproduções mecânicas, com submissões de forças e o prevaletimento de forças reativas, como por exemplo, as agregadas por uma cultura que reproduz sujeitos, docilizações e adaptações, ilusoriamente autônomas, operando a todo tempo, adestramentos e seleções.

As máquinas, por sua vez, estão abertas a cortes e novas conexões, novos acoplamentos. Não se tratam apenas de máquinas técnicas, também as máquinas teóricas, sociais, estéticas (GUATTARI; ROLNIK, 2008) - máquinas abstratas - que continuamente produzem novas expressividades em um movimento de afecção que modifica elementos externos a elas e também a elas próprias, sempre criando novas máquinas e outras maquinações.

Deste modo, as máquinas atuam junto aos modos de relação que operaram já na produção técnica, as máquinas antecedem à técnica. Consideram-se, nas perspectivas aqui privilegiadas, as máquinas ampliadas para os seres vivos: máquinas vivas, máquinas sociais, máquinas sexuais, máquinas políticas, máquinas estéticas. Todas estas máquinas possuem uma aparelhagem, inclusive técnica e enunciativa, para fazerem funcionar um tipo de procedimento aberto às conexões com aquilo que se encontram, sejam imagens, pensamentos, expressões de vários tipos, modos de ser e estar no mundo. Cada máquina seria um tipo de máquina atuando com um “poder singular de enunciação”, com “sua consistência enunciativa específica” (GUATTARI, 1992, p. 54).

Receptores corpóreos conectam-se em mensagens emitidas pela máquina. As máquinas sociais funcionam como equipamentos coletivos de enunciação, operando no núcleo das subjetividades, consciente e inconscientemente. Há um processo de concorrência entre os componentes heterogêneos para a produção de subjetividades e de corporeidades. Composições maquínicas: os componentes vinculados às instituições tais como o clínico, a arte, a saúde, a educação, o corpo; os componentes fabricados pelas mídias tais como as comunicações enquanto palavra de ordem, formadoras de opiniões; e os componentes sutis de informatizações a-significantes, que atravessam os corpos em comunicações inconscientes da articulação entre tais componentes.

Toda gestação, toda criação é acoplamento, é produção de máquinas, de hecceidades, em que o meio é construído por agenciamentos maquínicos em jogo. Nesse processo, há uma desterritorialização dos elementos, dos funcionamentos, das relações de alteridade, uma defasagem da máquina anteriormente que já estava erigida em determinado modo de relação, que é coagida, por um plano problemático e metaestável, a operar uma transdução que efetive parcial e precariamente alguma resolução, algum novo acoplamento, a criação de novas máquinas. Um “aquém e além

da máquina, o ambiente da máquina faz parte de agenciamentos maquínicos” (GUATTARI, 1969/2003, p. 42)⁵⁷.

A terceira execução e o tríptico de imagens fotográficas apresentadas de *Crútero* constroem agenciamentos maquínicos com as máquinas cotidianas dos femininos e das sexualidades, criam, ao intervir no meio das máquinas práticas e dos signos ligados ao corpo, às intimidades, ao nu, novas máquinas-peles que se acoplam aos sentidos e aos signos do ordinário, arrastando-o ao extraordinário. As texturas da pele de claras produzem agenciamentos maquínicos que defasam a máquina da sexualidade ligada a todo um enriquecimento das relações com o nu, com o sexo, com o tocar-se em uma explicitação delicada e violenta de deixar escorrer sobre si claras que por certo modificaram as texturas da pele e produziram novas sensações e relações com o corpo e com as imagens construídas nessas ações que se conectam e refazem os jogos de recriação de si e das sexualidades. Novos acoplamentos com os corpos do público presente foram criados a ponto de serem silenciosamente convocados a olharem, respirarem e segurarem ovos, criando com a performer outras máquinas, máquinas coletivas e acentradas. Desalojamentos do que já é significado e territorializado por uma pele que se constroi escorregadia ao ser coberta por claras, pondo sobre si algo de outra ordem, de uma ordem não dada *a priori*, fazendo uma máquina-pele se desterritorializar e produzir outras texturas, cores, relações, outra pele a figura a carne.

Não o corpo, pois ele já pressupõe uma estrutura, mas a carne. Carne alimento, carne pecado, carne animal, carne mulher, apenas carne. Um amontado de músculos, tecidos epidérmicos, fibras, tendões, gordura, sangue, veias e sensações, uma multiplicidade concreta, coletiva, porosa, informe. Territórios precários, pré-individuais, sujeitos larvares, amorfos e grotescos – germens carne.

⁵⁷ Este texto foi escrito e publicado por Félix Guattari na revista *Chimères* nº 19, Paris em 1993. Posteriormente cedido para tradução e publicação junto aos cadernos de Subjetividade da PUC-SP/BR, sob coordenação de Suely Rolnik e publicado em um número especial, em 2003, chamado *Reencantamento do concreto*. O título original do texto foi “*A propôs des machines*” e na tradução foi intitulado “A paixões das máquinas”.

O fígado suprimido na terceira execução de *Crútero* foi deslocado para compor, com muita intensidade, outra performance. O texto acima é proposto como apresentação da performance *Carne*⁵⁸. A performance foi executada em um corredor da sala dos professores da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES/Brasil em novembro de 2013. Neste corredor havia seis salas com grades nas portas colocadas há poucos meses pela reitoria da instituição com a justificativa de aumentar a segurança. Nesse espaço foi montada uma ambientação: as grades foram mantidas abertas e havia luzes vermelhas nas extremidades do corredor, criando um ambiente dividido pelas barras de metal. Este foi o local destinado aos espectadores. No meio do corredor foram colocadas lonas pretas cobrindo as paredes e o chão, criando um território central, com um foco de luz branca.

O público entrou por duas portas nas extremidades do corredor e cercou as performers pelos lados direito e esquerdo, estas estavam paradas no centro sob o foco de luz branca. Não tinha ventilação no corredor e fazia muito calor na ocasião. Ao lado das performers, havia uma vasilha cheia de argila branca e, em frente aos públicos da direita e da esquerda, duas bandejas com fatias de fígado cru colocadas no chão. O público entrou, rindo, falando alto, invadindo os territórios, tanto sonoramente, quanto com as deambulações pelo espaço. Encontraram as grades abertas, dispuseram-se entre elas, iluminados pelas luzes vermelhas. As performers com roupas pretas estavam posicionadas sob o foco de luz branca, segurando um ovo cada uma, uma voltada para o público da direita e outra, da esquerda. Uma das performers precipitou-se em direção a bandeja da direita, em meio ao tumulto que o público criava ao entrar. Quebrou o ovo e o misturou aos fígados. Retornou ao foco central. A outra performer repetiu o procedimento do lado esquerdo. As performers, frente a frente sob o foco de luz, começaram a retirar a roupa uma da outra. Depois cobriram seus os corpos com argila branca. Os barulhos, as conversas, as risadas não cessaram

⁵⁸ Texto formulado e escrito pelas autoras da ação. Ficha Técnica: CARNE. Data de apresentação: 28 de novembro de 2013, duração: 1 hora e 30 minutos. Concepção e Performers: Juliana Bom-Tempo e Alline Santana. Produção executiva: Caio Lion, Juliana Bom-Tempo e Alline Santana. Materiais: dois ovos, 5 kg de fígado de boi, 5 kg de argila branca, lona preta, plásticos transparentes e vermelhos, duas garrafas de vinho, aparelho de som. Local: III Colóquio Internacional “A educação pelas imagens e suas geografias” - Vitória/ES. Vídeo *Carne* disponível no DVD em anexo e no site: <https://www.youtube.com/watch?v=g9qbvEkl--0>.

no público. Esses sons foram aos poucos diminuindo, algumas pessoas saíram, outras permaneceram. Os corpos nus, os toques, a argila na pele, os objetos fígado e ovos, o calor, os cheiros, o burburinho da plateia, a respiração ofegante das performers criaram agenciamentos que redistribuíram potências naquele contexto, os corpos criaram uma ambientação inexistente até então, fazendo o espaço entrar em variações intensivas e extensivas. Uma atmosfera foi aos poucos sendo produzida e adensada até redistribuir lugares, corpos e objetos. Os corpos cobertos de argila entrelaçaram-se no chão, escorregaram na lona preta com a argila. Uma das performers escapou em direção à bandeja da esquerda. Pegou a bandeja com fígado, fez um gesto de oferecer ao público e retornou ao foco. Entregou a bandeja para a outra performer e deitou-se no chão. Com a bandeja em mãos, começou o procedimento de colocar pedaços de fígado no corpo da performer deitada. Terminou o procedimento. Ela ofereceu a segunda bandeja ao público, entregou-a a uma pessoa e deitou-se no chão. Um espectador retirou o sapato e aceitou o convite: ele entrou no território de lona, argila e corpos; começou a colocar pedaços de fígados nos corpos das performers, cobrindo e retirando os fígados. Outros espectadores entraram e interagiram com os fígados e com os corpos. Alguns espectadores participaram olhando, continuaram sentados, mantendo uma distância que lhes era interessante para a composição com as imagens que se deformavam e se reconstruíam durante a performance. As performers levantaram-se e manipularam as fatias de fígado junto à argila. Por fim, as performers pararam, ficaram de pé, direcionaram-se cada uma para uma das extremidades da lona. Começou a tocar uma canção de blues na sala, colocado por um espectador. Antes da performance, um espectador foi convidado a colocar a música que lhe aprouvesse, do seu aparelho de telefonia móvel, no momento em que as performers pegassem garrafas de vinho e olhassem uma para a outra. Cada uma abriu uma garrafa de vinho, brindaram e beberam, deixando o líquido escorrer sobre seus corpos. Entregaram as garrafas de vinho aos espectadores e saíram passando entre eles, cada uma por uma das extremidades do corredor. O som de blues, escolhido pelo espectador, compôs com o que acontecia na dimensão de intensificar uma imagem clichê de mulheres nuas, brindando com vinho e deixando o líquido escorrer. Um clichê música-vinho atravessou a atmosfera densa e amorfa que havia se criado e, por

instantes, criou-se um contorno que findou o trabalho. A performance teve a duração de 1 hora e 30 minutos.

Durante todo o processo havia no espaço um cheiro forte do fígado e dos ovos causado pela manipulação dos elementos e pelo forte calor da sala. Uma luminosidade escura em que as luzes vermelhas nos espectadores aumentavam o que acontecia ali e criavam uma ambientação, junto aos materiais orgânicos e ao calor, tanto visual, quanto tátil e olfativa. Além disso, os barulhos, os comentários da audiência e os sons ofegantes que as performers emitiram, durante o processo, criaram uma sonoridade e uma tensão no ambiente.

Foram-se criando agenciamentos, abalos nas relações entre os corpos e signos em jogo. Os espaços foram colocados em vertigem junto ao estatuto de corredor da sala dos professores da UFES. Alguma outra dimensão foi criada ao se construir planos problemáticos que colocaram em riscos os signos, significados e significantes arregimentados por aquele território. Um abalo foi atravessando as edificações em busca dos terrenos, dos campos de forças em que se pode ter uma criação. Uma maquinação foi sendo construída a partir dos procedimentos, aproximações e afastamentos do público, das relações com os materiais orgânicos e inorgânicos, transmutando os regimes de relações previamente configurados para aquele espaço. Alisamentos dos espaços, dos corpos, da sexualidade, dos femininos, dos corpos nus, dos materiais.

Foram sendo construídos conexões e acoplamentos que colocaram em metaestabilidades os regimes de relações existentes. Zonas de riscos foram criadas nas maquinações construídas que geraram outras tensões, outras atmosferas, outras sensações climatologia junto às cores, à temperatura, aos gestos, aos cheiros, aos toques, às peles, aos materiais. Uma hecceidade começou a nascer e a se configurar em imagens em performance, frágeis e precárias. Uma desterritorialização dos corpos, dos signos e dos espaços e uma reterritorialização titubante, oscilante, esburacada e fétida que colocou as relações previamente estabelecidas em zonas de riscos que se davam sem prescindir de algum tipo de morte.

O vinho e o blues no final da performance, a partir de tais abalos, fez-se mesmo por uma espécie de necessidade de territorializar qualquer coisa, uma espécie de

prudência ancorada em um clichê corpo-carne-mulher que desse ao que estava operando, algum contorno.

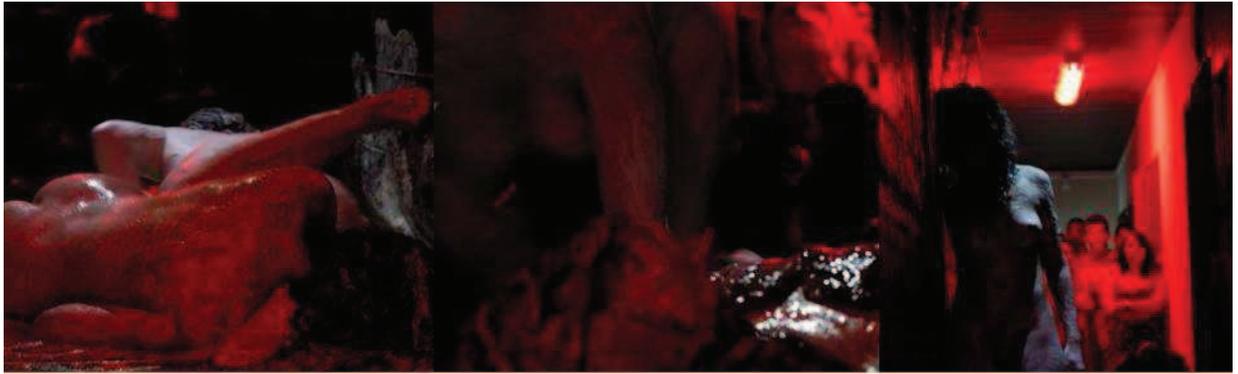


Figura 4: Tríptico Carne – Fotografias coloridas.
Imagens: Cristiano Barbosa (Vitória/ES/2013)

As imagens apresentadas em tríptico da Figura 4 apresentam, em suporte fotográfico, planos médio, fechado e aberto respectivamente e criam uma *découpage* do que ali se passou. As luzes vermelhas não eram vistas a olho nu por quem assistia a performance. A luminosidade vermelha evidenciou-se nas fotografias graças aos dispositivos óticos e eletrônicos do equipamento, que consegue captar variações de intensidades imperceptíveis a olho nu. Deste modo, tem-se nas fotos uma composição que apenas o aparato eletrônico da câmera, com as escolhas de sensibilidade de registro, abertura e velocidade do diafragma, tem a capacidade de criar. Uma variação de imagens dadas pela câmera em negociação com o fotógrafo que proliferaram durante a execução e que se tensionam, de outros modos, nas fotografias. Luzes refratam uma pele molhada, carne vermelha, corpo-carne avermelhado. Corpos fragmentados, misturados. Plateia à espreita.

Terminada a performance seis espectadores, os que ficaram pouco e muito tempo acompanhando o processo, os que observaram e aqueles que interagiram, manifestaram suas impressões em uma papel que circulou entre eles. Algumas frases foram escritas.

ERA ASSIM CORREDOR, LUZ, CARNE VIVA. O cheiro forte. Craquelada. Estende o tempo. Tempo estica. O CHEIRO. O CHEIRO AINDA ESTÁ AQUI. (ponto). ELE É FORTE, MAS EU QUERO MAIS... NÃO É FORTE O SUFICIENTE? SUFICIENTE É TUDO?

NADA É SUFICIENTE. NEM A CARNE VIVA NEM O CHEIRO... NADA!

Depende do cheiro...

Minha alma e meu corpo

Transbordam.

Inundados? Ou Encharcados?

Talvez bifurcados por sensações

Múltiplas que me brejeiam/permeiam

Carne crua, nua e úmida

Pulsando por entre linhas que me rasgam a derme/epi – corpo – duo

EU? (I.)

Quem é você que me pede para escrever?

Quem é você para me desnudar assim? Quem somos todos nós debruçados sobre este pedaço cru e vivo de papel e tinta? Somos? Nem sim, nem não, nem muito pelo contrário!

O contrário é sentir a pele vibrar pelo rádio, como um peixe que se afoga no aquário. Prisão sem janela, de grades magrelas, será que se pode ver o externo sem ter que sair dela Prisão das ideias, constantemente defloradas por uma midiática plateia. Por que palmas?

Ainda afetados, envoltos com os rastros do que havia se passado, escrevem de virtualidades: cheiros, carne viva, “craquelada” – fissuras. Escrevem de um tempo dilatado, esticado. Falam de um cheiro que mesmo depois da ação os acompanha. O cheiro ainda é forte e querem mais, um mais que ultrapassa o suficiente. Transbordam uma alma e um corpo, encharcam-se e se inundam de carne. A pele é raspada, cria novos buracos, criam duos. E uma interrogação para um “EU?”. Escrever é um pedido de afronta diante de algo que passou primeiramente pelas sensações. O contrário. Vibrar, peixe que se afoga no aquário. Prisão das ideias. Midiática plateia. Por que palmas?

Entre corpos humanos, grades e materiais haveria variações nas imagens culturalmente construídas? Apostou-se nessas variações de imagens. Diante disto, corpos nus cobertos por uma massa de argila branca e posteriormente por vísceras buscaram a produção de sulcos e rasgos no pensamento, deformando os corpos.

Nas presenças colocadas em relação na performance *Carne* aconteceram alguns vazamentos. Nos agenciamentos produzidos pela criação de uma ambientação estranha em um lugar facilmente reconhecido pelo público de alunos, pesquisadores e

professores que estavam presentes durante ação, fez-se variar os sentidos, fazendo saltar dos clichês de imagens fixadas e utilitárias dos materiais, dos corpos e dos espaços envolvidos, algo ainda amorfo. Convocou-se uma montagem extraordinária, extracotidiana em busca de sentidos que pudessem dar algum contorno ao que acontecia.

Diante dessa produção aconteceu uma proliferação de conexões para continuar um fluxo criando novos engates, seja no papel, com algumas palavras disparadas pelo que assistiram a ação, seja junto às imagens fotográficas, ou ainda, seja nas imagens captadas pela câmera na produção do vídeo.



Figura 5: Tríptico Carne – Faimas do vídeo em preto e branco
Imagens: Cristiano Barbosa (Vitória/ES/2013)

O vídeo *Carne* foi criado em relações construídas junto às ações performáticas. As imagens do tríptico apresentado na Figura 5 são frames do vídeo editado em relação às proposições da performance. O vídeo é colorido e apresenta, assim como nas fotografias, uma predominância da coloração vermelha. Entretanto, após a seleção dos frames, optou-se por transformá-los em preto e branco, com o intuito de tensionar as variações criadas nas imagens em performances. Dessa forma, aposta-se na potência das diferenciações das escalas de cinza, nos contornos e contrastes dos corpos dados pelo preto e branco, no agenciamento de novas sensibilidades, percepções e afecções ao serem manipuladas, seja ao vivo com a criação de um novo ambiente no espaço, seja nas fotografias colocadas em trípticos em cores, seja no

vídeo com os sons cortes, focos e enquadramentos, seja nos frames colocados em trípticos em preto e branco.

Nos processos de criação de imagens fotográficas e videográficas, houve uma captação da performance agenciada pelas afetações do cinegrafista em relação aos corpos em cena, como também pelos condicionantes técnicos da câmera e as condições de iluminação. As filmagens produziram uma variação do que era visto pelos espectadores *ao vivo*. A câmera tinha especificidades técnicas que exigiram do cinegrafista decisões com relação às aberturas, às velocidades e às sensibilidades dos dispositivos mecânicos que em outro lugar, em função de maior luminosidade, produziram outras composições desses elementos para obtenção das imagens. Essas decisões intensificaram e/ou diminuíram luzes, evidenciaram cores, sombras e contornos; ou seja, captaram imagens imperceptíveis aos olhos humanos. Além disso, os ângulos e enquadramentos, bem como os movimentos de câmera também foram influenciados por essas circunstâncias do ambiente e do equipamento. Com esse equipamento tecnológico, captaram-se imagens a partir de enquadramentos, prismas, focos e planos que os espectadores presentes experimentaram de formas diferenciadas. Além disso, estava em questão a sensibilidade do cinegrafista que participou das discussões e das concepções, dos procedimentos e da criação de *Carne* junto às performers. A produção de subjetividades de quem filmou, do equipamento, da luminosidade, das espacialidades, estavam postas em relação nesse processo. O que e como captar as imagens foi um exercício de experimentação do cinegrafista, um movimento de composição entre fotografia, vídeo e performance. A aposta em jogo no vídeo era da criação de uma imagem-máquina⁵⁹ que fizesse funcionar outra produção, outro modo de expressão na relação com a performance.

As relações e variações que imagens em performance criam a cada recomposição presente nas três execuções de *Crútero*, nas fotografias apresentadas em trípticos, na execução da performance *Carne* e nos vídeos criados nas relações com as performances, fizeram e fazem proliferar imagens abertas a novas criações ao construírem campos problemáticos que tensionam os meios e fazem outras imagens

⁵⁹ Referência ao livro *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual* (PARENTE, 1993).

engendrarem e se individuarem parcialmente, sempre portando germens que podem gerar outras imagens.

Nos meios, nos corpos e nos signos em que as imagens em performances apresentadas intervêm, acontecem problematizações dos modos de relação agenciados e estratificados cotidianamente, perfurando significações pré-estabelecidas e criando um curto-circuito entre os signos e os corpos que os abrem a novas configurações, a novas maquinações. Nesse campo problemático e metaestável, habitam-se zonas de riscos que obrigam os signos e os corpos em relação a uma *transdução performática*, engendrando processos de individuação que erigem novos agenciamentos, novos sentidos, novas relações entre esses signos e corpos que, até então, conformam uma “vida besta” – voltando a ideia de Pelbart. Há a abertura para que se criem hecceidades em reconstruções estéticas de uma vida e de mundos aos quais cada imagem se implica.

São sensações das experimentações de criar novas texturas ora com claras e fígados, ora com claras e gemas na própria pele frente a um ecrã com projeções de cenas eróticas, de colocarem-se em relações dois corpos femininos nus a experimentarem as relações de toques e de texturas produzidas pela argila, pelos fígados, pelos cheiros, pelo calor; todo esse plano experimental rearranja os campos do comum e produz hecceidades. Produção que se liga a meios da própria vida, do ordinário, arrastando, para essas imagens em performance, signos e corpos próprios do cotidiano, criando variações de temperatura, de cores, de encontros que produzem novas conexões e arrastam a vida a vinculações estéticas.

Coisas e seres constituem-se enquanto parte dos mesmos agenciamentos, das maquinações e das individuações às quais se implicam. Nas interfaces, nos entremeios é que as máquinas operam e se criam, uma capacidade de autocriação infinita e aberta a novos acoplamentos no exterior dela mesma, uma operação maquínica que se dá no entre dos estratos, nas fugas das estratificações e agenciada a partir de coordenadas extraordinárias. O combate das imagens em performances apresentadas se dá junto aos campos ordinários e reconhecíveis, é aos clichês de corpos e signos que estas imagens se dirigem, é junto ao que já não se pode mais fazer de novo que o novo das

imagens intervém, criam problemas, rasgam, rasuram, craquelam e fazem fugir qualquer coisa de uma vida intempestiva, frágil e intensa.

É assim que se dá um “habitar zonas de riscos” nas imagens em performances apresentadas: a criação de aberturas nas relações entre signos e corpos agenciados em estratificações, produção de campos problemáticos e metaestáveis para criar novos processos de individuações, desterritorializações e as operações de novas máquinas. O ordinário é coagido pela inserção do extraordinário que violenta o primeiro a se abrir e entrar em devires, movimentos em busca de novos sentidos sempre parciais e precários que recriam o real.

Crútero e Carne colocam em zonas de riscos não só a pele das performers, e sim, principalmente, os campos de relações entre signos, significações, corpos e sentidos ligados à produção da sexualidade, do cotidiano das práticas diárias, da cozinha e do corredor de uma universidade, do feminino, do nu, do que pode um corpo. Imagens em performances criam zonas de riscos ao colocar os meios ordinários dos espaços, dos signos e dos corpos em variações das relações possíveis, abrem-os aos impossíveis para que outros modos de relações sejam construídos, para além do que já está dado, são os modos de relações cotidianos que entram em zonas de riscos para gestar outros possíveis. Nessas criações imagéticas, os públicos entram em planos de tensões, por colocar em relações certos limites do suportável, como uma ação extremamente cotidiana de estar nu, de lidar com materiais orgânicos reconhecíveis, de se tocar, fazendo as imagens criadas engendrarem zonas de riscos entre os presentes.

A máquina é portadora de uma finitude, de qualquer coisa da ordem do nascimento e da morte, donde a fascinação que ela pode exercer enquanto máquina explodida, destruída, em implosão, portadora da morte no exterior, mas também por si mesma (GUATTARI, 1969/2003, p. 44).

A morte, o corte, a ruptura com um campo de relações pré-estabelecidos; é assim que uma máquina opera e é criada, por defasagem, por alisamentos, por assassinato dos estratos que abrem e fissuram os jogos entre os elementos em relação. As imagens em performances criadas nas execuções ao vivo, nas fotografias e nos

vídeos operam fissuras nas relações cotidianas dos espaços, do ordinário, do linguístico, do sexual, criando metaestabilidades nos planos de signos e corpos em jogo, atuam como perfuradores do ordinário e introduzem o inesperado e o intempestivo naquilo que é, a todo tempo, capturado pela cultura.

Uma máquina se define como um sistema de cortes. Isto não se trata, de modo algum, de cortes considerados como separação com a realidade; os cortes operam dentro de dimensões variáveis, segundo os caracteres considerados. Toda máquina, em primeiro lugar, está em relação com um fluxo material contínuo (*hylè*) o qual ela corta. Ela funciona como uma máquina de cortar presunto: os cortes operam extrações sobre o fluxo associativo (DELEUZE; GUATTARI, 1972/1973, p. 43 - 44).

Uma máquina performática é justamente esse sistema de cortes no e com o cotidiano. Não se trata de uma separação da realidade e da vida, e sim de uma intervenção nas relações que se acoplam para passagem de fluxos vitais, de intervenção e de fissura nas vias pré-direcionadas de uma vida estratificada, vinculada ao pré-concebido, ao premeditado. As aberturas produzidas pelas imagens em performances criam campos problemáticos que desacoplam as máquinas territorializadas em certa cultura da sobrevivência, operando *transduções performáticas* na produção de outras máquinas de sentidos, de acontecimentos, de sensibilidade. Novos agenciamentos táteis, novos acoplamentos visuais, outros planos de porosidades, outros acoplamentos sonoros e olfativos, novas atribuições espaço-temporais, outros encontros que produzem vazamentos nos rígidos traçados que teimam em reduzir a tudo e a todos ao mais ou menos de uma “vida besta”.

Estas imagens em performances convocam as forças ligadas à própria vida e fissuram as formas erigidas pela cultura, habitam riscos de vingar e de não vingar, colocam o ordinário frente ao que ainda encontra-se inominável, na nascente de sentidos que se darão por conexões, por sensibilidades e não por concepções de formas anteriores aos encontros. Nas palavras de Anna Maria Maiolino em uma entrevista de 1991, “A forma limita a força da vida, a aprisiona, mas não obstante, lhe

permite organizar-se. No entanto a forma, disciplina da força, é também início da morte”⁶⁰.

A morte é uma máquina de destruição e, ao mesmo tempo, de abertura. Ela é o corte, o *Tanatos* (DELEUZE, 1968, p. 145) na afirmação da vida. A morte positiva de uma vida que se afirma na criação. Uma morte é potente quando ela é parcial e retira a potência investida no já conhecido para disponibilizá-la aos riscos, aos devires, às contaminações necessárias a uma criação. Todo processo de criação entra em relação com a morte daquilo que existia antes, pré-concebido e erigido em formas, em busca por algo informe que produz diferenciações de qualquer coisa que se difere a todo tempo. A busca por estar na hora do mundo, para construir hecceidades.

Em busca por esburacar as formas, por mortes parciais que abram os signos e os corpos ordinários, se há alguma criação é por conectar-se às forças. As imagens em performances apresentadas foram conectadas aos conceitos para criar um dos elementos-indicadores do acontecimento de uma clínica poética: as zonas de riscos. Intervenções texturas, peles, nus, mulheres habitam zonas de riscos, criam campos problemáticos e metaestáveis, engravidando o mundo de outros sentidos, abrindo os corpos e os signos a novos campos de relação, em processos de individuações que se efetuam sempre precários e parciais, geram máquinas, agenciam novas conexões, erigem hecceidades, para fazer uma vida passar, fluxos que insistem em reanimar as potências criativas e inventivas que refazem a tudo e a todos enquanto viventes. Engendrar zonas metaestáveis, campos problemáticos, e, assim, criar zonas de riscos que podem operar *transduções performáticas* nas relações entre performance e cotidiano, intervir no mundo e nos signos; abrir os corpos às hecceidades e aos acontecimentos de uma clínica poética.

⁶⁰ “Conversações Holly Block com Anna Maria Maiolino” – 1991. In: Catálogo: Vida afora/Line life (Catharine de Zegher Edit), New York: The Drawing Center, 2002.

2. As mobilizações dos signos



Figura 6: Mosaico de Imagens Cariogamia
Imagens: Cristiano Barbosa e John Evert (Campinas, São Paulo, Mogi Mirim/SP/2012, 2013, 2014).

Um *happening*⁶¹ é no mínimo um buraco no presente; bastaria olhar por esses orifícios para entrever algo menos insuportável do que tudo o que suportamos cotidianamente (JÚLIO CORTÁZAR, 2008, p. 34).

Parte-se em busca de outro elemento-indicador do acontecimento de uma clínica poética: as mobilizações dos signos. Diante desse intento, considerar-se-á uma segunda hipótese: haveria, junto às intervenções em performances, ao lidarem com regimes de signos do cotidiano, a produção de mobilizações do e no pensamento. Diante dessa consideração – que pode ser tomada muito mais como pergunta do que como afirmação – toma-se como operador prático, as imagens em performance de *Cariogamia e o risco do aborto* (2012, 2013 e 2014) e o vídeo-performance *Clara*⁶² (2012).

O mosaico de imagens fotográficas, acima apresentado, refere-se à *Cariogamia e o risco do aborto*. Esse arranjo de imagens foi construído misturando 16 fotografias das quatro intervenções realizadas em três cidades do Estado de São Paulo/Brasil (São Paulo/2012, Campinas/2013 e Mogi Mirim/2014)⁶³. Foram misturadas fotografias e colocadas em um bloco de imagens que, num primeiro impacto, pretendem colocar o excesso de imagens e de signos em jogo agenciando a criação de imagens em performance. A rua, a cidade, o comércio, os carros, os sinais de trânsito,

⁶¹ *Happening* foi um termo criado por Allan Kaprow, na década de 1970, ao desenvolver tipos específicos de performances, para, segundo ele, evitar “denominações ilícitas”. Os happenings produziam situações caóticas em que o espectador ou transeunte – no caso das performances urbanas – estavam completamente envolvidos (GLUSBERG, 2011, p. 105). Os *happenings* caracterizam-se por serem bem menos programados do que as performances, e por habitarem campos de risco maiores, com ausências de limites pré-definidos. Não se entrará neste trabalho nas especificações de cada um, já que não é esse o foco de investigação aqui proposto.

⁶² Vídeo-performance disponível no DVD anexo à esse texto e também em: <http://jubomtempo.wix.com/jubomtempo#!cariogamia/clpx>.

⁶³ As ações duraram 1 hora e 30 minutos, 2 horas e 15 minutos, 2 horas e 2 horas e 30 minutos, respectivamente. Uma consideração é que as três cidades em que foram executadas a performance possuem configurações diferentes. São Paulo/SP é um grande centro, a maior cidade do Brasil, com a população estimada em 2014 de 11.895.893⁶³ habitantes e possui relações urbanas sempre com a presença de muitas pessoas. Campinas/SP é um centro urbano médio com a população estimada em 2014 de 1.154.617 habitantes, tendo um centro urbano em horário comercial bem movimentado. Mogi Mirim/SP é uma cidade menor com população estimada de 91.027 habitantes, com centro em horário comercial também bem movimentado.

os passantes, as cores, os gestos dos corpos, os olhares, os ritmos, toda uma construção paisagística do urbano que começa a ser tensionada por uma intervenção performática. Mosaicos de imagens buscam construir um plano sensível de entrada no que se propõem construir nas relações entre imagens, performances e texto. Um modo de apresentação que opera por excessos de prismas, de planos, de enquadramentos, de cortes e colagens, evidenciando os excessos de signos em jogo nessa performance.

Ao se construir esse plano de sensibilidades e se levantar a hipótese apresentada, tendo como mote as mobilizações dos signos, entra-se nos domínios delicados e ramificados das semióticas e da linguística.

No mundo ordinário, vivendo uma “vida besta”, pode-se mapear coordenadas espaço-temporais em que as palavras de ordem efetuam, maquinicamente, macro e micro direcionamentos de uma vida que sobrevive. Desde o PARE no cruzamento de ruas, por onde transitam seus moradores e transeuntes efêmeros, até as ordens sociais que direcionam o como vestir de uma criança no parque, ou numa praia que marca 40°, como no Rio de Janeiro, passam pelo “tire a mão daí menino” de uma criança tateando e experimentando os prazeres do toque genital, chega às regras de gramática “ensinadas” por uma professora do 6° ano de uma escola pública, engendram-se em preocupações de se chegar aos 30 anos sem ter filhos e marido, ser esposa ou amante. Como também atravessam as tensões com a calça número 40, que não serve mais. Continua com a avaliação mediana de uma vida profissional devidamente escolhida e validada pelos instrumentos do setor de Talentos Humanos (TH) de uma empresa; bem como com as férias, uma vez por ano, com passeios turísticos em um país que ofereça belas imagens e que gerem fotos nas redes sociais com mais de 113 cliks no símbolo “joinha”. Poder-se-ia continuar esse ciclo de redundâncias que operam maquinações civilizatórias e, por conseguinte, adoecedoras, indefinidamente. Há, nessas redundâncias, palavras de ordem, operações que produzem a todo tempo regimes de signos, modos, gestos, desejos, adoecimentos, medos, inseguranças, apatias, mortes.

(...) não diremos que um povo inventa um regime de signos, mas somente que ele efetua em um dado momento o agenciamento que assegura a dominância relativa desse regime em condições históricas (e esse regime, essa dominância, esse agenciamento podem ser assegurados em outras condições, por exemplo, patológicas ou literárias, ou amorosas, ou completamente cotidianas etc.) (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 152).

As palavras de ordem compõem elementos da linguagem e a constituem. Elas criam, com a linguagem, uma sintaxe, um dado regime de relação entre os signos, um regime normativo. “Uma regra de gramática é um marcador de poder, antes de ser um marcador sintático” (DELEUZE ; GUATTARI, 1980, p. 96).

Tais palavras de ordem operam, junto às dimensões mais sutis, a efetivação de certo dever social, certo “bom senso” e, a cada vez que se exerce, produz dimensões de uma obrigação civilizatória. Essa é a produção maquínica do cotidiano, a todo tempo palavras de ordem configuram um mínimo de vida que só serve a sobreviventes.

Chamamos de palavras de ordem não uma categoria particular de enunciados explícitos (por exemplo, no imperativo), mas a relação de qualquer palavra ou de qualquer enunciado com pressupostos implícitos, ou seja, com atos de fala que se realizam no enunciado, e que podem se realizar apenas nele. As palavras de ordem não remetem, então, somente aos comandos, mas a todos os atos que estão ligados aos enunciados por uma “obrigação social” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 100).

A linguagem é produzida em enunciações de palavras de ordem, efetuando regimes de signos, regimes de relações e produzindo, a todo tempo, pequenas mortes, pequenas paragens de fluxos, conduzindo uma vida por vias cultural e linguisticamente pré-estabelecidas em imagens dogmáticas do pensamento.

2.1. Imagens Frágeis

Os ovos são objetos comuns ao cotidiano, não faltam esquemas de signos para reconhecê-los e tratá-los como é próprio para um dado contexto. Ovos já possuem

uma utilidade dentro de um território urbanizado. Lugar de ovos é na cozinha. Eles, enquanto “estados de coisas”, fazem parte de uma narrativa íntima, campo privado ligado ao ato de comer.

Uma praça do centro da cidade ou uma estação de metrô, ambas habitadas por pessoas em trânsito, paradas, diferentes ritmos e temporalidades a compor certas cenas urbanas. Comércio aberto, tempo nublado, chuva fina. Dispersões no espaço, amontoados de gente nas portas. Arquiteturas modernas, antigas, praças, igreja, lojas, lanchonetes, carros, sinais de trânsito, faixa de pedestre, mulheres, crianças, senhores, cheiros de poluição, enfim, uma multiplicidade de formas e sensações configurando paisagens urbanas. Tal descrição pode ser facilmente identificada por alguém que costuma andar pela cidade em um dia qualquer no período comercial. Uma descrição clichê do que se vê todo dia em qualquer contexto urbano, imagens cotidianas, principalmente nas cidades de São Paulo, Campinas e Mogi Mirim.

Na cidade de São Paulo, na Estação da Luz, uma mulher com vestes elegantes caminha sozinha. Além dela, mais três mulheres e um homem. Duas mulheres, dois homens, um deles transvestido de mulher – maquiagens, salto alto, camisa, calça social, saias, meias calças, rendas, roupas pretas – atravessam espaços tipicamente urbanos portando vasilhas, batedores de clara em neve, caixas de ovos. Param na praça, na porta da estação. Olham, andam mais um pouco, param, decidem um lugar, um lugar qualquer, e colocam os ovos no chão. O homem agacha-se, quebra com muito cuidado um dos ovos, separa a clara da gema, descarta a gema e fica com a clara, levanta-se e começa a bater. Uma das mulheres faz o mesmo procedimento, para, olha, volta a andar, volta a bater. As outras duas mulheres também fazem o mesmo procedimento. Todos eles transmutam-se em batedores de clara em neve, num contexto que outrora eram simplesmente pessoas bem vestidas a circular pelo ordinário desses espaços.

Uma mulher sozinha, bem vestida, bate claras em neve nas ruas do centro da cidade de Campinas/SP, durante o horário comercial, atravessa as ruas, caminha pelas praças, para em frente aos carros. Três mulheres e um homem, bem vestidos, atravessam as praças da cidade de Campinas/SP e sentam-se nas escadarias da Catedral Metropolitana, Paróquia Nossa Senhora da Conceição, com outros que estão

sentados para um descanso diante do frenesi dos trânsitos. Caminham pelas ruas, sentam-se no ponto de ônibus batendo incessantemente claras em neve. Três mulheres e um homem atravessam a Estação da Luz da cidade de São Paulo, bem vestidos, portando vasilhas, ovos e fuês, chegam ao lado externo da estação, caminham, conversam, param, batendo, a todo tempo, claras em neve. Duas mulheres e dois homens, um deles transvestido de mulher, andam pelas ruas e praças da cidade de Mogi Mirim, param, caminham, conversam, sorriem, atravessam a faixa de pedestre, juntos, separados, batendo claras em neve.

Bater clara em neve é uma ação comum para um contexto íntimo, uma narrativa que parte de um motivo e tem utilidades bem definidas para a culinária. Em receitas cotidianas, a clara em neve é batida e adicionada a alguma mistura, um bolo, um chantili, um mouse de chocolate ou maracujá, uma massa para tortas salgadas. Nesse processo, não se costuma bater clara em neve simplesmente para bater clara em neve. É um meio e nunca um fim. Para criar imagens em performance⁶⁴ recorta-se o meio e o estica, não há começo, nem fim, se aposta no meio.

Ação: bater clara em neve. Contexto: o urbano. Trajados como: roupas formais. Materiais: ovos, vasilhas e fuês. Objetivo: pelo prazer inútil de transformar claras em neve na cidade.

Manifestações dos passantes vêm à tona: “Até uma criança sabe que isso não tem sentido!”; “Isso não tem sentido!”; “Mas pra que vocês estão fazendo isso?”; “Vocês estão vendendo algum produto?”; “É um protesto contra o quê?”; “Hum, já sei, também faço isso na encruzilhada com pinga e velas, é tipo promessa, sei como é”; “Os jovens de hoje não se alimentam bem, tenho 76 anos e venho de Pernambuco, minha mãe fazia muito isso, mas os jovens de hoje só querem comer lanche, não comem inhame, eu comia ovo cru mesmo e era forte; hoje em dia, os jovens nem param em pé”; “Porque vocês não levam isso ali na lanchonete, fritam com tomate e orégano e, assim como uma coisa inútil, traz pra gente comer”; “É uma macumba!”; “Adorei, parabéns!”; “Que coisa besta!”...

⁶⁴ As imagens em performances descritas acima fazem referência a performance *Cariogamia e o risco do aborto*, realizada em 2012, 2013 e 2014 a partir de três intervenções urbanas na cidade de São Paulo/SP, Campinas/SP e Mogi Mirim/SP (Brasil).

Quando os batedores de claras em neve eram interrogados sobre a razão ou as motivações de estarem nas ruas batendo claras, apenas respondiam: “Pelo prazer inútil de transformar claras em neve na cidade”. Essa resposta compôs com a ação criando outras imagens, para além das obviedades de se bater claras em neve, e, em alguns frágeis momentos, criando imagens abertas aos sentidos que aqueles encontros ensaiavam diante do inusitado que ocorria e interferia nas imagens fixadas pelo urbano.

Imagens em performances se construíram em agenciamentos criados junto aos signos ordinários. Um tipo de recorte extraordinário que abriu o cotidiano de centros urbanos a criarem outras imagens no pensamento, intervindo nos regimes de imagens dominantes ao que é próprio ao urbano. Há a criação de estranhamentos nas paisagens, gestando rupturas às palavras de ordem e às estabilizações dos signos, dos significados e dos regimes de relações erigidos por certa cultura.

Tais imagens em performances não se tratam de um campo de produção com suportes unicamente materializados em desenhos, fotografias e vídeos. Imagens em performances se dão por reconstruções do e no pensamento, por agenciamentos que produzem regimes de forças e intervém nas relações já estabelecidas diante dos modos de vida, das segmentarizações e das estabilizações que formatam os mundos. Imagens em performances operam a criação de novas “imagens do pensamento” (DELEUZE, 1968, p. 179).

Uma nova imagem se dá em um processo de individuação, gerando imagens individuadas junto a campos problemáticos e a curtos-circuitos produzidos ao se interferir nas imagens já edificadas por e para certa conformação corriqueira. Essa individuação cria a imagem e recria, junto com ela, o meio em que esta se individua. Uma interferência da criação de imagens extraordinárias que recria o real, os meios, os mundos.

Essas imagens se produzem precariamente, sem suportes de significantes que as fixariam em um significado e em um sentido estável. Um engendramento a-significante que atravessa transversalmente as relações fixadas no mundo e na vida

cotidiana. Há a produção de um novo meio, de uma ecologia das imagens, em que a individuação de imagens implica na transformação dos meios e a transformação dos meios opera a criação de novas imagens.

Há, na filosofia de Deleuze e no seu encontro com Guattari, uma reviravolta com relação às concepções que tangenciam as imagens, principalmente ao colocá-las ligadas ao problema da individuação. Em *Difference et Repetition* (1968), Deleuze apresenta uma crítica ao senso comum, aos pressupostos e axiomas filosóficos que repercutem na ideia de que existem coisas que “todo mundo sabe...”, em um *Cogitatio natura universalis* (DELEUZE, 1968, p. 171). Haveria nas pressuposições de um senso comum um compartilhamento dessas ideias, às quais Deleuze chama de “imagem do pensamento”, que pressupõe o pensamento como já dado e óbvio. Um pensamento que se processa fixo a uma imagem configura uma imagem dogmática, um submissão do pensamento a uma imagem fixa, frente a qual Deleuze propõe um “pensamento sem imagem” (DELEUZE, 1968, p. 173).

Junto ao seu encontro com Guattari e as questões ligadas aos signos, presentes em *Mille Plateaux* (1980) e, também, seus estudos junto ao cinema a partir de 1983 – *L’image-mouvement* (1983) et *L’image-temps* (1985) – Deleuze retira a imagem do domínio da representação mental e a recoloca nos planos da problemática da individuação, criando uma reviravolta nas concepções de imagem.

A partir dos pensamentos sobre cinema de Antonin Artaud, Deleuze afirma que “a imagem deve produzir um choque, uma onda nervosa que faça nascer o pensamento” e também que “a imagem tem então por objeto o funcionamento do pensamento e que o funcionamento do pensamento é, também, o verdadeiro sujeito que nos traz de volta às imagens” (DELEUZE, 1985, p. 215).

A partir dessa nova problemática, a imagem é pensada em um processo que move diferenciações sensíveis e individuações reais. A produção de imagens do pensamento passa a ser concebida junto a uma experimentação maquínica,

considerando um pluralismo dos regimes de signos, em semióticas que proliferam e são chamadas de rizoma⁶⁵.

Écologie des images et machines d'art é o título de um texto de Anne Sauvagnargues publicado em 2013. Seguindo essas variações na filosofia de Deleuze e do seu encontro com Guattari, a autora considera a transformação na concepção da imagem do pensamento ao tratá-la como um processo de individuação, que ao se individuar recria também o meio em que a individuação se processa, agenciando máquinas semióticas, engendrando no mundo outras ecologias e novos territórios.

Como as imagens, os signos não valem mais como as dublagens materiais degradadas de uma representação ou de uma significação mental, mas se desdobram em mapas de afetos, em semióticas ecológicas, etologias de um território (SAUVAGNARGUES, 2013a, p. 169).

A imagem não é mais considerada representação da realidade vista por uma consciência, mas sim um efeito material em uma imagem-movimento, um efeito que não se restringe à visão, mas que é polissensorial, engendrando uma construção territorial, espaço-temporal que intervém nos territórios já erigidos pela cultura, imagem em buscas por construir um terreno. Esta por sua vez não se encontra mais separada ou restrita à arte humana ou a do cinema, mas é colocada sob outro estatuto. Uma imagem-movimento pensada como individuação semiótica e polissensorial cria a imagem individuada ao mesmo tempo em que implica seu meio de individuação, recriando, a cada individuação, um indivíduo-mundo em uma ecologia das imagens. Sobre esse prisma a arte torna-se uma semiótica técnica social e política específica, entretanto, não é privilegiada em relação a outros tipos de imagens-movimentos. Essa nova concepção de imagem passa a interrogar o agenciamento “arte” segundo a concepção da produção de individuações que, ao se criarem, estão criando agenciamentos maquínicos junto ao meio vital social, recriando esse meio ao se

⁶⁵ Texto escrito por Deleuze e Guattari em 1976, intitulado *Rhizome*, texto que posteriormente é incorporado ao livro *Mille Plateaux* (1980).

criarem como imagem. Trata-se, pois, em uma perspectiva deleuziana, de uma semiótica ecológica, e no sentido guattariano, de uma máquina de arte.

Bater claras em neve incessantemente, em um contexto urbano por mulheres e homens, vestidos e transvestidos, cria uma zona problemática diante dos modos de vida arregimentados por certa cultura em uma cidade. O deslocamento dessas ações, próprias para um contexto íntimo e que se produzem diante de utilidades bem delineadas, para um contexto urbano em que os corpos se movimentam e se relacionam a partir de modos e de finalidades previamente estabelecidas, problematizam as relações entre os signos já fixados para cada contexto, provocam curtos-circuitos das relações, criam problemas que forçam as paisagens ordinárias a se rearranjarem diante do inusitado dessas ações. Imagens extraordinárias são criadas junto às imagens fixadas para um cotidiano, fazendo as relações entre os signos que se estabilizam em palavras de ordem e os modos de se habitar um contexto urbano entrarem em movimentos, criarem zonas metaestáveis, zonas de riscos aos signos já codificados e pré-definidos.

Essas imagens extraordinárias engendram problemas às imagens fixadas no pensamento diante das paisagens ordinárias. Constroem-se nas precariedades de um acontecimento, de uma intervenção que opera mobilizações dos signos, produzindo fragilizações das imagens fixadas, criando imagens frágeis que se desdobram na proliferação de outras imagens no pensamento e também junto a outros modos de expressão como a fotografia e o vídeo.

As imagens em performances criam uma *découpage* incomum no pensamento diante do contexto em que foram efetivadas as intervenções. Imagens fotográficas produzem ainda outra *découpage* na relação com os signos envolvidos no cotidiano e às intervenções performáticas; as fotografias criam enquadramentos, ângulos, prismas e planos que ganham visibilidade pelo agenciamento acoplado ao equipamento e à técnica fotográfica. A câmera funciona como um agenciador de imagens que recriam a proposta performática fazendo proliferar imagens em outro suporte nas relações com a execução performática. Os blocos de imagens,

apresentadas na Figura 6, como platôs de sensação, colocam em evidência os planos e as relações com os signos do urbano. Nesse sentido, buscam intensificar a própria proposta performática, agora desdobrada em fotografias. Imagens frágeis configuradas pelas performances encontram-se abertas às proliferações de outras imagens no pensamento, na fotografia e em vídeo.

Tais semióticas ecológicas são sempre plurais e colocam em interação os códigos materiais, biológicos, sociais e técnicos, em suas qualidades funcionais, mas também, nos meios associados, acoplando e movimentando os detalhes e as diversificações em qualidades expressivas próprias aos contextos sociais, recolocados em outros agenciamentos coletivos de habitação. Essas semióticas configuram zonas de individuação de imagens, que movimentam os meios, singularizam, diferenciam e, também, interconectam signos, desdobram-se em outras imagens, criando um ritornelo de signos que ganham uma consistência ecológica.

A questão dos *ritournelles* tratada por Guattari em *L'Inconscient Machinique* (1979) e, posteriormente, junto à Deleuze, em *Mille Plateaux* (1980), tangencia a problemática bergsoniana da imagem, que, doravante, não engloba mais o estatuto de um pensamento capaz de considerar os efeitos do uso das imagens do pensamento, mas sim a produção de subjetividades individuantes através da matéria. Nesse ponto, a problemática bergsoniana da imagem é recolocada, considerando a imagem como individuação sensório-motora, polissensorial e centro sensível de indeterminação, desdobrando seu alcance de intervir nas percepções, nas ações, nas afetações subjetivas e materiais.

Em *Mille Plateaux* (1980), o 11º platô é destinado ao ritornelo. Este é um termo designado ao refrão que repete em uma música, no Brasil é um termo restrito a uma utilização mais técnica da área de estudos da música. Entretanto, em francês, os *ritournelles* tem um uso mais corriqueiro e se referem a músicas e danças de roda de pequenas crianças, cantigas que se repetem em pequenos versos e que compõem uma dança e uma música. Os *ritournelles* possuem dimensões polissensoriais, com as movimentações corporais e também sonoras. Não casualmente, o texto destinado ao

ritornelo em *Mille Plateaux* começa descrevendo um percurso de uma criança, perdida e com medo, no escuro da noite. Em busca por construir um círculo estável e calmo que a ajude a atravessar o caos da noite escura, ela cantarola seu ritornelo infantil, uma pequena cantiga, repetida para criar algum contorno frágil e provisório que a ajude a atravessar a noite. Com seu pequeno centro construído a partir da canção, ela se arrisca a dar alguns passos. Essa é uma ação de criação, criação de territórios, criação de imagens. Uma delimitação espacial implicada na criação de um território e de uma imagem para atravessar o caos. E é por repetição que se dá o processo dessa criação, por redundância que se cria diferenciações. O cantarolar repetitivamente um refrão é um hábito que, de tanto se repetir, se esvai. A partir desse conceito de ritornelo, a criação artística é uma maneira singular de cada hábito cultural se esgotar, se degradar e se esclerosar por sua repetição; isto é, a criação artística é a canção da criança para produzir um território singular em um contexto político de socialização.

A criação artística se dá por criação de territórios polissensoriais e de uma semiótica a-significante que forcem as sensibilidades e os sentidos a entrarem em devires, a se diferenciarem, atual e virtualmente. Mesmo em se tratando do ritornelo, não há um privilégio da música em relação às outras artes. A questão colocada por Deleuze e por Guattari toma a música como um marcador dos tempos que, por repetição, fazem os hábitos se degradarem. Os hábitos colocam os ritmos sociais e seus esgotamentos abrem os hábitos à criação de territorializações. O tempo se temporaliza e se territorializa em um processo de desterritorialização e reterritorialização do ritmo social. Um engendramento espaço-temporal que pode recriar mundos provisórios. Uma desterritorialização dos hábitos que reterritorializam habitações, terrenos de forças abertos a novos agenciamentos.

Alguns apontamentos do texto ritornelo presente em *Mille Plateaux* (1980) são importantes de se observar. Um ritornelo constroi um centro frágil, esta é uma primeira apresentação construída em um “agora” (*maintenant*). Seguindo o texto de Deleuze e Guattari, uma segunda apresentação do ritornelo se dá: “*Maintenant, au contraire, on est chez-soi. Mais le chez-soi ne préexiste pas*” (1980, p. 382).

“Agora, ao contrário, está-se em casa. Mas sua casa não preexiste”. O grifo foi colocado para este texto e pretende dar o acento a essa negativa afirmação: “agora” e “sua casa não pré-existe”. Ou seja, ela só existe na construção dela e da desterritorialização e reterritorialização da casa ela mesma, da recriação da casa; ela não existe antes da sua própria construção. O “agora”, em francês “*maintenant*” se dá na junção de duas palavras “main” e “tenant” que quer dizer “tomando a mão” ou ainda “exploração da mão”, colocando um marcador temporal de uma prática, um fazer atual. Outra observação é que não se trata de um “*chez-moi*” e sim de um “*chez-soi*”, não se trata de um “eu” que constrói a casa, mas da casa ela mesma ao se construir.

O “*soi*” (sua) é uma prática e uma política de coletivação não reservada aos humanos, ele é um processo de des-re-territorialização que se dá muito frequentemente entre os animais, como o cantar e o dançar dos pássaros ou os miados estridentes dos gatos sobre os telhados ao se acasalarem. Há uma relação próxima entre a arte e a animalidade em Deleuze e Guattari. A arte começa quando um animal construiu uma casa. Os animais passam, assim, do funcional ao expressivo. A arte enquanto imagem polissensorial produz uma ecologia do território, terreno de sentido e de sensibilidade que não tem uma primazia humana, já que se trata de construir hecidades enquanto agenciamentos estéticos.

A imagem, enquanto território sensório-motor passa a ser pensada como individuação e definida como hecidade, como diferenciação e diferenciação⁶⁶.

⁶⁶ Já na primeira página do texto “O método de dramatização” (p. 129) na tradução brasileira presente em *A ilha deserta* e outros textos, Gilles Deleuze; organização da edição brasileira e revisão técnica Luiz B. L. Orlandi, São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 129 –154, há uma nota de rodapé produzida por Luiz B. L. Orlandi, ao tratar da “diferença”, coloca que há dois verbos utilizados na obra *Difference et Repetition* de Gilles Deleuze (1968): diferenciar concerne o movimento de atualização qui define a gênese das formas individuais (relacionado ao atual – diferenciação e diferencial – *différenCiation*) e diferenciar diz respeito ao virtual das singularidades intensivas, que reintroduzem a cada momento o aleatório no sistema individuado atual, fazendo-o diferir (conectado ao virtual – diferenciação e diferencial – *différenTiation*). Deste modo, ao se tratar da *diferenciação* estar-se-a considerando os campos intensivos, impreteríveis aos fluxos entre virtual e atual. (Essa especificidade sobre *différentiation* e *différenciation* também foi colocada por Anne Sauvagnargues no artigo *Écologie des images et machines d’art*, 2013a).

Deste modo, uma imagem se cria e se recria em processos de individuação em devir, não centrado em um sujeito lógico, em uma forma constituída, em um indivíduo substancial. Essas imagens são impessoais e portadoras de singularidades ainda não formadas, pré-individuais, abrindo as imagens às diferenciações: de um lado, individuações ou atualizações, e de outro, subjetivações ou consistências virtuais.

Não existe mais designação de qualquer coisa a partir de um sentido próprio, nem intimação de metáforas a partir de um sentido figurado. Mas a coisa como imagens não formam mais que uma sequência de estados intensivos (...). A imagem é esse percurso ele mesmo, ela é o devir devindo (DELEUZE; GUATTARI, 1975, p. 39 – 40).

A imagem é um “devir devindo”, ela se constitui em movimento, sempre inacabada e aberta à criação de outras imagens, aberta às figurações frágeis e precárias, a se desdobrarem em novas imagens que se individualizam e não param de individualizar-se, diferenciando-se, atual e virtualmente, fraturando imagens fixadas por um cotidiano, abrindo os clichês às imagens; recriando a si mesmas e os meios. As imagens se desdobram como processo de individuação em uma transformação material e espaço-temporal em longitudes de velocidades e lentidões atualizadas e em latitudes variantes de potências virtuais.

Deste modo, a imagem não se trata de uma diferença de suporte, ela não é um suporte visual, óptico, fotográfico, videográfico. Uma imagem é um *rapport* de forças, forças plurais, de ações, de reações, de intensidades. Enquanto relações de forças, as imagens atuam polissensorialmente, enquanto campos de afetos e de variações de intensidades e de velocidades e lentidões.

Anne Sauvagnargues (2013a), junto às concepções de Gilles Deleuze e Félix Guattari, propõe pensar que a imagem-individuação não se define por sua unidade, nem por sua identidade, mas sim por sua operação de corte que cria, dentro de um universo movente de forças, um regime de relação provisório de velocidades, de lentidões e de afetos. Um processo de seleção de cortes e acoplamentos acentrado. A percepção se produz assim, por um enquadramento subtrativo que retira desse universo movente de forças, imagens frágeis e incompletas. A percepção é uma

individação da imagem, tal qual uma câmera faz uma *découpage* de luzes e matérias para produzir e individuar uma imagem fotográfica ou videográfica. Nesse sentido, não há qualquer privilégio entre imagens humanas e inumanas, todas se processam de modo frágil, parcial e aberta a criação de novas imagens.

“Um tal realismo da imagem coloca a história da arte em relação com o dispositivo biológico de montagem de uma imagem vital – um olho, como órgão de percepção, não tem nenhum privilégio espiritual sobre uma câmera” (SAUVAGNARGUES, 2013a, p. 183).

Cariogamia e o risco do aborto, enquanto procedimento de criação de zonas de riscos junto aos campos problemáticos colocados pela performance, tanto em sua execução, quanto nas fotografias e no vídeo, produziu e produz individuações de imagens em performances frágeis e polissensoriais dentro de certa cultura urbana. Trata-se assim da criação de uma máquina de arte, que produz cortes nos regimes de signos já arregimentados para os contextos da cidade, fazendo imagens fixadas se abrirem a novos acoplamentos, novos regimes de signos, sempre disponíveis a novas individuações e a diferenciações tanto das próprias imagens quanto dos meios em que elas se individualizam, construindo uma ecologia das imagens em devir, imagens frágeis e precárias, parciais e momentaneamente construídas.

Uma repetição, um ritornelo de bater claras em neve para atravessar, com alguma poética, o fluxo urbano. Uma criação de círculos em imagens precárias que, por hábito, são reconhecidas e pela repetição do ato de bater claras em neve se desterritorializam e ensaiam reterritorializações em imagens frágeis. Um ritornelo de bater claras em neve, prática já territorializada por hábitos culturais, deslocada para o contexto da cidade, produz des-re-territorializações nas construções de outras habitações. Imagens frágeis para a construção de centros frágeis e de casas que não pré-existem a sua construção.

2.2. Performance e linguagem: problematizações dos e nos regimes de signos

A performance *Cariogamia e o risco do aborto* – os ovos abortados antes de vingarem – foi concebida tendo em vista os processos criativos que acontecem na cidade e que não chegam a vingar, abortam nas relações de captura de imagens tidas como próprias para este contexto. Deste modo, o problema colocado na relação com a cidade pela performance *Cariogamia e o risco do aborto* está em como transformar, neste campo de riscos, abortos em encontros que aumentem a potência da vida, que movimentem as imagens fixadas por um urbano que é a todo tempo capturado e pré-definido.

A busca por experimentar a ação coletiva se deu em função da temática da performance *art* ter sido abordada, durante o primeiro semestre de 2012, junto a discussões das relações entre a arte e a produção de outras sensibilidades que são criadas ao se intervir no cotidiano e no habitual, questões e posicionamentos que surgiram junto a disciplina ministrada por Juliana Bom-Tempo no curso de Psicologia da Faculdade de Jaguariúna/SP.

Diante disto, os estudantes da disciplina foram convidados para um programa com alguns encontros que seriam realizados extra curso de Psicologia, em tardes de sábados num sítio, próximo à cidade de Jaguariúna, cedido por uma das interessadas em participar. A programação teve o propósito de apresentar um pouco do que seria a performance *art*, como também para experimentar, em oficinas e em intervenções urbanas, esses processos na prática. Na ocasião, foram ministradas quatro oficinas que incluíram as várias perspectivas de bases históricas da performance *art*, as relações entre performance e cotidiano, duas oficinas de preparações corporais e de criação, além da execução político-estética da intervenção *Cariogamia e o risco do aborto* no espaço público. Essa foi a preparação que abriu o convite para execução da performance. Os estudantes Mariana Barbosa Morgão, Hugo de Almeida e Fabíola Martins, do quarto período do curso de Psicologia, engajaram-se nos processos de preparação e se dispuseram a desenvolver as ações junto à Juliana em intervenções

urbanas no centro da cidade de Campinas/SP e na Estação da Luz em São Paulo/SP. No ano de 2014, Mariana Barbosa Morgão, Hugo de Almeida e Fabíola Martins se organizaram e convidaram Israel Ricardo de Oliveira Suriano para refazerem a performance na cidade de Mogi Mirim, no interior de São Paulo.

As repercussões das quatro execuções, em cada uma das cidades, tiveram micro variações contínuas. Na execução individual em 2012 nas ruas e praças do centro de Campinas, as pessoas interagiam com os olhares, com certo estranhamento curioso diante da intervenção, olhavam, comentavam entre elas, paravam para ver o que se passava, por mais que os passantes identificassem o ato de bater clara em neve, este ato produzia uma intervenção nas paisagens do que era próprio para aquele contexto urbano.

Na intervenção coletiva com três mulheres e um homem nas ruas e praças da cidade de Campinas, os passantes interrogaram os performers, muitas pessoas interferiram na ação querendo uma resposta para o que se estava fazendo ali: “para que isso?”, “por que você está fazendo isso?”, “vão fazer um bolo?”. A busca por sentidos ganhou ênfase na intervenção, com as pessoas se disponibilizando a conversar e a ensaiar tentativas de colocar sentido já que a resposta dos performers era, a todo tempo: “Pelo prazer inútil de transformar claras em neve na cidade”. Os passantes, mesmo diante do *nonsense* da performance, se colocaram a conversar, a perder tempo na busca por sentidos.

Na intervenção da Estação da Luz em São Paulo, as três mulheres e o homem sentiram outro clima. Começou-se dentro da estação, bater claras em neve dentro da Estação da Luz. Rapidamente um guarda veio dizer que não se podia fazer aquilo ali. “Vocês não podem fazer isso aqui?”, logo se questionou: “Fazer o que, senhor guarda?”, ele rapidamente respondeu: “ISSO!”, os performers ainda batendo claras em neve: “Mas isso o que exatamente?”, por fim, como palavra de ordem final, ele encerrou a discussão: “Isso que vocês estão fazendo, que não sei o que é, mas que não podem fazer aqui. Por favor, para fora da estação”. Sem como insistir, saíram. Estava com uma chuva fina e acabaram todos, os performers e também uma quantidade considerável de pessoas, ficando em um espaço reduzido, embaixo de uma marquise do lado de fora da estação. Recomeçaram o procedimento de bater claras em neve e, ao fazê-lo, as

peessoas começaram a olhar e a perguntar o porquê daquela ação. As respostas eram as mesmas: “Pelo prazer inútil de transformar claras em neves na cidade”. Entretanto, diferente de Campinas, algumas pessoas começaram a se irritar, principalmente algumas mulheres que pareciam estar fazendo ponto para prostituição ali. Elas começaram a se incomodar com a presença, algumas provocações: “Você tá se achando bonita, né? Fazendo isso...”, “Por que não vão fazer isso bem longe daqui?”, “Esse lugar aqui já tem dona, queridinha!”. Essas frases não foram as únicas e os performers acabaram saindo daquela marquise e encontrando outros lugares do lado de fora estação. Muitas pessoas se aproximaram, emitiram impressões, contaram histórias do passado, de outros lugares, falaram sobre a vida e o que aquele ato poderia querer.

Em Mogi Mirim, duas mulheres e dois homens, um deles transvestido começaram a performance em um dia ensolarado, no horário comercial, com os performers caminhando pelas calçadas, ruas e em frente a lojas diante dos movimentos de carros e pessoas. Muitos perguntaram o que ocorria ali, o porquê e o para que daquela ação. Sem um sentido pronto que pudesse acalmar o pensamento, colocaram-se também a conversar e a buscar sentidos para aquela ação. Muitos identificavam os atos e falavam de receitas, outros disseram ser engraçado e se questionaram sobre a alimentação. O jornal a *Tribuna do Guaçu*, uma publicação da cidade de Mogi Mirim, fez fotografias da performance e destacou a ação por meio de uma grande matéria (Figura 7), falando um pouco das mobilizações provocadas pela performance no cotidiano das ruas e seus modos de vida.



Figura 7: Jornal Tribuna do Guaçu
Imagem: John Evert (Moji Mirim/SP/2014).

Nesses variados contextos urbanos, com diferentes impactos gerados pelas performances, houve uma intervenção e a criação de campos problemáticos junto aos regimes de signos que modulam os corpos, os modos de vida e o que está dado nas paisagens que direcionam gestos, formas, hábitos dessas cidades.

As imagens apresentadas em bloco na Figura 6, misturando as quatro intervenções, apresentam focos, planos, linhas que evidenciam as paisagens agenciadas por imagens em performances, os signos urbanos se mobilizam diante do inusitado presente em práticas incomuns aos espaços da cidade, um excesso de sinais, de movimentos, de imagens que se cruzam nas configurações do urbano. Ao se escrever a partir da performance, coloca-se em cheque o que é próprio de uma cena urbana e agencia-se a criação de imagens extraordinárias diante desses cenários.

Todos os elementos presentes nas imagens configuram um plano problemático ao convocar os regimes de signos ligados ao urbano, à rua, aos passantes, ao comer, ao erótico, às relações entre homens, mulheres, travestis, colocam em zonas de riscos

uma vida que passa na pele, escorre em líquidos, transforma-se em clara, bate incessantemente, e perde tempo diante do tempo objetivado do que está na rua. Toda uma complexidade de regimes de relação com planos de signos que se cruzam nos fazeres de todos os dias para manutenção de um modo de vida urbano que dirige uma vida que passa.

O vídeo-performance *Clara* foi produzido a partir da intervenção performática individual de *Cariogamia e o risco do aborto* em 2012. O vídeo tem a duração de 59 segundos e, em menos de um minuto, procura operar as relações entre os signos urbanos, colocando cortes e movimentações dos passantes, compondo com os barulhos da cidade um jogo de signos, de sons e sensações que se pode sentir ao percorrer as ruas de um centro comercial, num dia qualquer em que os comércios e serviços estão em funcionamento. Os sons da cidade, a transição dos planos, os enquadramentos que evidenciam todo o direcionamento de sinais de trânsitos, de modos e de velocidades de andar diante das urgências do urbano. Signos que dirigem os modos, as práticas, os gestos e os encontros.

O próprio título do vídeo *Clara* convoca dúvidas. A que ou a quem se refere o título? Seria o nome da mulher evidenciada no vídeo ou a clara se transformando em neve? Um devir-neve de Clara. Ovos são quebrados nesse fluxo, separam-se claras e gemas, os ovos mudam seus modos de relação, são fragmentados, escorrem, entram em outros regimes. Bater claras até que, dos líquidos viscosos transparentes, se obtenha claras em neve, um ponto de transmutação em microvariações contínuas, em acelerações e afecções que fazem das partículas que compõem a clara, uma neve. Bater, caminhar pelas ruas, parar na faixa de pedestres, bater. Operações que transmutam a clara em neve e, junto a isso, as relações desejadas para um modo de viver a cidade, direcionado e aprisionado em utilidades. A rua se torna um plano unicamente de passagem em que os encontros são submetidos aos ritmos ditados por sinais, verde com um bonequinho do semáforo fazendo um gesto de andar e vermelho para parar. Todo um plano de encontros capturados por palavras de ordem que insistem em estabelecer o que é possível para uma rua, para um passante, para uma cidade.

As fragilidades de imagens em performance que interpelam os modos de viver o urbano, de se estar vivo e de atravessar um cotidiano de uma via urbana sobrecodificado, direcionado *a priori* com modos, gestos, trajetos, com todo um empobrecimento do que se pode ou não, com campos de possibilidades já desenhados para manutenção de uma “vida besta”. Regimes de signos pré-estabelecidos do que se pode fazer em cotidianos de uma rua recebem cortes precisos, inesperados e imprevistos, que abrem os regimes de relações entre signos e corpos, entre modos e palavras de ordem, desobedecem aos possíveis para um ordinário, atuam extraordinariamente, obrigando a fazer uma montagem incomum para um cotidiano. Cotidianos de mulheres, de homens, de travestis em campos de signos colocados em movimento de um cotidiano que pode, a todo tempo, ser aberto ao inusitado de uma criação.

Haveria aí a configuração de um plano problemático que gestasse uma clínica poética ao atualizar tensões das repetições e dos insuportáveis de se obedecer aos regimes de signos ditados por um cotidiano, denunciando as redundâncias do que se deve fazer em uma cidade, das palavras de ordem que insistem em atuar nos mínimos gestos, nas mínimas ações? O vídeo *Clara* e as performances de *Cariogamia e o risco do aborto* intervêm nos regimes de signos de um modo de vida urbanizado, operam abalos nos modos de se estar na cidade, dos modos de se encontrar, nos gestos e nos afetos dirigidos por signos urbanos.

Diante dessas considerações e dos planos práticos dessas imagens em performances, uma questão: a performance *art*, diante dos variados modos de execução e de criação, configuraria uma linguagem nos territórios das artes?

A configuração de uma língua possui uma mistura heterogênea; mas, pensando junto aos campos da linguística (a exemplo de Chomsky), o estudo científico da linguagem só é possível ao se extrair dela um subconjunto homogêneo e constante, se dá junto às invariantes estruturais, considerando que a ideia de uma estrutura já pressupõe a existência de invariantes – ideias caras aos linguistas.

Quando se trata das linguagens próprias de um domínio artístico tais como as artes audiovisuais, o teatro, a dança, o cinema, parte-se em busca do que se repete invariavelmente em cada domínio para considerar a existência de linguagens artísticas e a conseqüente legitimação de um domínio nos campos disciplinares e mercadológico das artes. Antes da criação de uma sintaxe, a configuração de uma linguagem é uma articulação política.

Ao se aliar aos pensamentos de Deleuze e Guattari, trata-se aqui de pensar uma estrutura como um tipo de máquina estruturante, tal qual proposto inicialmente por Guattari (1966/2003), em que uma máquina sempre antecede a constituição de uma estrutura, os agenciamentos heterogêneos e variantes antecedem as configurações homogeneizantes que definem uma linguagem, tendem a ser tomados enquanto estruturas invariantes para caber e configurar regras sintáticas e normatizações que desconsideram todos os planos de microvariações presentes em uma língua. Um apagamento das máquinas abstratas que singularizam uma língua a cada performance, se agenciando entre variáveis e variações; entre linhas de variações virtuais e contínuas que se engendrando a todo tempo. Deleuze e Guattari, ao colocar as questões ligadas à linguística, falam da natureza da máquina abstrata.

(...) o problema mais geral concerne à natureza da máquina abstrata: não há qualquer razão para relacionar o abstrato ao universal ou ao constante, e para apagar a singularidade das máquinas abstratas, quando estas são construídas em torno de variáveis e variações (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 119).

Junto às dimensões da performance *art* não seria diferente a busca por configurá-la como linguagem, considerando as forças políticas que se agenciam neste intento. A própria afirmação desta ou daquela origem da performance *art* já se dá na tentativa de legitimar uma prática e encaixá-la dentro de algum campo politicamente articulado às dimensões pedagógico-disciplinares e aos mercados ligados às galerias de arte, aos editais de financiamento, à produção de uma linguagem para a performance. Essas dimensões políticas, que se articulam ao tentar afirmar uma origem para a performance *art*, foram apontadas nas diversas e divergentes perspectivas citadas no início deste trabalho passando por Richard Schechner ao

considerar a performance ligadas às práticas cotidianas mais do que aos domínios artísticos; de outra parte, por Andreas Huyssen colocando a performance ligada principalmente à estética; ainda pelas óticas de Roselee Goldberg ao fazer uma historiografia da performance ligada aos movimentos das vanguardas teatrais; ou Paul Shimmel que, por outro lado, considera a performance *art* como um movimento emergente no pós Segunda Guerra Mundial e vinculado às artes visuais.

(...) a “essência exata” da performance, sua “mais pura possibilidade”, sua “identidade cuidadosamente recolhida em si mesma”, sua “forma imóvel” são contrassensos diante da hibridez, mutabilidade e indefinição que o gênero cultiva e dissemina (FABIÃO, 2011, p. 72).

Eleonora Fabião propõe repensar os modos de se produzir uma origem da performance, entendendo essa busca da origem como um perigo que tende a estabelecer e capturar as práticas ligadas à performance *art* em estabilizações. Diante da questão da performance como linguagem, encontram-se movimentos por legitimá-la, desde sua origem, dentro de algum domínio artístico. Jogos de poderes que se dão entre as várias linhas históricas e são, a cada momento, segmentarizadas para afirmar alguma área elegida. Esbarra-se em uma diferenciação importante que se implica, nos terrenos da performance *art*, às relações entre arte e vida, entre as vertentes artísticas e uma condição precária de se produzir poéticas a partir de ações que desarranjam os regimes de signos previamente alinhavados por palavras de ordem; ou nas palavras de Beckett, “perfurar buracos” na linguagem para ver e ouvir “o que está escondido atrás” (DELEUZE, 1993, p. 9).

Na performance *Cariogamia e o risco do aborto* acontece a produção de uma poética à medida em que os signos ligados ao urbano, aos modos de vida, às práticas e aos gestos presentes em uma cidade, ao desejável para um centro comercial dentro dos regimes de signos próprios das ruas, entram num plano de problematizações agenciadas por imagens em performance. Esse plano é justamente o que faz das imagens em performance uma intervenção, produzindo cortes nos regimes de signos e nos modos de relação previamente definidos por certa cultura que rege o urbano. O caminhar pelas ruas portando vasilhas e ovos, o quebrar os ovos separando claras e

gemas, o bater claras em neve que, por certo, não serão utilizados para uma receita culinária, a produção de certa violação das práticas próprias para o urbano coloca em uma encruzilhada as relações e os regimes de signos que são culturalmente alinhavados, produzindo o acontecimento clínico ao criar essas visibilidades. Uma bifurcação que abre e dá visibilidade ao que já se produz diariamente a cada sinal de trânsito, a cada restrição dos fluxos de passagem, a cada direcionamento dos ritmos e gestos próprios para a cidade.

Diante disso, “poderia a performance ser uma expressão universal da significação humana semelhante à linguagem?” (PHELAN, 1998, p. 3)⁶⁷; ou ainda, haveria uma linguagem da performance?

Haveria como encontrar regras e estruturas invariantes entre as imagens em performance de *Cariogamia e o risco do aborto*, *Clara*, *Crútero* e *Carne* (resgatando as imagens em performances dos vídeos e execuções já apresentadas até agora nesse texto)? Haveria como afirmar um único sentido para cada uma dessas imagens, afirmar um significante e um significado que opere palavras de ordem nesses encontros e imagens produzidas junto às performances?

Estas questões são sobremaneira delicadas nos domínios das artes e respondê-las trata-se de afirmar alguma produção política que legitime a performance dentro de certos padrões.

Em *Performance como Linguagem*, Renato Cohen (2009) escreve junto à problemática de uma linguagem para a performance. Dando ênfase às práticas teatrais, afirma a dimensão híbrida da performance colocando-a como uma fusão de linguagens (teatro, dança, artes visuais, etc.), que acontece por junção e por colagem.

Um *mixed-media* que, para o autor, caracteriza uma linguagem tendo a *collage* como estrutura, concluindo que a performance teria a *collage* como linguagem e que, assim, produziria uma releitura do mundo. Deste modo, a “[...] *collage* seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da

⁶⁷ Todas as traduções de textos em inglês nesse trabalho são traduções nossas.

seleção e da picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes” (COHEN, 2009, p. 60).

Cohen considera na relação com a performance *art* a codificação de “informações”, para transmitir uma nova mensagem ao público, que transforme o que este capta, em uma releitura através de outra perspectiva produzida pela expressão artística. Nas palavras de Richard Schechner em *The end of Humanism* de 1982, “o principal meio de trocar experiência é reorganizando *bits* de informação”.

Em busca por afirmar uma linguagem para a performance, Cohen encontra na operação de *collage* uma invariante que configura, segundo ele, uma estrutura da performance *art*. O que se coloca em jogo e em problematização é se, ao se fazer tal afirmação, esse rearranjo – usando o termo de Schechner – produziria uma codificação, uma homogeneização de significantes e significados, efetuando, através da performance, uma releitura do mundo. Um rearranjo que teria algo diferente a dizer, teria outra sintaxe e outra organização estruturante em termos de conteúdo e também de expressão.

Esse prisma parece trazer alguns perigos, já que se dá por certa estabilização de propor uma “releitura do mundo”, que, entretanto, seria criada pelo artista. Pensando junto às imagens em performances *Cariogamia e o risco do aborto*, *Clara*, *Crútero* e *Carne*, essas estariam propondo uma função e um conteúdo com palavra de ordem? Tratar-se-ia de uma releitura do mundo e das relações ligadas ao urbano, à sexualidade e ao erótico ou haveria um processo que faz acontecer uma clínica, ao dar visibilidade aos regimes de signos que são exercidos macro e micro politicamente sob os corpos a todo o momento? Trata-se de propor uma nova mensagem, uma nova leitura de mundo ou de colocar as leituras vigentes em campos problemáticos de modo a abrir os regimes de signos para gerar algo a-significante e larval que a própria performance não poderia prever?

Junto a essas provocações, pode-se, seguindo outra perspectiva, afirmar a *collage* enquanto uma operação, um procedimento para se abrir os regimes de signos, para intervir nas significações e nos significantes, produzindo uma espécie de corte

que abriria os signos aos acontecimentos de outros sentidos. A *collage*, diante desse outro prisma, produziria novas máquinas de sentidos, abertas às novas conexões, sem que os performers tenham o controle voluntário de propor uma releitura do mundo, mas, antes, atuem junto ao intempestivo de um acontecimento durante a execução performática, produzindo fissuras, buracos, cortes e uma clínica poética que se dá ao mobilizarem os signos.

Há, em todo caso, funcionamentos de uma língua, que, mesmo consideradas em subsistemas homogêneos e invariantes, sempre terão variações contínuas. Nas linguagens das artes, mesmo consideradas dentro de sistematizações homogeneizadas, houve funcionamentos heterogêneos a exemplo de Jean Genet e Carmelo Bene no teatro, Vaslav Nijinsky e Tanaka Min na dança, Lygia Pape e Cao Guimarães nas artes audiovisuais, Jean-Luc Godard e Tsai Ming-Liang no cinema, entre outros.

A *performance art*, mesmo se valendo de elementos das linguagens artísticas, opera junto a estas num uso menor, que se dá por amputação, por um decréscimo, por uma operação de $n-1$ ⁶⁸. Nessa amputação, acontece, ao mesmo tempo, um enxerto, uma prótese que intensifica imagens, e leva a própria linguagem ao limite.

Em *Cariogamia e o risco do aborto* e em *Clara*, a operação de decréscimo se dá ao retirar os personagens, ao irem para as ruas, ao colocarem-se como transeuntes, ao executarem uma ação, muito comum num contexto íntimo e com utilidades bem definidas para um espaço íntimo, na cidade e de um modo inútil, amputam-se elementos de uma linguagem que poderia trazer certa narrativa e dramaturgia. São os próprios performers que se encontram na atuação, são os corpos deles que andam pelas ruas, praças e estação e que batem claras em neve incessantemente, são as mãos deles que se cansam, param, voltam a bater. Acontece uma amputação da cenografia, do personagem, de artifícios cênicos para a ação. Essa amputação subtrai as

⁶⁸ Deleuze e Guattari (1980) propõe pensar a multiplicidade como algo menor, operando por subtração, “sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte da multiplicidade, estando sempre subtraindo)” (p. 13).

representações de corpos em cena para exacerbar e colocar em movimentos os signos ligados à própria vida que se encontra em jogo em uma ação deslocada e inútil.

Um decréscimo também acontece na performance *Crútero* que, nas suas três repetições, mobiliza signos em uma cozinha, em uma galeria de arte em Campinas/SP, em um espaço cultural em Berlim/Alemanha. A performer coloca seu corpo nu a experimentar as texturas de ser cobertos ora por claras de ovos e fígados, ora apenas por claras, a ter projeções de imagens em composição com os movimentos corporais, seu corpo e as sombras produzidas em jogos que se configuram entre a audiência, o nu, os contornos, os materiais e os signos, são de fato os elementos em relação com um corpo e com imagens sendo construídas ao vivo, na repetição de procedimentos de quebrar ovos, de entrar em relações com as interferências diretas e indiretas de uma audiência, das variações das imagens e das projeções nos corpos. A construção de texturas e movimentações sentidas nas tensões musculares da performer, sem personagem que represente a sensação no corpo, sem uma rostidade que codifique um deleite, uma tensão, uma nudez. Essas amputações cênicas enxertam um público na ação, que é tocado pelo corpo nu se colocando a experimentar outra pele, um público que se implica na ação e se mistura a ela, passam de espectadores a atores, olham, emitem sons, palavras, silêncios, quebram ovos e separam claras e gemas, deixando escorrer nos corpos da performer, seguram delicadamente os ovos e se conectam ao que se passa nas imagens em performance criadas, subvertem separações, procuram criar ao vivo outras dramaturgias.

No vídeo *Crútero* (2013), ovos são quebrados deixando escorrer claras pelo corpo nu e o corpo da performer, literalmente, cai. A nova textura escorregadia e a queda geram uma coreografia imprevista e observada, criando tensões em uma audiência, dimensões intensificadas pelos recursos técnicos da edição do vídeo de cortes entre os planos, de tempo de cada plano, de escolhas na montagem. Uma coreografia de um corpo que realmente cai sem prever com precisão seu trajeto, sua velocidade, mas que cria, ao cair, uma dança de tensões junto aos signos da sexualidade, do feminino, do erótico, das luzes e das sombras, dos materiais orgânicos em jogo. Uma sala branca de uma galeria de arte, um corpo nu, materiais orgânicos,

projeções de imagens de um filme pornô. Sexualidades e erotismos em jogo diante de práticas corporais e sexuais muito bem coreografadas pelas capturas do que pode uma sexualidade e um corpo nos planos de um erótico bem dirigido culturalmente. Temas próprios de pessoas que sabem como devem agir, como devem precisar seus gestos, considerando toda coreopolítica e toda coreopolícia⁶⁹ implicada nos movimentos sexuais de pessoas civilizadas em um ambiente privado ou público. Toda uma previsibilidade pré-coreografada dos movimentos, modos e gestos que regem a sexualidade e o cotidiano são subtraídos diante de um corpo que se coloca sob efeitos de novas texturas e da gravidade, cria involuntariamente uma coreografia na imagem que acompanha um corpo, experimentando novas texturas e em queda, colocado, por subtração, em ênfase ao sair dos hábitos e dos trajetos já, político e policialmente, coreografados por certa cultura.

A performance *Carne* (2013) se dá em um corredor das salas dos professores de uma Universidade Federal no Brasil. O espaço preparado para a ação, as luzes brancas e vermelhas, a argila, os ovos, os fígados, os vinhos, os corpos de duas mulheres despidas, a audiência que se distribui entre grades para ver a performance. Todo um agenciamento de signos, de modos de se estar na academia, de modos de relações entre mulheres, de cheiros, texturas e imagens que, durante o processo, vão amputando as significações e os significantes erigidos por uma cultura, convocando animalidades, apagando as fixações de signos e sentidos em regimes de relações já estabelecidos, abrindo os corpos presentes a outros enxertos, a outras conexões que passam pelos corpos abertos, craquelados, perfurados pelos intempestivos dessas imagens em performances.

O vídeo *Carne*, oriundo da performance de mesmo nome, executada em 2013 num corredor de salas de professores da Universidade Federal do Espírito Santo, com duração de 2 minutos e 29 segundos, apostou no enquadramento, nos jogos

⁶⁹ Referência à comunicação realizada e publicada pelo Professor André Lepecki (2011) intitulada « Coreo-política e coreo-polícia », em que propõe pensar a coreografia como prática política presente nas performances de mobilidades e mobilizações em contextos urbanos de contestações, pensando como as práticas artísticas revelam um coreopoliamento que atua na definição do espaço urbano. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-8034.2011v13n1-2p41>.

construídos entre os planos criados pela iluminação, pelas texturas molhadas e avermelhadas das peles, na curta duração dos planos, criando movimentações nos corpos, nos sons que invadem uma cena sombria e escura; a amputação foi sua ferramenta operatória, que cortou, montou, acelerou a abertura dos planos, dos corpos, dos lugares, dos sons fazendo velocidades e lentificações, intensidades e sonoridades funcionarem, nas imagens em transformações de corpos significados e humanizados em campos eróticos e animais. Os cortes e as montagens produzidos pelas imagens-movimentos criam uma *découpage* extraordinária de corpos em movimentos para deformarem as significações e os significantes daquele espaço e dos elementos em jogo. Cortes que acentuam a presença de texturas, cores, luzes e sombras, grades, risos, grunhidos e audiência em velocidades e afetos que fazem, desfazem, refazem; proliferam sensações, movimentos, imagens. Criam, assim, uma montagem incomum para os espaços, os corpos e os elementos. Cortes que criam próteses, exagerando na imagem corpos, femininos, vermelhos, texturas, risos, sons.

Nos limites da linguagem, nesses limites intensivos, abre-se o pensamento a algo que vem do *fora*, a uma imagem pura, intensiva, singular, algo nem pessoal, nem racional, que acessa um indefinido, um intempestivo, uma criação.

(...) é preciso ir além da linguagem e criar uma imagem. Isto é, quando a linguagem atinge o limite, um limiar de intensidade, ela permite pensar alguma coisa que vem de fora, algo – visto ou ouvido – que Deleuze chama de imagem, visual ou sonora, e caracteriza como uma imagem pura, intensa, potente, singular, que, não sendo pessoal nem racional, dá acesso ao indefinido como intensidade pura: uma mulher, uma mão, uma boca, etc⁷⁰ (MACHADO, 2010, p. 19).

Na performance acontece uma eliminação das constantes e invariantes, tanto nas linguagens artísticas, quanto nas ações em prol de uma variação contínua. A

⁷⁰ Introdução escrita por Roberto Machado do livro organizado e publicado por ele no Brasil, *Sobre o Teatro*, com a tradução dos textos de Gilles Deleuze *Um manifesto de menos*, sobre a obra de Carmelo Bene e *O Esgotado*, sobre a obra de Samuel Beckett.

performance configura-se assim como uma língua menor⁷¹ dentro das linguagens artísticas.

Não se trata de criar um regime de códigos que serão decodificados e interpretados pela audiência, trata-se antes de criar tensões no real que agenciem experimentações de outras relações com a língua, que crie em ato um significado, um significante e regimes de signos não tipificados, precários, titubeantes, provocativos, interventivos.

Erika Fischer-Lichte, ao tratar da ação *Lips of Thomas*⁷², de 1975 de Marina Abramovic realizada no *Krinzinger Gallery* em Innsbruck, descreve o ocorrido na performance a partir de práticas de auto-flagelação e como tal ação mobilizou o público, que acabou por intervir e converter espectadores em atores, dando fim à performance. A autora coloca que “(...) essa realidade não é meramente interpretada, mas primeiro e acima de tudo, experienciada” (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 17).

A convocação sentida pelo público durante as performances *Crútero* (2012, 2013, 2014) e *Carne* (2013), fez com que a audiência passasse a compor a ação depois de algum tempo, ao sentir as tensões que se atualizaram durante a performance. O público, convocado pelas ações, interviram, compuseram e experimentaram com os elementos ovos e fígados; algumas pessoas permaneceram à distância observando as ações, outras saíram da sala e do corredor, emitiram risos, sons, palavras, outras se aproximaram, quebraram ovos separando claras das gemas deixando-as escorrerem pelo corpo nu da performer, outros entraram no espaço com argila e escorregadio em que se passava a ação e começou a distribuir e a redistribuir os fígados e os corpos. Toda uma relação, novos regimes de signos que se configuraram diante das intervenções performáticas. As imagens produzidas por essas performances atuaram

⁷¹ A ideia de uma língua menor está presente nos textos de Deleuze e Guattari (1975) *Kafka: pour une littérature mineure*, também no texto de Gilles Deleuze de 1978, publicado no Brasil na coletânea organizada por Roberto Machado “Sobre o Teatro”, intitulado *Um manifesto de menos* (2010), tradução de Fatima Saadi, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

⁷² As descrições precisas dessa performance encontram-se no livro *The transformative power of performance : a new aesthetics*, de Erika Fischer-Lichte (2008, p. 11 – 23).

e atuam na abertura dos sentidos dos corpos, das peles, das cores, das luzes e sombras, dos materiais em jogo, de uma formatação para usos cotidianos dos espaços, dos materiais e dos corpos, certas diplomacias bem educadas e civilizadas que podem se tornarem em ato de experimentar, convocaram os presentes a passarem ao ato, a ultrapassarem a questão “o que se quer dizer com isso?”.

Pode-se assumir que esses afetos foram desencadeados – obviamente fortes o bastante para mover expectadores individuais para intervenção – transcenderam em muito a possibilidade e o esforço em refletir, em construir sentido, e em interpretar o acontecimento. O concernente central na performance não foi o entender, mas experienciar isso e lidar com essa experiência, que não poderia ser suplantada pela e com a reflexão (FISCHER-LICHTE, 2008, p. 17).

A materialidade das imagens em performances de *Crútero* e *Carne* convocaram os participantes, as zonas de riscos criadas junto aos signos e às performers, as repetições de escorregar e cair, os jogos de luzes e imagens, todo um procedimento que suplanta um único sentido, abole uma possibilidade de interpretar e coloca o espectador na condição de experimentador diante da quebra nos regimes de signos ligados ao cotidiano, à sexualidade, ao feminino, aos corpos nus, às luzes e sombras que se dão junto a essas imagens em performances. Tratar-se-ia ainda de uma semiotização da performance?

As questões e colocações acima apresentadas foram iniciadas junto às performances que ocorreram ao vivo – *Crútero*, *Carne* e *Cariogamia e o risco do aborto* – e com as imagens que elas produziram durante suas execuções. Mas e quando se trata dos vídeos-performances, poder-se-ia pensar na produção de uma linguagem que tenha como suporte imagens em digital?

Tanto o vídeo *Crútero* (2013), quanto *Carne* (2013) e ainda *Clara* (2012) apostam nas extremidades das linguagens, nas bordas que borram as separações e os limites do olhar humano e inumano.

No vídeo-performance *Crútero* (2013) cria-se um tipo de agenciamento na montagem, que trabalha com campos de signos e de relações reconhecíveis. Uma

espécie de paisagem clichê de uma mulher nua e de ovos e de fígados crus, de imagens eróticas projetadas. Há, entretanto, uma intervenção de um corpo fazendo algo extraordinário em se tratando dos regimes de signos já desenhados para esses elementos: um corpo feminino construindo uma nova textura e lidando com a sexualidade na relação com a audiência, imagens eróticas, claras, quedas e fígados. Além disso, o tempo dos planos, as movimentações da câmera, os enquadramentos em partes do corpo, a dimensão anacrônica produzida no vídeo em relação aos procedimentos presentes na execução da performance, a audiência se movimentando e interferindo na performance, isso provoca nesses corpos a experimentação de texturas e quedas, cria um tipo de tensão que intervém nos regimes reconhecíveis e opera uma abertura clínica ao dar visibilidade às tensões que habitam invisivelmente esses elementos, corpos e sexualidades.

No vídeo *Carne* (2013), um mosaico de imagens rápidas iniciam nos primeiros segundos, cortes, sons ofegantes em busca de um foco, enquadramentos dos planos recortam os corpos, nos jogos de luzes e sombras que a câmera consegue captar. Passa-se a planos abertos, com impressões de lentidão dos movimentos entre os corpos e o aumento dos risos e dos sons criados pela audiência no ambiente. Intensificam-se focos e luzes criados no ambiente, aparecem no segundo e terceiro planos a audiência entre grades sob luzes vermelhas.

No vídeo *Clara* (2012) apresentam-se relações com os signos urbanos e os passantes, a cidade sendo tensionada pelo bater claras de uma mulher bem vestida. Ato que atrai olhares, carros, faixas de pedestres nas imagens videográficas. Os signos urbanos são mesclados com as presenças de passantes que não resistem ao inusitado daquela ação reconhecível, mas improvável para aquele contexto da cidade.

Nos três vídeos-performances, que se dão nas imagens videográficas, há a produção de intervenções a partir das bordas dos clichês, ao se colocarem nos limites do que seria uma linguagem do vídeo ou da performance, apostando, inclusive em suportes que não são propriamente um corpo orgânico, mas sim um corpo imagético.

As extremidades dos vídeos e das performances se propõem a buscar zonas de fronteiras entre as linguagens, atuam nos interstícios de performance e vídeo,

colocando problemas às linguagens das chamadas Artes do Corpo e do audiovisual. Olhando para as bordas, para as zonas de conexões com outras linguagens, através de um modo de expressão híbrido, dão-se visibilidades aos regimes de signos configurados no e pelo cotidiano, a partir de deslocamentos de significações ordinárias, criadas junto a essas produções videográficas.

Nas palavras de Stephen Wrighin⁷³, o vídeo tem a capacidade de criar infiltrações semióticas, por se produzir a partir de contaminações por outras linguagens. Os vídeos, assim como as performances enquanto modos de expressões artísticos, são feitos de impurezas, e sempre recriam iconografias próprias, forçando as artes a um descentramento de áreas e técnicas, levando-as a uma zona de indistinção, de mistura e de hibridação.

Considerar imagens produzidas pelos vídeos enquanto performances cria deslocamentos, inclusive nos regimes de signos já arregimentados para se afirmar a performance *art* como um campo passível de ser sistematizado dentro das artes. No caso dos três vídeos *Crútero*, *Carne* e *Clara*, as performances acontecem nas imagens e nas relações estabelecidas com elas por certa audiência, tais performances só acontecem nas imagens e dependem delas para produzir as intervenções nos regimes de signos criadas pelos propositores. Em *Crútero*, a capacidade de *découpage* da imagem em planos detalhes e planos abertos que tem como descentramentos o corpo nu da performer, os ovos, os fígados, as imagens projetadas de um filme pornô, os corpos em movimentações da audiência, a duração dos planos, a mistura das ordens temporais da performance; em *Carne*, os enquadramentos desfocados, o corte seco da passagem de uma imagem a outra, a luminosidade e a escuridão, as cores vermelhas e brancas, molhadas e secas das peles, o brilho das carnes cruas sobre os corpos nus; em *Clara* os planos rápidos em signos do urbano, os planos abertos e fechados diante da ação de bater clara em neve, os planos intermediados pelo procedimento de separar as claras das gemas, os focos e enquadramentos que mostram os olhares dos

⁷³ Referência de Christine Mello (2008) para a criação da ideia de extremidades do vídeo. O canadense Stephen Wright, crítico e historiador de arte, apresentou o conceito de infiltrações semióticas durante palestra proferida no 14^o Festival Internacional de Arte Eletrônica – Videobrasil, em setembro de 2003, em São Paulo.

passantes diante da cena inesperada, os planos abertos das paisagens urbanas tensionadas pela ação inusitada de uma mulher a transformar claras em neve em um centro urbano; esses elementos da estética e dos agenciadores técnicos do vídeo produzem forças, tensões e mobilizações dos signos que fazem das performances que acontecem nas imagens, interventores clínicos nos regimes de signos em jogo em cada um desses três trabalhos.

Essas condições só acontecem pelas características híbridas e, dir-se-iam, a-significantes que a videoarte e a performance *art* possuem como operadores. A respeito dos vídeos junto às aberturas para compor com outros modos de fazer artísticos, Christine Mello (2008) considera a existência de três processos presentes naquilo que a autora chama de extremidades do vídeo: a desconstrução, a contaminação e o compartilhamento. A desconstrução, que se propõe o vídeo em suas extremidades, desaloja a produção simbólica audiovisual; certa insubordinação a uma linguagem formatada. A contaminação enquanto segundo processo presente nas extremidades do vídeo está no modo em que o vídeo se conecta e se compõe na relação com outras propostas artísticas. Desde a relação com o modo de captação, passando pela montagem e edição, até o modo em que o vídeo é apresentado, constituem modos de contaminação, experimentações fronteiriças que tencionam as artes em relação a uma criação híbrida. Os compartilhamentos constituem um terceiro processo das extremidades do vídeo e diz respeito à sua distribuição e presença nos meios e redes interativos.

Os três vídeos encontram-se disponíveis em canais de acesso irrestritos na internet⁷⁴, o que os coloca acessíveis a partir de vários contextos discursivos e diversas situações. Não há uma governabilidade de distribuição e de acessibilidade, eles estão disponíveis para partilha a todo tempo, sendo possível assistir a eles tanto por um navegador sentado em frente ao computador, como em um aparelho de telefonia móvel e também em uma videoinstalação dentro de um museu ou uma

⁷⁴ *Crútero* <http://jubomtempo.wix.com/jubomtempo#!crutero/c1tu2;>
<http://jubomtempo.wix.com/jubomtempo#!carne/c1iof;>
<http://jubomtempo.wix.com/jubomtempo#!cariogamia/clpx>

*Carne
Clara*

galeria. Pode estar numa plataforma de videoarte, como também em redes sociais ou nos anais de um congresso. Todas essas múltiplas maneiras de apresentação dos vídeos interferem no modo de entrada em relação a eles e, portanto, interferem nas conexões que serão agenciadas.

Essa condição de abertura dos vídeos abre também a utilização desse tipo de suporte como elemento disponível à criação em performance *art*. Opera outros tipos de agenciamentos que vão se dar por conexões, ao colocar em riscos os regimes de signos presentes nos modos de vida correntes. Intervenções afiadas criam cortes e mobilizam os signos a saírem dos regimes já desenhados em clichês facilmente reconhecíveis.

Regimes de signos agenciam, ordinariamente, imagens clichês que se configuram como campo do já conhecido, do já pensado, em imagens dogmáticas do pensamento, em estereótipos. Essas são os combates de imagens em performances, sejam na execução ao vivo, na fotografia, ou na criação de vídeos-performances: às imagens clichês.

Um *cliché* é uma imagem sensório-motora da coisa. Segundo Bergson, nós não percebemos a coisa ou a imagem inteira, nós sempre percebemos menos, nós somente percebemos o que nos interessa perceber, ou, mais ainda, o que nós temos interesse em perceber (...). Nós percebemos, portanto, ordinariamente apenas *clichés*. (...) nós jamais percebemos tudo o que existe nas imagens, por que ela é feita para isso (para que nós não percebamos tudo, por que os *clichés* nos esconde a imagem...) (DELEUZE, 1985, p. 32-33).

“(...) os *clichés* nos esconde a imagem”, eles cobrem as imagens, cobrem a potência criativa que há no pensamento, criam uma espécie de proteção de um *fora* do pensamento, impedindo os corpos de serem invadidos por um pensamento sem imagens dogmáticas, sem mediações de sentidos e significados já dados. Nas imagens em performances de *Crútero*, *Carne*, *Cariogamia* e *o risco do aborto* e *Clara* (tanto nas execuções quanto nos vídeos) há a criação de mobilizações dos signos ligados aos regimes dados pelo e para o cotidiano, como as relações com o urbano, com os modos de se habitar a cidade, e os signos ligados às mulheres, aos homens e às travestis, aos corpos nus, às fragilidades de corpos em queda, aos modos de estar numa

universidade, às sexualidades, aos materiais orgânicos. Eles também problematizam as relações ligadas às linguagens do que seria considerado um domínio das artes, fazendo variar as concepções de uma dramaturgia, de uma coreografia, de uma produção audiovisual: quem é audiência; quem é artista; o que é texto; o que se quer dizer; quais são os movimentos empreendidos; quais são as imagens produzidas; quais são os sentidos, os significantes e os significados? Todas essas questões ganham uma força clínica ao darem visibilidades às precariedades que têm o ato de respondê-las. As imagens clichês sofrem rasgos e abalos diante dessas imagens em performance, mobilizando os signos do cotidiano e do que se delimita como uma linguagem artística.

Os estereótipos próprios do dia-a-dia são a todo tempo engendrados por imagens reconhecidas e significadas *a priori*. Essas imagens dogmáticas do pensamento são os próprios clichês que impedem a criação de imagens ainda não fixadas em sentidos prontos, bloqueiam a invasão de sensações ainda não codificadas, a experiência de uma vida conectada ao *fora* do pensamento que, nos planos ordinários, é fixado por significantes e significações tipificados. As intervenções produzidas pelas imagens em performances se dão nos deslocamentos desses regimes de signos fixados, levando as linguagens aos seus limites e criando, assim, imagens ligadas ao *fora* das linguagens e do pensamento.

2.3. Performance e o *fora* do pensamento: *découpage* extraordinária nas relações com os signos do cotidiano.

As imagens clichês: percepções se dão sempre de formas parciais, de modo que se relaciona a todo tempo com clichês, com estereótipos que blindam as sensações e as percepções frente às relações com imagens do pensamento que teriam a potência de se criarem nos encontros intempestivos com um *fora*, em um movimento de busca por algo estrangeiro que pode, a qualquer instante, irromper no próprio clichê.

Esse processo está ligado a uma multiplicidade do pensamento que pode escapar aos clichês e criar variações dentro do próprio clichê. O acesso ao *fora* do

pensamento independe de *la bonne volonté* do pensador. Zourabichivili, ao analisar a subversão efetuada por Gilles Deleuze daquilo que a filosofia se propõe a fazer em busca da verdade, discorre a partir de “uma filosofia do acontecimento” (ZOURABICHIVILLI, 1994/2004, p. 5-115). Para Deleuze, o pensamento está ligado à necessidade e não à boa vontade, não há voluntariamente uma escolha do que pensar. Um pensamento é um acontecimento que se dá quando se abre ao *fora*. “Um pensador é feliz quando ele não tem mais escolha” (ZOURABICHIVILLI, 1994/2004, p. 15).

A esta necessidade, a filosofia, historicamente, chamou de verdade; esta entendida por sua vez enquanto conhecimento. A filosofia admitiu, portanto, que o pensador tem um voluntarismo em uma busca pela verdade e pelo conhecimento, pelo que esta entende como pensar. Mas haveria uma relação genuína entre o pensador e o *fora*, entre pensamento e verdade? A filosofia interiorizou, ao longo de sua história, essas relações e postulou que pensamento e verdade estão inseridos em uma relação íntima ou natural. Deleuze (1968) faz uma crítica a tal naturalismo ou intimidade, e à própria concepção de verdade, ou da determinação dessa necessidade como verdade. “O pensamento não sabe ainda o que é verdade, ele se sabe apenas dotado por um procurar; apto a priori para um reajustar, reagrupar” (ZOURABICHIVILLI, 1994/2004, p. 16).

O pensamento entra em movimento à procura de algo. Isso acontece quando ele é forçado pelos encontros que desarranjam as teias de sentidos e significados fixados *a priori*. Há uma procura sem se saber o que se procura; o pensamento se dá enquanto um acontecimento. Ele acontece na relação com um *fora* do próprio pensamento dogmático, sendo este último, violentado por mobilizações, criadas nos encontros com o *fora*, de imagens do pensamento prontas e já significadas.

Os encontros com o *fora* forçam o pensamento a pensar, a se movimentar para criar novas imagens já que as anteriores foram arrebatadas de suas formações costumeiras. Este *fora* do pensamento resiste aos clichês, cria problemas às significações que se pretendem imediatas diante de um a-significante que invade o pensamento. Através da história da filosofia, certa imagem do pensamento se afirma como verdade, de acordo com Deleuze (1962, p. 118-126; 1964, p. 115-124; 1968, cap.

III). A essa imagem o autor chama de “dogmatique”, já que, *a priori*, ela assume uma forma *ao fora*.

Segundo Zourabichivili, uma imagem dogmática do pensamento provém da interiorização da relação entre filosofia-fora ou filosofia-necessidade. Tal imagem se exprime a partir de uma crença em um pensamento natural; dentro de um modelo geral de reconhecimento; e dentro da pretensão de um fundamento do pensamento.

Diante dessas colocações, propõe-se voltar à questão que abre esse tópico: haveria, junto às intervenções em performances, ao lidarem com regimes de signos do cotidiano, a produção de mobilizações do e no pensamento?

As imagens em performances *Crútero*, *Carne* (execuções e vídeos), *Cariogamia e o risco do aborto*, *Clara*, através de diferentes procedimentos, diferentes propostas, diferentes objetos, diversos modos e suportes de expressão, criam a sua maneira, abalos aos regimes de signos do cotidiano. Seja nos regimes ligados aos signos da sexualidade e do feminino, do masculino e do travesti; seja nos articulados aos modos de vida urbanos; ou naqueles vinculados aos signos e às palavras de ordem de uma cidade; ou ainda aos regimes de signos que configuram as relações entre os corpos e os materiais orgânicos, ou os usos e desusos dos espaços urbanos, acadêmicos, eróticos e suas relações com uma audiência; nesses casos há intervenções nos regimes pré-estabelecidos entre os signos, uma problematização desses modos já formatados de relações e de significações. Há, portanto, a produção de mobilizações dos signos e, com essas violações dos sistemas de codificação e significação, com essas rasuras nas imagens clichês e dogmáticas, há mobilizações do pensamento, que é, nos encontros com as imagens em performances, forçado a pensar, a produzir movimentos em busca de sentidos diante do inusitado presente nessas imagens.

Diante dessas colocações, pelos processos em performances analisados, às imagens clichês das coisas, às relações já significadas, aos corpos já organizados, aos campos de signos ordinários, acontece um tipo de recriação do real ao considerar as operações de *collage* que as imagens em performances efetuam. Essa *collage* agencia, a partir de outro prisma, não a configuração de uma linguagem artística – tal qual afirmou Cohen – e sim novos modos de relações com as línguas ligadas às Artes do Corpo, outros usos de linguagens artísticas; usos menores. Trata-se, nesse sentido, não

de configurar uma linguagem da performance, mas de fazer as linguagens instituídas nos territórios das artes entrarem em uma espécie de gagueira, sem personagem preparado, sem coreografia ensaiada, sem rascunho do desenho. Antes, a criação da máscara, a marcação dos movimentos, as linhas dos desenhos, a *découpage* e captura, a criação das imagens são feitos nos agenciamentos produzidos nos encontros com cada imagem em performance. Tais performances agenciam, deste modo, desterritorializações em regimes de signos, em linguagens tanto produzidas por palavras de ordem que regem o cotidiano, quanto aquelas dos próprios domínios das artes. Haveria, portanto, uma *découpage* extraordinária, uma produção inusitada das montagens e das imagens que atuam no e com o pensamento, mobilizando-o a sair dos regimes de signos ordinários que reproduzem uma vida mínima apenas para sobreviventes.

Anne Sauvagnargues (2008, p. 117 – 128), junto ao pensamento de Gilles Deleuze, propõe tratar o plano das categorias do pensamento enquanto um plano de montagem. Assim, com o surgimento da tecnologia cinematográfica há também o surgimento de uma nova filosofia da imagem.

Segundo a autora, “o pensamento procede por cortes e colagem e o cinema permite uma nova figura lógica do pensamento, que corresponde a uma nova filosofia da imagem” (SAUVAGNARGUES, 2008, p. 117).

Há, na filosofia de Deleuze (1962; 1968), um combate à imagem enquanto representação, propondo uma reversão do platonismo, em uma crítica à proposta de considerar a imagem do pensamento como algo reflexivo à própria atividade de pensar, uma imagem representativa e recognitiva que pensa o já pensado. Nesse sentido, o ato de pensar não segue uma possibilidade natural, enquanto capacidade cognitiva. O pensar é, ao contrário, uma criação verídica. Nos textos sobre cinema de Gilles Deleuze (1983; 1985) e no texto *Proust et les signes* (1964) há a proposição de uma nova imagem do pensamento que não opera somente por representação.

Para Deleuze, a recognição pode ocorrer de forma ordinária em imagens já dadas e já formatadas ao pensar. O pensamento, por sua vez, é um ato criativo e opera no campo do extraordinário, daquilo que escapa ao ordinário e ao já pensado, se faz por imagens que são criadas a partir das violências dos signos já significados,

descolando os sentidos e os colocando em um movimento de busca por novas significações, de um modo bem diferente, conturbado e decisivo. “O pensamento não é nada sem qualquer coisa que o force a pensar, que violento o pensamento” (DELEUZE, 1964, p. 117).

As categorias do pensamento em filosofia, a partir de Kant, foram consideradas enquanto estruturas de julgamentos possíveis, distribuindo nossas concepções em determinações fechadas e estáticas. Assim, as experiências estariam *a priori* determinadas e organizadas segundo categorias de pensamento em uma atividade constituinte de um sujeito que pensa⁷⁵ (DELEUZE, 1963). Diante disso e de uma crítica a essa concepção da imagem do pensamento, Deleuze propõe que o pensamento opera de forma nômade e experimental, fazendo seleções e colagens.

Segundo Sauvagnargues, há a criação de uma nova imagem do pensamento que, através da experiência da arte e dos estudos sobre cinema, transforma o domínio do problema na filosofia deleuziana. Não há mais a proposta de alcançar um pensamento sem imagens. O pensamento se faz por imagens, mas de outro modo, produzindo, ao pensar, uma “*découpage* extraordinaire” (DELEUZE, 1956/2002, p. 28).

A percepção não consiste em uma imagem que reflete ou representa a matéria por meio de uma atenção seletiva, ela é a matéria nela mesma com a subtração de tudo o que não interessa a quem percebe. Para a autora, Deleuze propõe à percepção uma versão cinematográfica de que perceber é um enquadramento e um corte entre as imagens. A percepção é justamente esse corte vivo e móvel, que lança uma diagonal de sensibilidade, de subtração e de prisma das imagens.

Em uma imagem percebida há um centro de indeterminação, permitindo uma operação criativa que se dá na imanência dos encontros entre aquilo que olha e aquilo que é olhado. Essa dobra entre as imagens convém tanto para uma imagem humana e vivente quanto a uma imagem artificial, percebida, por exemplo, pela câmera. As seleções operadas e enquadradas que se fazem junto à matéria vivente se efetuam de maneiras diferentes, mas portando a mesma capacidade de enquadramento, de junção

⁷⁵ Tal crítica à Kant foi produzida por Deleuze em *La philosophie critique de Kant*.

ativa e subtrativa. A câmera enquanto produtora de uma percepção artificial funciona da mesma maneira que o aparelho visual biológico e se faz na relação com a mesma matéria. Diante disso, afirma que a consciência é modal, passa por uma modulação de corte e colagem.

Isso pode ser pensado junto às imagens em performance *Crútero, Carne, Cariogamia e o risco do aborto, Clara*. Nestas, há a produção de curtos-circuitos nos regimes de signos cotidianos que faz vazarem as imagens clichês do pensamento, produzindo uma movimentação perceptiva, ampliando os intervalos entre o sensório e a reação motora, introduzindo uma violência aos signos estabilizados com relação às imagens dos corpos, da sexualidade e do erótico, dos modos presentes no urbano, das relações com os signos mulheres, homens, travestis, dos espaços de uma universidade, das linguagens.

Nesses novos agenciamentos produzidos pelas intervenções nos regimes de signos cotidianos que essas imagens em performances criam, produzem-se mobilizações dos signos e dos pensamentos. O pensar se dá sobre a violência exercida por signos desalojados nas intervenções performáticas junto aos campos ordinários das cidades, das intimidades, dos erotismos, das linguagens, das artes que obrigam a rever categorias já estabelecidas, ao criar problemas junto às relações já dadas pelo cotidiano e pelos modos de vida pré-definidos.

As intervenções performáticas criadas, produzidas e executadas atuam na criação de experimentações com os signos em que, nos encontros que violentam os regimes fixados pelo cotidiano e pelas linguagens, algo se movimenta, cria problemas, sai do lugar sedentarizado.

Tais performances, assim, não se articulam como uma linguagem específica com estruturas invariantes, e sim operam problematizações às linguagens já configuradas junto aos campos disciplinares das artes, colocam-nas a gaguejar, a criar planos de sensibilidades e de experimentações na língua, a buscar um povo por vir. As performances configuram-se como uma língua menor, fazendo as linguagens já instituídas entrarem em mobilizações de signos, engendrando cortes aos regimes existentes e fazendo-os variar. Há, nessas imagens em performances, a produção de *découpages* extraordinárias do cotidiano, que operam mobilizações no e com o

pensamento, forçando-o a criar novas imagens, outras configurações, outras relações entre os signos. Uma produção de uma clínica que intervém poeticamente nos regimes de signos tanto do dia-a-dia, quanto das artes, produzindo uma nova espécie de saúde, frágil e precária, abrindo os corpos às desorganizações que correm riscos de engendrarem uma criação, uma gagueira na língua, riscos de sair das organizações das linguagens e dos corpos, riscos de figurar a carne.

3. Figurar a carne

Nas imagens em performance apresentadas, tal como opera-se neste texto, encontram-se criações de zonas de riscos que criam problemas aos meios em jogo, agenciando princípios e processos de individuações ao engendrar germens de algo ainda amorfo e a-significado nos campos enrijecidos por certa cultura. Essas operações produzem estranhamentos e variações do que está posto pelas e para as relações já estabelecidas, esvaziando os hábitos em ritornelos para a reconstrução de uma habitação, um terreno. Este movimento pode, assim, operar *transduções performáticas* junto aos tensionamentos de um plano metaestável criado pelas imagens performáticas em questão. Planos de tensões entre termos inconciliáveis, que ao mesmo tempo coexistem, são criados ao se produzir outros usos das linguagens cotidianas e artísticas, novos acoplamentos na língua, outras operações, fazendo com elas um uso menor, destituindo as homogeneizações feitas por palavras de ordem e reativando forças moleculares que resistem ao oferecimento de um mínimo para uma vida.

Tais imagens se dão por subtração, por amputação, que são também enxertos, criações de algo que opera por agenciamentos, por conexões; não simplesmente produzindo formas, mas erigindo hecceidades. Os procedimentos empreendidos pelas imagens em performances *Crútero, Carne, Clara e Cariogamia e o risco do aborto* produzem cortes cirúrgicos, afiados e precisos, em planos materiais, sociais, culturais, econômicos, políticos criando visibilidades de algo que atua invisivelmente e produz rupturas nas imagens dogmáticas do pensamento relativos aos meios em que cada performance intervém. O pensamento é forçado a entrar em movimentos de busca a partir das mobilizações dos signos geradas nas intervenções performáticas. Essas operações, engendram, amputam, enxertam, produzindo acontecimentos de uma clínica poética junto a imagens em performance.

Diante disso, parte-se à procura do que seria um terceiro elemento-indicador de uma clínica poética: figurar a carne. Esse elemento se apresenta como um movimento, uma ação, um “figurar”, por encontrar, nas variações dos corpos produzidas pelas e nas imagens em performances, algum figurar da carne.

O corpo delimita um território amplamente cuidado, auscultado, significado, capturado, normatizado, disciplinado, liberado. Das técnicas disciplinares – a exemplo daquelas pensadas e analisadas por Michel Foucault nos textos *Histoire de la folie à l'âge classique* (1972), *Surveiller et punir: naissance de la prison* (1975), *Histoire de la sexualité* (1976–84) – passando pelos cuidados de si pelas técnicas corporais das civilizações gregas antigas – tais como as práticas estudadas e apresentadas por este mesmo autor nas aulas do *Collège de France* dos anos de 1980, publicadas no livro *L'Herméneutique du Sujet* (1981–82), *Le gouvernement de soi et des autres* (1982–83), *Le courage de la vérité* (1984) – o corpo orgânico, histórico, cotidiano, urbano foi e é adjetivado a partir de procedimentos que criam, a todo tempo, nos mínimos gestos, ações e imagens, uma organização, um organismo, estabilizando as zonas de riscos e as mobilizações dos signos que atravessam os corpos, amortizando as criações e as germinações de corpos amorfos, despotencializando as capacidades de afetações que se entranham, para vingar ou não, nos jogos dinâmicos e cinéticos de forças que operam, a todo tempo, em uma vida. Uma espécie de compactação da carne em uma forma corpo orgânico, carne que se pretende presa aos ossos, estruturada e bem compilada nas modulações que constroem as individualidades e subjetividades desejáveis para certo contexto cultural; no caso em questão, para o consumo desenfreado em um mercado capitalístico mundializado.

A hipótese apresentada se formula a partir da questão de como se daria um corpo em performance; elemento muito recorrente, inclusive presente na nomenclatura da área artística que abarcou as práticas ligadas à performance *art*: as Artes do Corpo. Nesse território, o corpo é tema central e, *a priori*, trata-se do corpo reconhecível do artista. Nas palavras de Eleonora Fabião⁷⁶, “definir performance é um falso problema. Porém, claro, há fatores comuns entre peças de performance. Sobretudo a ênfase no corpo como tema e matéria”.

⁷⁶ Entrevista “Definir performance é um falso problema” publicada em 09/07/2009, no Caderno 3 do Diário do Nordeste. Disponível em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=652907>

A investigação do corpo é imprescindível quando se procura fazer um mapeamento do fazer artístico da performance. As performances, muitas vezes, atuam no corpo do artista testando suas resistências e as energias que o atravessam, intensificando qualidades plásticas e explicitando tabus sexuais, como na performance *Lips of Thomas* de Marina Abramovic, analisada e descrita por Erika Fischer-Lichte (2008). Algumas performances têm a relação com o corpo do artista como foco principal, atuando de forma experimental, intimamente implicada com os riscos de uma criação artística que vinga ou não, e que ainda produz variações inesperadas, como os trabalhos de *Chirurgicales-Performances* da artista francesa Orlan (CROS; LE BON; REHBERG, 2004), que criou variações em sua fisionomia em nove cirurgias plásticas realizadas durante os anos 1990, ao vivo, filmadas e fotografadas.

Junto à identificação com o corpo do artista quase imediata e passível de reconhecimento, seja em fotografias e vídeos performances, seja na presença de uma performance ao vivo, chega-se a um problema: como se dá um corpo em performance?

Não se trata de pensar o que é um corpo em performance, de pensar uma coisa ou outra, atuando no extensivo dos corpos tratados exclusivamente como estados de coisas, mas de algo que “se dá”. Em outras palavras, a formulação deste problema não se refere a uma diferença de grau entre um corpo em performance e um outro qualquer, há a busca por uma diferenciação intensiva na relação com um corpo enquanto estado de coisa e com um corpo que acontece. Corpo como acontecimento e eventual, frágil e passageiro.

Um corpo em performance se trata de um corpo que acontece, não localizável, configurando-se no risco e na dúvida de estar-se diante da efemeridade de um acontecimento, um corpo em movimentos, corpo inacabado, titubeante e precário.

Ao se pensar na formulação da terceira hipótese que se apresenta, está-se diante da produção de movimentações nos e dos corpos em performance que já não se poderiam mais tratar unicamente como corpos enquanto os corpos dos artistas. Esses corpos em performance se constroem junto aos corpos orgânicos e aos estados de coisas enquanto causas, entretanto tais corpos em performance já seriam efeitos de outra natureza.

No livro *Logique du sens* de 1969, Gilles Deleuze pensa junto aos estóicos as relações entre os corpos e o acontecimento na criação dos sentidos. Deleuze propõe que os corpos e seus movimentos são estados de coisas que se relacionam enquanto causas. Os efeitos dessas causas, o que elas produzem junto às misturas e aos encontros são acontecimentos, que não se definem mais enquanto estados de coisas. Os acontecimentos, como efeitos dessa relação de corpos, são devires, movimentos incorporais que fazem as coisas variarem e se efetivarem ao exprimirem os sentidos de um acontecimento. Um incorporar que se situa nas superfícies dos corpos, sendo, assim, condições de uma experiência real que não está dada *a priori*. Tais acontecimentos incorporais se dão em um espaço construído pela própria relação que faz circular os sentidos. Esse espaço ou plano é chamado de plano de imanência.

Os acontecimentos ou os sentidos circulam pela superfície dos corpos. A linguagem tem uma relação privilegiada nesse processo sendo capaz de trazer à superfície qualquer profundidade, apresentando um paradoxo. É necessário, para tanto, deslizar pela superfície passando, resvalando o *fora* e o dentro entre os corpos e seus planos incorporais, planos de imanência. É nos encontros entre corpos que pode nascer um acontecimento, sendo este de outra natureza: incorporeal. Trata-se da criação de singularidades pré-individuais, impessoais, abrindo a própria experiência ao transcendental de um futuro amorfo, não dado *a priori*, da microscopia de micropercepções – como afirma José Gil (2008). Não se trata de um transcendente como consciência que projeta uma essência do eu ou do Eu (*Je* ou *Moi*). Ao abrir os estados de coisas, os corpos aos acontecimentos de sentidos que já não são os corpos e que passam pelas superfícies sem as profundidades de certa essência, cria-se uma abertura aos devires, às figurações, ao amorfo, aos sujeitos larvares, que, ao se darem, redistribuem as potências nos próprios corpos.

Trata-se de processos clínicos e críticos, mesmo sendo, esses, dois movimentos. Um processo de desorganização dos corpos e do desejo, atuando em uma dimensão clínica, que pode ir em direção a uma criação; ou seja, pode ir em direção a desterritorializar a linguagem fazendo-a adquirir outras dimensões, produzindo uma crítica.

Imagens em performance acontecem a partir de cortes, amputações e enxertos que efetuam desorganizações, que chegam a produzir uma anomalia nos corpos, amorfos e a-significados, corpos sem adjetivos, corpos incorporais. Há, nas imagens em performance, um movimento por criar figurações da carne, por trazer toda profundidade à superfície.

Figurar. Um movimento ligado a um tempo indefinido, tempo de *Aion*, verbo no infinitivo, tempo verbal de uma pessoa da voz passiva, convocando o devir, tornar-se como um figurar, um infinitivo-devir. Figurar é antes de tudo um movimento, um nunca se efetivar por completo. Um figurar se dá no burilar dos corpos em jogo para que algo salte: um acontecimento.

(...) o verbo no infinitivo não é absolutamente indeterminado quanto ao tempo, ele exprime o tempo não pulsado flutuante próprio ao *Aion*, isto é, o tempo do acontecimento puro, ou do devir, enunciando velocidades e lentidões relativas, independentemente dos valores cronológicos ou cronométricos que o tempo toma nos outros modos (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 322).

Diante das problematizações que configuram zonas de riscos e das mobilizações dos signos produzidas junto às imagens em performances, parte-se da afirmação de que haveria a produção de movimentos desorganizadores dos corpos, em embates criados nas e pelas imagens, que coagiriam os corpos a saírem das identificações, a desfazerem os adjetivos, a entrarem em devir, a gestarem acontecimentos, a figurar a carne.

3.1. *Ovo-boca*: acoplamentos a figurar a carne

Frente às diferenciações e capturas de se identificar um corpo em performance, propõe-se pensar um corpo compilado, modalizado e formatado que entra em movimentos de desorganizações, a partir da questão: Como minorar os signos que, a todo tempo, configuram e formatam os corpos?

Pensar como “se dá” um corpo em performance seria pensar como se habitam superfícies em que os signos e as organizações dos corpos em jogo junto aos planos de um cotidiano, a partir de agenciamentos produzidos por imagens em performances, façam nascerem sentidos-acontecimentos. Como a performance faz acontecer um figurar da carne ao cortar e amputar organicidades dos corpos identificáveis nos mínimos gestos, engendrando zonas de riscos e enxertando mobilizações dos signos?



Figura 8: Fraime vídeo *Ovo-Boca*⁷⁷
Imagem: Cristiano Barbosa e Juliana Bom-Tempo (Campinas/SP/2013).

Ovo-boca atua como vídeo-performance. Produzido nas extremidades de campos artísticos: uma câmera parada, plano fechado, duração de oito minutos, um ovo, uma boca, peles e casca, sem som. Esse vídeo foi feito nos interstícios de campos. Imagem em performance e imagens em vídeo se hibridizam na proliferação de sentidos, explorando variações das linguagens em jogo. Campos mestiços de conexões híbridas procuram produzir algum acontecimento que mobilize os sentidos em oito minutos de duração.

Ovo-boca enquanto imagem encontra-se na produção de acoplamentos que se articulam ao extracampo do vídeo. Apresentam-se frames do vídeo colocados em um agrupamento de 4 imagens presentes na Figura 8. A escolha por esse modo de apresentação se deve à necessidade de criar uma relação de processo, que sofre, de formas mínimas, pequenas variações, abrindo as imagens em performance a devires e a futuros do que vai acontecer e nunca se efetiva, um estado de iminência presente no vídeo e nas relações com imagens, em enquadramentos que criam um plano detalhe e intensificam as relações da imagem centralizada e das bordas do quadro. As micro

⁷⁷ Vídeo produzido por Cristiano Barbosa e Juliana Bom-Tempo. Disponível em <http://jubomtempo.wix.com/jubomtempo#!ovo-boca/cpbq> e no DVD em anexo.

tensões atuam nas superfícies do rosto e o deformam convocando o *fora* do quadro a atuar na imagem em repetições que se diferenciam a todo tempo, produzindo estiramentos espaço-temporais, trazendo certa duração à imagem e uma expectativa da iminência de um futuro aguardado em suspensão. A operação se dá na superfície repetitiva das imagens.

As imagens do vídeo produzem pequenas variações nos focos: ora o foco está no ovo, desfocando a pele, o rosto, a boca; ora o foco está nos lábios, desfocando a casca do ovo e a pele; ora o foco está no rosto, desfocando lábios e ovo. Essa micro variação focal na imagem produz sensações de certa vertigem e diferenciações na performance em pequenos espasmos provocados por um tempo que passa.

O vídeo sem som cria certo vácuo diante da imagem máquina-ovo-boca na iminência de algo não dado a acontecer. Uma suspensão proposta pelo silêncio que pressupõe um vento, uma respiração, um ambiente e que tensiona ainda mais as expectativas dadas pelas imagens.

O paradoxo da repetição⁷⁸ está na implicação de forças e intensidades que produzem diferenciação, forçando o pensamento. Encontros num intenso envolvimento afetivo junto a um cruzamento problemático que nos força a pensar. No vídeo a repetição da paisagem ovo-boca provoca intensidades que diferenciam a todo tempo. Há uma passividade implicada no envolvimento afetivo do processo nos corpos que vão se caracterizando pelos poderes de afetar e serem afetados, pelos modos de relacionar-se com forças que os atravessam.

A repetição traz uma implicação com o presente grávido de acontecimentos sutis que implicam passados e futuros. Um algo mais se passa nos intervalos da repetição, entre as microcontrações de uma máquina ovo-boca que a transfigura e figura certa carne. Estranhamentos intensificados com a repetição que, não sendo

⁷⁸ *Breve passagem pela paradoxal repetição deleuziana* (Texto palestra do Prof.^o Dr. Luiz Orlandi), postado em 03/09/2013 no Laboratório de sensibilidades. Disponível em: <http://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2013/09/03/breve-passagem-pela-paradoxal-repeticao-deleuziana-texto-da-palestra-de-luiz-orlandi/>, acessado em 05/09/2013.

mais a mesma imagem, abrem às diferenciações e aos devires. A repetição se desfaz à medida que se faz uma diferenciação complexa que dá consistência à mudança.

Há, nesse processo, uma força de contração dos instantes uns nos outros, uma duração presente nos devires do tempo. Ovos de tempo. Contração dos afetos na reunião do passado e do futuro nas dimensões do próprio agora (*maintenant* – exploração da mão) enquanto prática de experimentação.

A boca afetada pelo ovo e a imagem afetada pelas forças em jogo capta microespasmos, transpassando a repetição em mudança. Uma síntese passiva acontece nas musculaturas, na pele, no vento, nos lábios, nos líquidos internos de uma boca grávida de ovo. Uma receptividade das forças de tensão que entram em jogo e produz imagens involuntárias.

Os processos implicam multiplicidades de força que não podem ser desenhadas por um desenvolvimento. Mete-se em uma imagem e não se sabe no que aquilo vai dar. Nunca se sabe dos afetos de que um corpo é capaz.

Há uma dramaturgia do futuro em expectativas iminentes da queda do ovo. A boca não aguenta mais e ainda aguenta. O paradoxo de um tempo presente que passa. Signos que afetam e são afetados fazendo a reconhecimento que identifica formas (ovo e boca) curto-circuitar em afetos que produzem uma máquina-ovo-boca. Um algo que não está dado que insiste na coisa e produz um figurar da carne, carne tensionada e estirada que se solta em um devir ovo-boca. Corpos-acontecimentos, em uma clínica por afetos em jogo, desorganizam o corpo que pode se abrir a alguma criação na imagem a partir das deformações de boca, de ovo, de signos. Essa clínica dá visibilidades às relações funcionais dirigidas pela cultura. Para que serve uma boca? Quais as funções de um ovo? E quando se acoplam esses dois elementos, que já têm modos de relações em regimes formatados antes dos encontros, em imagens em planos detalhes? Que tipo de máquinas podem se acoplar e fazer fluir? Um limite tênue entre prazer e dor faz o ovo-boca prosseguir.

Um conjunto de signos que violentam o pensamento cruelmente e abrem o pensamento à criação. Há, nesse processo, a produção de uma clínica como “reforma transcendental do pensamento” (SAUVAGNARGUES, 2013b, p. 164), uma reforma que concerne em abrir as condições de possibilidade aos possíveis inconciliáveis de um agora, em que a imagem passa a se recriar dela mesma. Uma relação entre clínica e imagem no pensamento que faz funcionar um curto-circuito gestando involuntarismos de um pensamento que é invadido por forças do *fora* do quadro e do pensamento, engendrando germens que podem gerar alguma criação.

Imagens cortadas pelo enquadramento em plano fechado desacoplam as sínteses perceptivas que tentam, num primeiro momento, reconhecer os componentes das imagens. Os clichês boca e ovo, pele e lábios reconhecidos *a priori* são transvasados pela mudança gestada na repetição das imagens. Figurar que produz ovos de afetos. Uma clínica poética procedente de uma saúde frágil, precariedade das consistências que insistem em aguentar o que já não se aguenta mais, abrindo as condições de uma experiência a construções que nunca preexistem à própria experiência, mas que se dão na imanência dos encontros ali agenciados.

Imagens que texturam a pele, o ovo, uma pele-ovo. Casca fina, uma pressão precisa tentar segurar o ovo nos riscos iminentes de quebra. Abortos insistem. A boca já não aguenta mais, e vira outro, vira ovo. Cloaca? Orifícios fecundos “jorra e borra de terror”⁷⁹. Lábios ganham linhas, linhas terras secas, sertão, ser tão longe e tão perto. Batom: máquina-boca-ovo contemporânea. Marcas de batom na casca intensificam ainda mais os micromovimentos, tensionam o momento de sair. Iminências. Sai e entra novamente, num vaivém, quase é expelido. Cópulas, ascos. Perversão. Uma inicial impressão de voluntarismo de um ovo-boca transmuta signos, boca, ovo em certa monstruosidade involuntária.

Vento acaricia os cabelos, sopro de vida, alívio. Tensões. Silêncio. Tentativas de sair-entrar, travar línguas, boca entupida, máquinas para encontrar uma saída.

⁷⁹ Referência à música *Filme de Terror* do cantor, compositor e intérprete Sérgio Sampaio presente no disco/LP *Eu Quero É Botar Meu Bloco na Rua* (LP, Philips, 1973).

Perversidade masoquista. Dor. Lábios esticam, enrugam, rugosidades, vilosidades, tensão. Orifício entumecido. Objeto erótico-perverso fecunda. Interioridade obscura, liquefeita. Gosmas internas preenchem a cavidade boco-anal. Cloaca-boca. Iminências. Boca deformada, micromovimentos, pequenas tensões intensivas. Entra, sai, estica, encolhe, marcas na casca denunciam os movimentos máquina-ovo-boca. Acoplamentos mantêm um fluxo. Ovo cai – “jorra e borra de terror” –, escorrem viscosidades, líquidos internos exteriorizam certo gozo.

O vídeo *Ovo-boca*, produzido em 2013, foi apresentado pela primeira vez no evento V Conexões Deleuze⁸⁰ na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas/SP – FE/Unicamp⁸¹. Uma névoa pairou logo após a exibição do vídeo, depois das imagens maquinarem algum figurar. Intensividades encheram certo silêncio de estranhamentos que atravessaram os espectadores. Tensões junto à máquina-ovo-boca fizeram com que eles participassem de certos partos. Poéticas esfriaram a barriga e pressionaram o ânus. Uma névoa virtual invadiu a sala que continuou em silêncio. Faltaram palavras, signos aceleram para encontrar algum sentido já dado que apaziguasse tamanha violência. Violentados seguiram. Oito minutos são um bom tempo pra alguma coisa de intensivo passar?

“Nenhuma vez a carne nomeou o que lá está, nela. Assim, a carne é simplesmente obscura”⁸² (UNO, 2012, p. 60)

A produção de uma espécie de saúde poética nada tem haver com uma saúde psíquica estável e bem adaptada. Esta última se avalia efetivamente segundo o critério de fidelidade a um código, resultante de um processo equilibrado de identificações do ego com imagens dos personagens que compõem o mapa oficial do meio em que se

⁸⁰ V Seminário Conexões – Deleuze e Território e Fugas e... XII Simpósio Internacional de Filosofia – Nietzsche/Deleuze – 20 a 23 de agosto de 2013. Disponível em: <http://conexoes2013.wordpress.com/>

⁸¹ A segunda exibição do vídeo *Ovo-boca* se deu em 2014 em uma instação com uma teve e um banco à frente no evento Movimentos Convergentes 2, na Estação Cultura da cidade de Campinas/SP.

⁸² Kuniichi Uno fazendo referencia a uma frase de T. Hijikata, escritos que serão abordados logo a seguir nesse texto.

vive. Certa infidelidade fez nascer alguma nebulosidade das possíveis nomenclaturas desfeitas por um figurar da carne.

Um vídeo de 8 minutos, câmera parada, plano fechado, imagem de um ovo-boca. Uma repetição da mesma imagem que vai criando diferenciações intensivas em micro-tensões presentes no vídeo e em uma copresença do tempo: contrações musculares, contrações temporais: presente contraído de instantes de passado e expectativas de um futuro iminente.

Foram criadas zonas de riscos a partir dos abalos produzidos pela exibição do vídeo *Ovo-boca*. Os corpos em jogo – ovo e boca acoplados nas imagens – foram rasurados enquanto clichês, fissurados no reconhecimento de certa cultura e de certa linguagem a partir dos procedimentos de repetição e de diferenciação implicados nas imagens em performance. Os corpos enquanto estados de coisas foram perfurados para buscarem a precariedade de um carne a figurar, produzindo certa névoa de suspensão dos reconhecimentos cotidianos com relação aos signos, aos corpos, às práticas ordinárias ligadas à boca e ao ovo.

A partir das imagens em performance de *Ovo-boca*, perfuram-se corpos, organizados e já estabelecidos, ao se suportar titubeante um ovo em uma boca; assim, produz-se um corte do que se espera para sacrifícios legitimados pela boca e pela relação com um ovo, figurando as carnes que poderiam pressupor profundidades e arrastando para a superfície alguma duração que se repete e se diferencia, a partir de deslocamentos e desorganizações do que é tido como estabilizado e territorializado pelo senso comum dos campos em jogo onde se processa a intervenção performática.

Corpos-acontecimentos podem figurar a carne gozando de certa incorporeidade, podendo ou não acontecer. *Ovo-boca* cria suspensões de corpos organizados em boca e ovo, cria rupturas nos campos do já dado pelos territórios de signos e de sentidos que identificam e legitimam os corpos e as relações de signos e sentidos predefinidos para eles.

O ovo, no vídeo *Ovo-boca*, é um terreno, um lugar criado para figurar a carne. O ovo funciona como o círculo ou o oval na obra de Francis Bacon⁸³, que cria círculos para isolar a figura, não para imobilizá-la, mas para criar um encaminhamento a uma exploração da figura em um lugar. O círculo em Bacon é o ovo e, deste modo, compõe um campo operacional. Nessa maneira de operar, a figura isolada no oval torna-se uma imagem.

Figura isolada pelo oval, no ovo, este como lugar, esse seria o movimento o qual é aqui chamado de figurar. Mas em que consiste essa operação: figurar?

Deleuze (2002), ao pensar junto à pintura de Francis Bacon, propõe que o círculo é criado por Bacon para conjurar o figurativo, este entendido como representação, e que, para isso, a figura teria de ser isolada. Nesse isolamento, o figurativo é arrastado chegando à imagem enquanto puro figural. O figurativo seria a própria relação da imagem com um objeto a ser ilustrado, sendo a narrativa ainda uma correlação entre imagens ilustradas. O isolamento da imagem em um círculo, realizado por Bacon, é a liberação da figura desse regime de relação ilustrativo e narrativo, representacional. Esse isolamento pelo oval, cria na imagem traços a-significantes. Para Bacon, a figura é o corpo que tem seu lugar no oval criado para lhe dar um lugar e arrastá-la do figurativo. É nesse lugar oval que o corpo enquanto figura escapa. Um corpo que tenta escapar por espasmos.

Ação similar à de Bacon é operada no vídeo *Ovo-boca*. O oval é o lugar, o buraco por onde o corpo escapa por espasmos. O ovo é esse lugar no vídeo, mas o corpo não está no centro e sim nas bordas. A boca se contrai e se dilata para o corpo fugir da organização que o conforma, o corpo tenta escapar pelo órgão boca, ele se contrai para passar em um movimento de deformação. Movimento deformante e disforme. Não é um rosto que segura o ovo, é a boca. O corpo é figura e não estrutura. O rosto já conforma uma organização espacial estruturada em um dado regime de relação. A boca é o órgão de acoplamento por onde o rosto se deforma e o corpo vaza. Desfazer o rosto para produzir o animal do homem. Deformar o corpo e desorganizar o rosto,

⁸³ Análise presente na obra de Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Logique de la sensation*, 2002.

esse é o figurar. Cria-se na imagem uma zona de indistinção, de indeterminação entre o homem e o animal.

Ovo-boca é uma figura acoplada, um acoplamento homem-animal. Essa zona é o corpo enquanto carne, enquanto vianda (*viande*). Uma carne enquanto matéria corporal da figura. Cria-se, deste modo, uma tensão imagética da carne enquanto vianda. Um sofrimento do corpo que o transmuta em vianda em uma zona de indiscernibilidade entre o homem e o animal.

A vianda não é uma carne morta, ela tem guardado todos os sofrimentos e tem sobre si todas as cores da carne viva. Tanto de dor convulsiva e de vulnerabilidade, como também de invenção sedutora de cores e de acrobacias (DELEUZE, 2002, p. 29).

A boca ganha a potência ilocalizável que faz da vianda algo sem rosto. Não se trata mais de um órgão particular, mas de um buraco pelo qual o corpo escapa e faz figurar a carne. Todo o corpo e os órgãos escapam pela boca aberta por um ovo, despedaça-se o corpo e desfaz-se o rosto.

Mas por que tratar a carne como vianda? A palavra carne em francês pode ser definida de dois modos: *viande* ou *chair*. A *viande* trata-se da carne animal, carne que inclusive é comercializada nos açougues, carne como bife, cortada do corpo animal. A *chair* refere-se a carne humana, no sentido carnal, a certa interioridade sentimental. Deleuze, em sua filosofia, faz uma crítica às interioridades, às essências, aos fundamentos. Deste modo, ao se aproximar da obra de Francis Bacon, pensa na carne já desorganizada de um corpo, carne que nada tem de interior, mas que está exposta, cortada, desfeita, carne que desce dos ossos.

Para demarcar essa diferença, apresenta-se o final da obra de Merleau-Ponty (1964) *Le Visible et L'Invisible* em que a noção de carne é tomada enquanto “*chair*” e é marcada por uma reversibilidade do sentimento e do sentir que supõe uma instância mais profunda e que dá a ver o invisível. Merleau Ponty (1964, p. 192) admite que “limpar o visível é ver um duplo do invisível”, mas esse invisível trata-se de uma interioridade da vida, que se manifesta de forma diferenciada. Entretanto, essa diferenciação é mais qualitativa que intensiva e avaliativa.

Nesse ponto, a carne em Merleau-Ponty não tem relação com a carne em Deleuze. Uma diferença entre “*la chair*” e “*la viande*”. De uma interioridade sentimental profunda e de um *fora* afetivo na superfície. É no fazer intensivo de forças que se dá o figurar a carne, na superfície, corpo acontecimental, desorganizado, desfeito. Trata-se de um plano de sensações.

A figura conecta-se a um campo de sensações. A sensação não está dada ou feita, é o contrário do clichê e do espontâneo. É a sensação que deforma os corpos, é ela que figura a carne. Trata-se de um movimento de sístole e diástole, de contração e expansão. A figura é multissensível, é ritmo, é pulsação que ultrapassa o organismo.

O corpo, na condição de organismo, está ancorado num movimento de circulação de bens. Bens codificados que atravessam os corpos enquanto fluxos visível e invisivelmente. As singularidades são, assim, solapadas, os poros bloqueados das circulações de fluxos e de desejos. É em busca por tal desobstrução que se cria uma superfície em que passe sensações, que permita fluir o desejo, bifurcando os fluxos e fazendo-os proliferar. Nas palavras de Artaud “eu o cultivo, não o ser, mas a carne” (ARTAUD, 1970, p. 116).

É preciso recriar o corpo orgânico em um jogo “cruel” – pensando ainda junto a Artaud – entre a vida e a morte, fazendo o corpo vibrar em um plano de sensações além dos limites e funcionalidades orgânicas, sociais, historicamente organizadas em outra economia das forças e dos fluxos de vida. Essa nova economia consiste em esvaziar o corpo das instituições e das organizações, fazer do corpo uma superfície de fluxos em que haja consistência e imanência para o desejo fluir e passar. É preciso figurar a carne.

Kiniichi Uno (2012) em um livro organizado e publicado pela editora N-1, intitulado *A gênese de um corpo desconhecido*, fala da carne citando Tatsumi Hijikata, que na década de 1960 criou no Japão a dança Buhtô. Uno, ao pensar junto à dança e aos escritos de Hijikata, fala da carne como lugar ainda sem nomeação, carne como obscura e indizível, uma carne ligada à ferida, carne que desfaz os órgãos.

No vídeo *Ovo-boca* os órgãos entram em deformação fazendo desorganizar o organismo. Boca passa a ser um orifício polivalente, órgão indeterminado que ganha determinações provisórias e temporárias a partir das relações criadas nas imagens ao

se acoplar ao ovo. O ovo é um estado de corpo anterior á organização: eixos, vetores, gradientes, zonas, movimentos cinéticos. A boca, às vezes é boca, em outras se torna ânus, cloaca, ou é ainda boca-ânus-cloaca ao mesmo tempo. Um desfazer das organizações, dos organismos que desarticula a funcionalidade que governa uma economia dos fluxos direcionando a vida a certa cultura para uma sobrevivência mínima.

Um percurso perigoso e virulento, uma espécie de crueldade que desorganiza os corpos, os órgãos e cultua a carne (*viande*), carne exposta, viva e morta. O “cadáver que se levanta”, como afirma Uno (2012, p. 63) na relação com o trabalho de Hijikata.

Figurar a carne trata-se de desorganizar o corpo, de desfazer o rosto, trata-se de caminhar na linha tênue do limiar entre vida e morte. Criar um terreno de forças à experimentação, construir um campo de sensação e refazer um nascimento, um novo nascimento na produção de um corpo sem órgãos.

3.2. Produzir um Corpo sem Órgãos ou “como ‘se dá’ um corpo em performance?”

Criar um corpo sem órgãos, desfazer as organizações, desorganizar o corpo a ponto de transformar as funções dos órgãos. Mas como fazer essa operação, “como fazer para si um corpo sem órgãos”?

A frase acima apresentada intitula o texto de Deleuze e Guattari (1980) em *Mille Plateaux* que trata do corpo sem órgãos. O conceito foi criado junto aos escritos de Antonin Artaud de 1947 intitulado *Pour en finir avec le jugement de dieu*, em que o escritor propõe a construção de um novo corpo, este sem organizações que o fixem em funcionalidades, em automatismos e em inatismos. Segundo Artaud, ao fazer um corpo sem órgãos, “então vai lhe reaprender a dançar ao avesso como no delírio dos salões de dança e este avesso será seu verdadeiro lugar” (ARTAUD, 1974, p. 104).

Trata-se, pois, de fazer um novo nascimento, de desarticular as funções de um corpo inato em que uma mão é para tocar, um olho para ver, uma boca para engolir. Recriar o começo e tentar nascer por si mesmo, refazendo as superfícies do corpo e desfazendo suas organizações. Uma catástrofe que conclama guerra ao organismo,

desfazendo as determinações que tentam ditar o que um corpo pode em resposta prévia com relação às experimentações do que pode um corpo.

No primeiro parágrafo do texto destinado ao corpo sem órgãos, Deleuze e Guattari (1980, p. 185) afirmam que “não se pode desejar sem fazer um” corpo sem órgãos, este como sendo condição para fazer o desejo passar. Há, entretanto, um paradoxo nesse capítulo ao não responder a questão que o abre. Deleuze e Guattari não respondem à questão e, em nenhuma obra que se refere ao corpo sem órgãos (*Logique du sens; Francis Bacon: logique de la sensation*), propõem um processo genérico de como construí-lo. Essa construção é um procedimento, um construtivismo local, não passível de se resumir em um método geral. Trata-se de uma construção singular que faz circular singularidades. O corpo sem órgãos se dá na superfície dos corpos, como acontecimento, criando consistências e intensidade em um plano de imanências. Há também um processo dúbio na construção do corpo sem órgãos que pode tanto levar o corpo a uma destruição como abri-lo à criação, o corpo sem órgãos se constrói em zonas de riscos e, como alerta os autores, é um processo delicado e que exige prudência.

Para um desejo passar, enquanto fluxo, isso demanda construir agenciamentos, composições, conexões, criar máquinas desejantes que façam o desejo passar, vazar, escorrer, máquinas que façam passar um fluxo intensivo que criará e fará funcionar uma usina de produção⁸⁴. Agenciar é desejar e vice-versa, o desejo não deseja compor, ele já é a composição, o acoplamento que o faz passar. Nesse sentido, criar agenciamentos é desejar, criar conexões já é desejar. O desejo não deseja um objeto desejante, isso seria uma transcendência do desejo (tal como propõe a psicanálise). Para esse novo tratamento, o desejo deseja apenas desejar, sendo assim sua condição a imanência. Mas haveria um “quando” que faria o desejo passar?

José Gil (2008), filósofo português, convida a pensar essa questão. O autor propõe que o desejo para desejar (para compor, para desejar a imanência e para fluir) necessita construir um espaço, um plano para que o desejo componha e flua. Um

⁸⁴ Discussão presente no primeiro capítulo “*Les machines désirantes*” do livro de Deleuze e Guattari *L’anti-oedipe: capitalisme et esquizofrenie* de 1972/1973.

espaço, um terreno de forças em que os entraves que impedem o desejo de fluir sejam destruídos pelas intensidades do próprio desejo. Esse espaço-plano é a matéria do corpo sem órgãos que será ocupado por intensidades, é o espaço intensivo de forças construído para o desejo compor, desejar, fluir. Ao falar do corpo sem órgãos Deleuze e Guattari afirmam:

Ele não é o espaço, nem no espaço, ele é matéria que ocupará o espaço a tal grau – ao grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade = 0, mas não tem nada de negativo nesse zero, ele não tem intensidades negativas, nem contrárias. Matéria igual à energia (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 189).

O corpo sem órgãos é o terreno do desejo. O corpo sem órgãos, apesar do nome, não é contra os órgãos, mas entra em combates às organizações que formatam os órgãos em um organismo, em um regime de relações rígido que impedem o desejo de fluir livremente. A partir disso, chega-se a um combate: para desorganizar o corpo é necessário desfazer o organismo, desconectar o regime de relações que caracterizam o organismo enquanto regime já dado e preexistente aos encontros. Desconectar é desfazer um território, é desterritorializar para construir um terreno de forças.

Para que esse terreno se construa é necessário dar-lhe uma consistência, que permita a coexistência de elementos heterogêneos, já que é a composição de tais elementos que permitirá um agenciamento tal que o desejo flua. O encontro de elementos heterogêneos é o que permite a intensificação dos fluxos na construção de um terreno onde passará apenas intensidades.

“Um corpo sem órgãos é feito de tal maneira que não pode ser ocupado, povoado senão por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 189).

Para se criar um corpo sem órgãos, há de se escolher uma matéria boa para o que se quer construir. Há que se considerar que tal corpo intensivo precisa se atentar à singularidade de cada desejo para criar uma máquina, um agenciamento que faça o desejo passar e fluir. Uma tarefa delicada e precisa, arriscada e prudente.

Para tanto, é preciso partir do que se tem como matéria. O corpo organizado é o que se tem e é dele que se parte para construir um corpo sem órgãos. É do corpo óbvio e orgânico que se parte para construir um plano intensivo. Este corpo já está segmentado política, subjetiva, socialmente, mas é ele que possui o material sensível para que um corpo sem órgãos se construa. Desfazer o corpo para que nele passem desejos e intensidades. O próprio corpo empírico já possui dimensões moleculares, intensivas que podem criar rearranjos e fazer o desejo passar, intensificar, desterritorializar o corpo orgânico e reterritorializar um corpo intensivo, corpo sem órgãos.

Para tanto, tem-se que criar um “programa” como o programa do masoquista colocado por Deleuze e Guattari (1980). Esse programa precisa ser seguido à risca. Primeiro coser os orifícios do corpo: ânus, boca, orelhas, narinas e também os testículos às coxas, etc. Alisar o corpo, desestratificando as funções dos órgãos interiores. Dar chicotadas nesse corpo alisado para cortar o prazer e, ao mesmo tempo, prolongá-lo. Criar uma máquina dor-prazer para prolongar os fluxos dos desejos. Todo o corpo do masoquista, assim, é transformado em superfície de prazer. Trazer a profundidade do corpo à superfície fazendo dessa pele-superfície um corpo sem órgãos. Criar um corpo de sensação em uma produção de um acontecimento-corpo, virtual e real. A dor tem o objetivo de liberar o desejo e fazê-lo fluir.

A construção do corpo sem órgãos é uma experimentação, um tipo de manipulação a partir de um procedimento que desorganiza o corpo e faz figurar a carne. Para desorganizar o organismo é preciso produzir desarticulações ou ainda multiplicar as articulações no corpo, produzir experimentações com signos e ainda, colocar o corpo em um movimento que o des-subjete e que o faça nômade, mesmo parado no mesmo lugar, colocando a condição da criação de uma matéria sem espessura, matéria-energia, matéria em devir.

É preciso, portanto, criar um avesso do corpo, um avesso dos órgãos que traga para pele a superfície de tangência de um corpo sem órgãos. Esse processo de colocar ao avesso o corpo produzindo uma mutação do espaço interior para criar o corpo sem órgãos gesta um plano de imanência que atrairá elementos heterogêneos e forças as mais diversas.



Figura 9: Ilha, Linhas, Palavras... Germens – AT/AL/609 – Caio Lion e Juliana Bom-Tempo
Imagem: Cristiano Barbosa (Campinas/SP/2013).

A partir do vídeo-performance *Ovo-boca* foi concebida a performance *Ilhas, linhas, palavras... germens* criada, produzida e executada por Caio Lion e Juliana Bom-Tempo no AT / AL / 609 – Espaço de investigação artística em 2013.

*"O mais profundo é a pele". Paul Valery.
Contextura escreve sorratamente neste imemorial, nesse profundo: a pele – prolongada de sentidos retoma o impulso – vida perfurada, vazando entre as superfícies. Sentir, (re) vestir. Eximir a vida, a sua tessitura ou modo de ser, num tom agudo desde os músculos. Como notas que constituem as palavras em viés às ilhas. Palavras que andam de esquelha pela pele e desertam ao profundo e inefável. Inabitável é a ação de alinhar a pele, arredondada, tudo o que se passa em torno de si. Mas cria em si, línguas estranhas em palavras invisíveis. E o corpo cerze para fora de si.*

Esse é o texto de apresentação da performance. Começa-se com Paul Valery tendo a pele como mais profundo, propõe-se trazer à superfície as intensidades do corpo a partir de um cerzir, um procedimento que se dá na pele, alisando órgãos e signos, tentando gestar nas superfícies algum acontecimento em direção a criação de um corpo sem órgãos que figure a carne. Apresentam-se quatro imagens na Figura 9, que evidenciam, em planos detalhes e abertos, os materiais, as disposições espaciais e os procedimentos criados para o intento de fazer da pele um terreno de forças onde circulem intensidades.

A performance ocorreu em uma sala branca da galeria. Os objetos dispostos: vários ovos, um pote de cola branca, linhas vermelhas, diversas agulhas, uma tesoura, uma cadeira. O performer entra na sala e organiza cuidadosamente os objetos já

dispostos. A performer entra e senta-se na cadeira. Um corpo feminino vestido em uma camisola branca. Um corpo masculino em vestes brancas fazendo a operação.

Procedimento 1: seis agulhas foram fincadas delicadamente em um ovo. Tal ovo foi colocado na boca da performer. O operador criou ilhas, pequenas células com cola branca, na superfície da pele da performer e deixou por um tempo, para secar. Esfregou o excesso de cola nas mãos. Esperou. A cola secou nas mãos – retirou-se a camada de cola seca das mãos. Verificou-se se a cola no corpo secou. Passou uma segunda camada e repetiu o procedimento. Enquanto isso, o ovo com agulhas continuou na boca da performer sentada, enquanto lágrimas começam a escorrer dos seus olhos.

Procedimento 2: as ilhas de cola no corpo secaram. Retirou-se uma das agulhas do ovo ainda na boca da performer, que continuava sentada. Colocou-se uma linha vermelha na agulha, e em seguida começou a tecê-la nas ilhas de cola, junto a pele. Iniciou-se a alisar o corpo com costuras. O ovo continuou na boca e as lágrimas insistiram em escorrer. Uma segunda agulha foi retirada e repetiu-se o procedimento 2, com todas as seis agulhas, criando ilhas-linhas na pele. A boca não suportou o tempo, faz movimentos peristálticos, entrou no involuntarismo da dor de manter a boca aberta acoplada em um ovo. O ovo com agulhas caiu e quebrou sob seus pés. O performer-operador pegou um novo ovo, fixou nele novas agulhas que ainda não haviam sido usadas e recolocou o ovo na boca da performer sentada. Esse procedimento foi realizado por mais três vezes, totalizando cinco movimentos.

Procedimento 3: retirou-se o ovo já sem agulhas da boca da performer. O performer-operador sentou-se ao lado da cadeira. Ao final a performer levantou-se e disse: “Esse trabalho é oferecido a Helder Skelter, escritor que no dia 07 de outubro de 2013 pulou do alto de um prédio na cidade de Belo Horizonte”.

A performance teve a duração de 2 horas, com a presença de cerca de 24 pessoas, sendo que 1/3 assistiu toda ação; algumas pessoas saíram e voltaram, outras foram embora. A performer sentada manteve durante todo o processo os olhos direcionados às pessoas, criando uma espécie de convocatória: os olhos lacrimejados

e os movimentos peristálticos da boca que não aguentava mais um ovo a abri-la e que ainda suportava; o procedimento de costuras nos interstícios da pele e da camada seca de cola; os movimentos de contração e dilatação em duas horas de procedimentos.

Ao final, algumas pessoas permaneceram no local para uma conversa com performers. Destacam-se duas dessas falas:

“Estávamos incomodados, havia uma reunião de algumas pessoas do lado de fora da galeria para discurmarmos se iríamos ou não intervir. Tirar o ovo parecia que era o que devíamos fazer, mas não o fizemos, não sabíamos se podia”.

“Parecia que estava vendo um filme desconexo, mas que não me deixava sair. No final parecia que as coisas tinham muito sentido. Queria voltar o filme e ver de novo”.

Os procedimentos empreendidos por *Ilhas, linhas, palavras... germen*s, queriam criar nos corpos um plano de intensidades, de imanências que produzissem o avesso das organizações, uma pele como plano de circulação do intensivo do desejo. A dedicatória final da ação a Helder Skelter construiu a linha de arremate que parece ter virado o corpo ao avesso. Tampar a boca aberta com um ovo perfurado por seis agulhas, estas com linhas vermelhas a buscar os interstícios entre a pele e a camada adjacente, perfurando-as, deixando vazar linhas vermelhas enquanto os olhos escorriam águas.

Um plano foi criado junto a esse “programa” *Ilha, linhas, palavras... germen*s, um plano que passou na pele na produção de intensidades, convocando os participantes aos procedimentos em um jogo tenso de silêncios e distâncias. Os sentidos começaram a plainar pela atmosfera, arrebatando os presentes a empreenderem também os procedimentos, mesmo à distância. Essa atmosfera foi o espaço intensivo criado nas imagens em performance de *Ilha, linhas, palavras... germen*s para que o desejo fluísse, vazasse, criasse novas conexões. Elementos heterogêneos colocados na matéria dos corpos, desorganizando os órgãos e os regimes de relações pré-estabelecidos, fazendo

figurar a carne na superfície de um acontecimento-corpo, corpo sem órgãos, plano intensivo que fez passar o desejo.

A criação de um plano de consistência é o que permite um corpo se transmutar em carne (vianda) e figurar imagens em performance. Esse plano, consistente e imanente, não é o corpo do artista, mas o utiliza como matéria para que as intensidades venham à tona e se construa uma superfície-pele. Um corpo em performance se dá na desorganização dos organismos e no figurar a carne, desfazem rostos enquanto territórios já formatados e abrem os poros para algo de intensivo fluir. Um corpo em performance se dá nas efemeridades de um acontecimento carne desalojada dos ossos, que deforma o organismo em um órgão disfuncional, órgão único, pele enquanto plano intensivo.

3.3. O esgotamento dos possíveis de um corpo a figurar a carne.

Os corpos já significados, adjetivados, configurados, ao se reacoplarem a materiais diversos para criarem imagens em performances, precisam se dar em vertentes ainda impossíveis para as utilidades e funcionalidades de um corpo. A criação de uma onda traça no corpo as linhas que tecem, nos limites da pele, as variações de sua amplitude. A sensação já é vibração. Abertura, esburacamento, o figurar de uma vida não orgânica, o orgânico é o que aprisiona a vida, bloqueando intensidades e impedindo os fluxos de desejar.

Os espasmos produzidos no corpo ao acoplar-se em um ovo-boca faz a sensação atingir, através do organismo, um movimento excessivo que rompe os limites da atividade orgânica. Desfazer o organismo, esse é o trabalho da figura, da imagem, do corpo sem órgãos. Fazer os fluxos do desejo percorrerem a pele, fazendo variar as amplitudes. Nos encontros dos fluxos, das ondas com forças de um *fora*, produz-se as sensações. Cria-se um órgão provisório, órgão-pele, órgão-ovo-boca, que dura apenas a passagem da onda e das forças que fazem o desejo passar. Esse é o acontecimento de um corpo em performance.

O corpo sem órgãos se dá na presença temporária e provisória de órgãos determinados apenas para a passagem do desejo. Imagens frágeis que gestam imagens em performance. Esgotar o corpo para abri-lo à uma desorganização em doses e prudente, e que, aos poucos, vai criando planos de consistências e imanências, que não desfazem o corpo por completo, mas produz pequenas mortes, pequenos suicídios que fazem ainda os desejos passarem.



Figura 10: Egg-Mouth-Debris – Devil’s Encounter One – Juliana Bom-Tempo
Imagem: Cristiano Barbosa (Berlim/Alemanha/2014).

Oceano de virtualidades que possuem o imprevisível do que vai ou não vingar. Seres impossíveis, inconciliáveis habitam as virtualidades de ovos em riscos. Abortos, falências, metamorfoses imprevistas, potências de virar outros seres totalmente distintos da sua espécie maternal. Os ovos performatizam a multiplicidade. Não se trata de potencialidades no sentido de possibilidades já dadas. A distinção de forças que atuam em um ovo transmuta novas forças, em que o processamento essencial é o devir. Antes, durante e agora coincidem, coexistem nas intensidades movediças de ovos em gestação. Mortes acontecem enquanto vidas se tecem.

Este é o texto de apresentação da performance *Egg-Mouth-Debris*. As 4 imagens apresentadas na Figura 10 são fotografias feitas da performance realizada em 2014, na cidade de Berlim/Alemanha, no *Devil’s Encounter One*, evento ligado ao *Month Performance Art – MPA*. As fotografias apresentam, em planos fechado e abertos, os elementos utilizados e o corpo da performer em relação às arquiteturas e paisagens. Essas novas imagens em performance, tanto as erigidas durante a execução como em fotografias, foram criadas ainda considerando os atravessamentos do vídeo-performance *Ovo-boca* e das imagens em performance de *Ilhas, linhas, palavras... germen*s.

Egg-Mouth-Debris foi feita na relação entre corpo, ovos e espaço. Ela se deu em um lugar chamado *Telfelsberg*, ou Montanha do Diabo. Em 1948, esse lugar foi criado em Berlim em um ex-observatório dos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial. Nesse lugar, foram colocados os escombros (em inglês *Debris*), pós 2ª Guerra Mundial, da cidade de Berlim. O lugar ocupa uma área enorme de grande altitude, de onde é possível observar toda a cidade alemã.

A performer estava vestida com um vestido branco construído exclusivamente para a execução. O vestido possuía uma grande capa de tecido que ficava solta e que compunha com o prédio do observatório abandonado de *Telfelsberg*, junto aos tecidos rasgados e ao vento que produzia movimentos e sons. Ela portava 48 ovos em uma rede preta presa aos seus cabelos por traz, que eram arrastados no chão. O dia estava ensolarado, mas com fortes ventos e temperatura muito baixa, o que aumentava sensação térmica de frio. A performer caminhou no alto dessa edificação lentamente, em um andar que lhe permitia fazer uma volta de 360 graus. Colocou um ovo na boca, ficando com ele até não aguentar mais, lançando-o ao chão. Os estilhaços, clara e gemas foram deixados no caminho percorrido junto aos demais escombros. Em seguida pegou o próximo ovo na rede, colocou-o na boca e continuou seu trajeto. Refez esse procedimento com a maioria dos ovos, pois alguns se soltaram da rede pelo atrito com o piso. Ao longo da performance claras, gemas, ovos intactos e escombros foram se configurando pelo caminho.

À medida que as tensões bucais aumentavam, ovos vazavam da boca e, dos ovos quebrados, vazavam gosmas viscosas e amarelas, escorrendo pelo chão. Ovo-boca esticava, tensões alargavam o orifício. Um gozo entre dor e excitação. Boca-ânus-cloaca. Outro ovo-boca, nova máquina, mais atenta às tensões. Máquina ovo-boca goza, baba, engasga.

Intervenções nas paisagens. Estranhamentos estrangeiros. Signos passados entram em movimento. Não há palavras. Um corpo vibra mais pulsante no limite da dor. As durações virtuais atualizavam-se com os resíduos da performance: ovos escorrendo, cheiros orgânico, cascas escombros. A performance teve duração de 3 horas.

Ali, 48 ovos foram abortados. No ano de 1948 foi criado um espaço para os escombros (*Debris*) da guerra, escombros das vidas que não puderam mais viver. A guerra é um processo de mortes muito dolorosas. Ela acontece com a mesma dor utilizada pela vida para segurar, gestar e fazer nascer ovos que, para nascerem, precisam também morrer. Os riscos desses ovos quebrarem são aqueles em jogo para recriação da vida. A cidade de Berlim foi destruída com a guerra, mas, essa mesma cidade, está reconstruindo, a todo tempo, os modos de vida. Na parte oeste da cidade, podem-se encontrar inúmeros prédios e pessoas muito diferentes. Pessoas mais velhas e jovens, diferentes nacionalidades. Berlim é uma cidade formada por hibridismos, cosmopolita, dividida e multiplicada em partes infinitesimais que estão, a todo tempo, desfazendo e refazendo a vida. Um mesmo espaço de vida e de mortes. O que os riscos de abortos podem produzir? O que a vida pode criar na relação com a morte?

Essas perguntas e as sensações produzidas ao se estar em Berlim fizeram parte dos processos de criação de *Egg-Mouth-Debris* (Ovo-boca-escombros). Um procedimento de 3 horas que consistiu em caminhar lentamente com ovos arrastados pelo cabelo, colocando cada ovo na boca e segurando até o limite do suportável, com um vento frio que fazia os passos lentos tremerem, o corpo se reverter em espasmos, a boca não aguentar mais e ainda sim aguentar. Certo insuportável para esgotar os campos de possíveis.

Tratou-se de uma operação de resistência e concentração. O público não sabia da performance e eram visitantes daquele espaço – *Telfelsberg*. Chegavam ao andar do prédio em que a performance estava ocorrendo e se deparavam com o procedimento, assustavam-se, paravam um pouco, olhavam, acompanhavam por alguns instantes aquelas imagens em performance a compor com o prédio e com a paisagem de árvores e Berlim ao fundo. Os prédios do ex-observatório são brancos e possuem alturas diferentes com cúpulas ovais e brancas. Essas arquiteturas também conectavam os ovos brancos e os tecidos do vestido e dos remendos presentes nos prédios. Toda uma conexão de elementos heterogêneos para a criação de planos em que circulassem intensidades.

A partir dessas imagens em performance foi criado o vídeo-performance *Egg-Mouth-Debris*⁸⁵. Este vídeo, como nos demais produzidos anteriormente, não se ateu a fazer um mero registro das imagens. A proposição foi recriar o que a execução quis produzir, fazer uma composição entre as imagens, performance e vídeo. Os novos materiais criados pela câmera videográfica permitiu uma recriação, a partir da montagem e da edição, de novos agenciamentos, da criação de outras superfícies e de outros modos de agenciamentos para produzir blocos de sensação, agora em outro modo de expressão, videográfico.

A edição do vídeo foi feita considerando os pesos de se portar 48 ovos presos nos cabelos, que faziam conexão com o nascimento daquele lugar e as levezas do branco, do vento, de se caminhar lentamente que a execução performática realizou ao vivo. O vídeo tem a duração de 5 minutos com longos planos, com enquadramentos que fragmentam o corpo no frame, o corpo caminhando muito lentamente. Um enquadramento específico captura uma lágrima no rosto da performer escorrendo e expressando certa dor. O som de um assóvio constante do vento abre o vídeo a outras sensações, criando uma onda material nas sensações que atravessavam e faziam acontecer um corpo em performance.

A edição do vídeo fez recriar a proposição performática fazendo o próprio vídeo funcionar como performance. A relação entre vida e morte, as dores de suportar o ovo na boca, os riscos desses ovos quebrarem e caírem, as iminências de abortos constantes, um ovo quebrado ao vento no final do vídeo. Toda essa composição de imagens, de montagens, de enquadramentos, de tempos e movimentos faz o vídeo recriar um novo plano de consistência rearticulando os elementos, com o frame, com o tempo, com a perspectiva que produz focos, planos, relações entre corpo e paisagens. Assim, o vídeo produz novas imagens em performance, diferente das imagens criadas na execução. Esse modo de produção da montagem do vídeo ligada à proposição da

⁸⁵ Vídeo-performance *Egg-Mouth-Debris* foi selecionado e apresentado no *Plataform Performance Lublin* em 2014, na cidade de Lublin/Polônia. Vídeo produzido por Cristiano Barbosa e Juliana Bom-Tempo. Disponível em <http://jubomtempo.wix.com/jubomtempo#!eggmouthdebris/c5u0> e no DVD em anexo.

performance, faz as imagens em performance entrarem em variações, efetuando uma nova *découpage*.

A partir das imagens em performances *Ovo-boca, Ilhas, linhas, palavras... germens* e *Egg-Mouth-Debris*, tanto criadas durante a execução quanto as fotográficas e videográficas, produzem processos que têm o tempo e a repetição como estratégia para produzir nos corpos alguma desorganização. Esses procedimentos repetitivos, exaustivos, funcionam como um ritornelo que quer desabituar os hábitos e esgotar as organizações dos corpos. Os possíveis para os corpos direcionam a existência destes em territórios que se legitimam nos padrões do que se espera e que sempre antecede as efetivações esperadas. As possibilidades para os corpos são “dados” reconhecíveis para certa existência desejável e aceitável.

O problema do possível é tomado por Deleuze (1966/2004, p. 7), no livro *Le bergsonisme*, como um “falso problema”, pois coloca o campo de possíveis como preexistente ao real, “como se o ser tivesse que preencher um vazio, uma ordem, organizar uma desordem prévia, o real tivesse que realizar uma possibilidade primeira”. O possível de uma existência, portanto, precederia o seu próprio ato de efetivação dessa existência, restrito ao campo de possibilidades já dadas em imagens primeiras, que colocam *a priori*, o que pode ser efetuado pela existência, criando um sistema fechado aos acontecimentos que escapam aos possíveis já previstos.

Mas e quando acontece um esgotamento do possível⁸⁶, e quando as possibilidades se esgotam a ponto de não se ter mais o que fazer? Ao pensar-se junto ao esgotamento, não se trata de pensá-lo enquanto cansaço, em que o possível permaneceria como um impotente ainda por ser efetivado.

“O esgotado é muito mais que o cansado”. Para se chegar ao esgotado é necessário acabar com certa esperança de um modelo resolutivo, exaurir a crença de uma efetivação que salve a vida de um campo de dados fixos, esvaziar as imagens dos clichês que as tornam reconhecíveis.

⁸⁶ Problema invocado por Zourabichivili (2000) em relação ao texto de Gilles Deleuze *L'épousié* (O esgotado), publicado em 1992, no artigo *Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política)*. Em: Alliez, Éric (org.). Gilles Deleuze: uma vida filosófica; coord. da trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 333 – 355.

“O cansado apenas esgotou a realização, enquanto o esgotado esgota todo o possível” (DELEUZE, 1992/2010, p. 67).

A aparente operação pessimista de Deleuze com relação a texto beckettiano⁸⁷ surpreende ao conectar o esgotamento do possível a uma subversão de que tal esgotamento cria novos possíveis. Para que haja o esgotamento do possível é preciso exaurir a linguagem que o nomeia. Atuar num esgotamento que renuncia “a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação” (ZOURABICHIVILI, 2000, p. 71).

Diante do esgotado estão as fecundações de germens que criam novos possíveis ligados as imanências dos encontros, não virando uma promessa de tentativas ainda por realizar algo já dado pelos campos de possíveis pré-existentes.

O possível, para atuar na cocriação e mobilização de clichês, não está dado, “você não o tem previamente, você não o tem antes de tê-lo criado” (ZOURABICHIVILI, 2000, p. 335).

Está-se diante de outro modo de operação do possível, que não se faz mais como alternativas que ainda não se efetuaram em uma atuação sobre o real que o constitui dentro de certo campo imaginário enquanto um projeto por realizar, mas atua com o real que se esgota na própria ação, intervindo nesse real a partir do imponderável para a criação de um possível impensado.

Trata-se de estar na hora do mundo, de refazer os nascimentos, de habitar os limiares imperceptíveis entre vida e morte. A morte habita os corpos a todo tempo, pequenas mortes que ora bloqueiam os poros e impedem os fluxos de fluir, ora fazem uma clínica e desobstruem os canais, viram o corpo ao avesso e faz dele um “genital inato” (ARTAUD, 1970, p. 9) capaz de desfazer todos os inatismos pré-definidos e de produzir um corpo sem órgãos que figure a carne. Trabalhar e encontrar com ovos.

3.4. Encontro com ovos:

Olho o ovo com um só olhar. Imediatamente percebo que não se pode estar vendo um ovo. Ver um ovo nunca se mantém no presente: mal vejo um ovo e já se torna ter visto um ovo há três milênios. – No

⁸⁷ *Quad* (1984) peça de Samuel Beckett, traduzida em francês por Edith Fournier, reeditada por Éditions de Minuit em 1992 com um texto de Gilles Deleuze, *L'Épuisé* (O esgotado).

próprio instante de se ver o ovo ele é a lembrança de um ovo. – Só vê o ovo quem já o tiver visto. – Ao ver o ovo é tarde de mais: ovo visto, ovo perdido. – Ver o ovo é a promessa de um dia chegar a ver o ovo. – Olhar curto e indivisível; se é que há pensamento; não há; há o ovo.⁸⁸ (LISPECTOR, 1998, p. 49).

Ovos: matérias orgânicas, frágeis na superfície, úteros externos, intensidades condensadas de células em diferenciação, fetos em reentrâncias, retorcidos, informes. Os ovos possuem intensas energias de transformações e de produções não formadas. Internamente, as velocidades e temperaturas estão aceleradas. Oceanos de forças que se apresentam complicadas: forças que se encontram e modificam umas as outras, sem se apartar daquilo que foram. Forças atuam simultaneamente em mutações que carregam o rastro do que foram mesmo já sendo outras.

Oceano de virtualidades que possuem a imprevisibilidade do que vai ou não vingar. Seres impossíveis⁸⁹ habitam as virtualidades de ovos em riscos. Abortos, falências, metamorfoses imprevistas, potências de virar outros seres totalmente distintos da sua espécie maternal. A distinção de forças que atuam em um ovo transmuta novas forças, em que o processamento essencial é o devir.

O ovo “não se trata de uma metáfora” como ressalta Zourabichivili (2005, p. 1.312) com relação à questão da literalidade⁹⁰ em Deleuze. Essa consideração força o pensamento ao encontro com certo ovo, em sua destituição enquanto corpo material e leva a crer no improvável do que um ovo produz. Tratar os ovos aqui como metáforas passa por mediações de sentido que justificam e restringem as percepções ao que interessa perceber, em certa economia da percepção. Se há um sentido em ver e

⁸⁸ Trecho do conto “O ovo e a Galinha” de Clarice Lispector.

⁸⁹ A noção de *impossibilidade* é colocada por Gilles Deleuze (1988) no encontro com o pensamento de Leibniz. Nos escritos de Deleuze, o que procede do possível é o impossível e não o impossível. Os impossíveis estão ligados a copresença de passados que podem ser verdadeiros sem o ser necessariamente, os mundos impossíveis podem pertencer ao mesmo mundo e ao mesmo universo. “É a resposta de Borges à Leibniz: a linha reta como força do tempo, como labirinto do tempo, é também a linha que se bifurca e não para de se bifurcar, passando por *presentes impossíveis*, retomando *passados não-necessariamente verdadeiros*” (DELEUZE, 1988, p. 84).

⁹⁰ A questão da literalidade em Deleuze é abordada por Zourabichivili no texto *Deleuze e a questão da literalidade*, publicado no Brasil na Revista Educação & Sociedade: Revista de Ciência da Educação; Centro de Estudos Educação e Sociedade, v. 26, n. 93, Set./Dez. 2005, p. 1.309 – 1.321.

encontrar um ovo “é ao custo de uma compreensão literal” (ZOURABICHIVILI, 2005, p. 1.313).

Pensar requer fecundar ovos que proliferam intensidades, pensar está no campo do criar, ou do recriar a partir de um resto de mundo, de gametas de mundo que engravidem ideias, que recriem o mundo.

Luiz Orlandi (2010, p. 136) rearticula os ovos para fazer experimentações com o pensamento: “O uso dos ovos está ligado a uma pergunta que é decisiva para ativar a multilinearidade do sistema e entender sua atração por bifurcações: como recomeçar o novo?”.

No texto *Causes et raisons des îles désertes*⁹¹, Gilles Deleuze afirma que a ilha deserta é um ovo. “Ovo do mar, ela é redonda” (p. 14).

O problema da ilha deserta é colocado pelo náufrago que, ao entrar em deriva, encontra o ovo, encontra a ilha deserta. Está ligado ao problema da criação; ou melhor dizendo, da recriação que se dá nos encontros com ovos, ilhas desertas:

É verdade que a partir da ilha deserta não se opera a própria criação ela mesma, mas a recriação, não o começo, mas o recomeço. Ela é a origem, mas a origem segunda. A partir dela tudo recomeça. A ilha é o mínimo necessário para esse recomeço, o material sobrevivente da primeira origem, o núcleo ou o ovo irradiante que deve bastar para reproduzir tudo (DELEUZE, 1950/2002, p. 16).

Trata-se de recriar o mundo a partir de um resto que insiste, trata-se do recomeço do novo, a partir dos resíduos de um mundo. Junto a fragmentos do cotidiano se opera a recriação.

Em *Crútero*, um encontro com ovos se dá literalmente, nos contágios com superfícies lisas e opacas de cascas firmes. A procura da pressão precisa para precipitar uma quebra. Viscosidades vazam fazendo variar a textura da pele. Gosma fria. A transparência mais densa cria embates potentes com os amarelos liquefeitos. Misturas de cascas, gosmas, amarelos, peles. Texturas transitórias ocupam as sensações táteis que beiram ao asco, sem deixar escorrer totalmente certo erotismo. Ovos carregam consigo as marcas de um potencial de proliferação. Campo de

⁹¹ Texto da década de 1950 publicado no compêndio de textos e entrevistas chamado *L'île Déserte: Textes et entretiens 1953 – 1974*, edição preparada por David Lapoujade, 2002.

virtualidades abertas aos acontecimentos, incorporais que se conjugam na complicação (co-implicação) de forças.

Carne trabalha com dois ovos, que fecundam as vísceras inicialmente. Os ovos se multiplicam nos encontros de dois corpos mulheres ao criarem uma nova pele pelos apagamentos dos signos femininos produzidos pela argila, pela nova umidade escorregadia das texturas, pelos acoplamentos de fatias de vísceras a esse novo terreno produzido pela performance. Um arrastar a pele já criada à um ovo-pele que pode recriá-la, arrastá-la a um figurar a carne, produzindo espasmos no corpo, contrações e estiramentos que fazem o corpo vaziar.

Nas intervenções de *Cariogamia e o risco do aborto* os signos urbanos são tensionados e problematizados pela impossibilidade de ações impróprias para aqueles contextos, fazendo ovos enquanto “estados de coisas” se transformarem em claras, mas também engendrarem no mundo ovos que fazem variar os signos, fecundando ovos de sentidos que variam os signos ditados enquanto palavras de ordem para o urbano. Engendramentos que vazem gestar ovos de tempo e de sentido em um cotidiano enrijecido por direcionamentos dos modos de vida próprios para uma cidade.

Nos vídeos-performances *Ovo-boca e Egg-Mouth-Debris* e nas execuções de *Ilhas, linhas, palavras... germens e Egg-Mouth-Debris* o ovo na boca, fez funcionar um acoplamento e a criação de um terreno oval que provocou desorganizações no corpo, nas imagens, nos rostos, fazendo nascer algo entre reentrâncias e bifurcações de uma natureza não-orgânica, um acoplamento ovo-boca que gerou uma máquina animalesca a desfazer as funções dos órgãos e fazer nascer outros modos de relação em uma maquinação dor-prazer para criar um corpo sem órgãos.

“Se é que há pensamento; não há; há o ovo” (LISPECTOR, 1998, p. 49). Ver um ovo é rejeitar as virtualidades existentes em um ovo. Ver um ovo é fixar-se no objeto enquanto “estado de coisa” e restringi-lo a uma materialidade já dada e reconhecível pelos esquemas de significações em imagens fixas do pensamento que dirigem funcionalidades pré-definidas para uma cultura utilitarista dos ovos. Isso é o próprio clichê, nas palavras de Deleuze: “um clichê é uma imagem sensório-motora da coisa” (1985, p. 32).

Ao tratar o ovo como o objeto que se vê, reduzem-se as potências virtuais de transformação e metamorfose que acontecem intensivamente em um ovo, transmutações ainda informes e em processo. “Mas é literalmente que ovo e corpos sem órgãos reaparecerão juntos, e produtivamente como operadores conceituais” (ORLANDI, 2010, p. 138).

Utilizar o ovo, entrar em relação com potencialidades de conexões em embates de forças-corpos que produzem efeitos incorporais: gerar, crescer, diminuir, cortar; mutabilidades constantes e não formadas. Corpo sem órgãos nascente, intensividades em proliferações, de imbricações, bifurcações, embates de forças ativas e reativas para germinar, metamorfosear, abortar, co-criar.

O CsO é o ovo. Mas o ovo não é regressivo: ao contrário, ele é contemporâneo por excelência, carrega-se sempre consigo, como seu próprio meio de experimentação, seu meio associado. O ovo é o meio de intensidade pura, o *spatium* e não a *extinsio*, a intensidade Zero como princípio de produção. Existe uma convergência fundamental entre a ciência e o mito, entre a embriologia e a mitologia, entre o ovo biológico e o ovo psíquico ou cósmico: o ovo designa sempre esta realidade intensiva, não indiferenciada, mas onde as coisas, os órgãos, se distinguem unicamente por gradientes, migrações, zonas de vizinhança. O ovo é o CsO (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 202).

É disso que se trata um encontro com os ovos. Encontro com corpos pré-formais, pré-individuais⁹², que podem ou não se efetivar e que intensificam, contemporaneamente, variações virtuais e atuais de um real em recriação.

Dobramentos, invaginações, retorções, movimentos celulares, um plano intensivo de dinâmicas de forças em dominações e submissões, “estiramentos que constituem uma ‘dinâmica do ovo’. A esse respeito, o mundo inteiro é um ovo” (DELEUZE, 1967/2002, p. 134).

As dinâmicas intensivas, presentes em um ovo, vibram em um campo instável e violento a partir dos encontros de forças, produzindo reentrâncias e ressonâncias

⁹² Referencia a individuação em Gilbert Simondon a partir do encontro com Gilles Deleuze (1966/2002), colocando o indivíduo não somente como fim de um processo de individuação, mas como meio, indivíduo como processo que tem contemporâneo o próprio princípio de individuação, não é nem a totalidade do ser e nem o primado em um movimento sempre de passagem do pré-individual ao individual.

internas, movimentos intensivos, velocidades de forças em combates, em que um sujeito organicamente organizado seria violentamente aniquilado. Tal dinamismo requer um sujeito larval. “Há movimentos que somente o embrião pode suportar, e aí está a verdade da embriologia: aqui o sujeito só pode ser larvar” (DELEUZE, 1967/2002, p. 135).

Há a produção de diferenças intensivas que deformam todo campo de individuação, a ponto de desestabilizar de forma tão violenta que um sujeito adulto, adocidamente crente nas estabilidades prometidas para uma vida a partir dos ideais da modernidade, seria tragado ao caos. Aprender a habitar o risco, a criar membranas finas e porosas que componham com as viscosidades, as rugosidades, os planos sombrios e com os dinamismos espaço-temporais.

O devir-ovo é a dinâmica de uma espaço-temporalidade intensiva em que ocorre a recriação, o recomeço do novo, a transpassagem de encontros extensivos em encontros intensivos. Entre o devir-ovo e o criar corpos sem órgãos, e em cada um desses verbos terríveis, há um deslizamento de vibrações do desejo (ORLANDI, 2010, p. 137).

Criar pra si um corpo sem órgãos que nunca chega a se efetivar, mas que é contemporâneo aos órgãos, fazendo todo um sistema entrar em devires, em dinamismos, engravidado de larvas, podendo gerar monstros que aterrorizam a condição subjetiva de um vivente ordinário. Deixar a vida passar por intensidades. Experimentar as velocidades em doses para que haja condições de produzir dobras, reentrâncias que aconcheguem os resíduos de mundos necessários para se recriar. Seguir as intensidades de ovos somente com a prudência precisa para que algo monstruoso e surpreendente vingue.

O que é o possível para um corpo que se acopla ovo-boca? A insistente repetição criada pelas imagens em performances que se dão a partir do acoplamento ovo-boca, a repetição de acoplar ovo-boca por 8 minutos, por 5 minutos nos vídeos *Ovo-boca* e *Egg-Mouth-Debris*, por 2 horas e por 3 horas nas execuções *Ilhas, linhas, palavras... germens* e *Egg-Mouth-Debris*, e de fazer esse acoplamento chegar até o limite do suportável, deixá-lo cair, quebrar, abortar. Essas repetições foram esvaziando os possíveis para um corpo em performance, para um corpo cotidiano, para as dores que convocam prazeres e gozos, dores masoquistas que beiram a vida e

a morte. As imagens em performances, tensas o suficiente, precipitaram acontecimentos da transformação de uma audiência em tensões participativas, que passaram a intervir na composição, a “aceitar” o permanecer à distância e a acompanhar os processos empreendidos. Todas essas mobilizações dos corpos desconstroem suas organicidades, as separações que organizam os corpos audiência e o corpo performer, os corpos elementos ovos, paisagens, boca, prédios, vestido, tecido, linhas, agulhas, fizeram buracos que deformaram os rostos e comprimiram e dilataram o corpo para passar pelo buraco ovo-boca. Embaralharam, esgotaram os possíveis para o insuportável dessas imagens em performances, criaram outros possíveis nas imanências daqueles encontros, destituíram as relações já ditadas para os corpos e produziram rasgos para figurar a carne nesses encontros. Trabalhou-se com ovos.

Corpos-acontecimentos tensionam o campo dos possíveis nas imagens em performances; repetem e esgotam os possíveis do comum e do ordinário. Imagens em performances se processam entre corpos, signos e cotidianos frente ao que *podem* os corpos na relação com os esgotamentos dos possíveis já dados em imagens fixas de pensamentos que funcionaram como clichês. Junto aos territórios dos clichês, das imagens, dos corpos e do ordinário, há uma cocriação de intervenções que fazem problemas aos modos de relação possíveis para os territórios dos corpos, fazendo-os figurar a carne.

O acontecimento carrega consigo a dúvida que fragmenta as identificações e os reconhecimentos em duas vias: “O paradoxo é, em primeiro lugar, o que destrói o bom senso como sentido único, mas, em seguida, o que destrói o senso comum como designação de identidades fixas” (DELEUZE, 1969, p. 12).

O que se tem como senso comum e como bom senso para os movimentos de um corpo a acoplar um ovo na boca? Nos vídeos-performances *Ovo-boca* e *Egg-Mouth-Debris* e nas execuções *Ilhas, linhas, palavras... germens* e *Egg-Mouth-Debris* o que está em jogo são as relações com um imponderável de um corpo acoplado a partir da produção de dores, movimentos em imagens que quebram os campos de possíveis para um corpo, coloca-o em um buscar por algo impensado, um procedimento de destituir o corpo pelo acoplamento, assim como um figurar, também operando pelo

movimento de acoplar, de se destituir do eixo funcional dos órgãos, que afirma a organicidade de um corpo e a hierarquia espacial entre os membros, se desarticula o corpo, as organizações entre os órgãos, embaralham-se os modos de se organizar, perfuram-se os cotidianos, esgotam-se os possíveis.

Um corpo ao ser destituído do seu lugar de organismo é coagido a entrar em movimentos e devires e, assim, figurar a carne; movimentos estes criados pelo informe, pelo a-significado enxertado nos encontros produzidos em um corpo acoplado ovo-boca. Esse processo se dá nas tensões com os clichês: signos estabilizados por elementos cotidianos, sentidos territorializados ao se identificar um ovo e uma boca, corpos-organismos identificáveis antes, durante e depois dos procedimentos.

Uma boca-ovo produz uma *découpage* extraordinária, que leva os corpos em relação a uma destituição, a tipos de aceleração e de afecção impróprios a uma boca. Uma antropofagia é criada em um movimento de entrada e saída, a boca deixa de ser uma parte de corpo para engolir e regurgitar algo incorporal, desorganiza o aceitável para uma boca, corta a lógica de significantes e institui algo de a-significante, cria um *nonsense*, entra em movimentos de repetições para esgotar os possíveis.

É nos encontros com corpos ordinários que as imagens em performances de *Crútero*, *Carne*, *Cariogamia e o risco do aborto*, *Clara*, *Ovo-boca*, *Ilhas*, *linhas*, *palavras... germens* e *Egg-Mouth-Debris* intervêm, produzindo vazamentos nas imagens-clichês das imagens, dos corpos, dos “estados de coisas” em jogo, das texturas dos corpos cotidiano para produzir outras peles e outras sexualidades em *Crútero* e *Carne*, para mobilizar os signos cotidianos urbanos em *Cariogamia e o risco do aborto* e em *Clara*, para destituir a organicidade, colocando em um corpo acoplamentos ovo-boca, e produzir um *nonsens* de uma boca antropofágica em *Ovo-boca*, *Ilhas*, *linhas*, *palavras... germens* e *Egg-Mouth-Debris*. Intervenções criam outros tensionamentos, outras relações de forças, abrindo os corpos e suas organizações aos incorporais, aos acontecimentos que figuram a carne.

Corpos figuram a carne em acontecimentos provocados pelos procedimentos dos cortes, das amputações, dos engendramentos e dos enxertos produzidos nas

zonas de riscos e nas mobilizações dos signos presentes nas imagens em performances. Esse acontecimento carne se dá nas superfícies dos próprios clichês, dos corpos e do cotidiano, nas rasuras dos corpos orgânicos precipitadas pelas imagens performáticas, pelo encontro de corpos que têm a potência de produzir efeitos incorporais, de figurar a carne.

Nas potências arregimentadas por imagens em performance, os corpos se ligam a agenciamentos maquínicos produzindo cortes nos fluxos direcionados pelo contexto de signos já territorializados, fixados e possibilitados, articulando aberturas e rasgos criados nas performances, precipitando acontecimentos que forçam as conformações presentes dos corpos envolvidos, forçando-os a se desterritorializarem e a se reterritorializarem em estados precários ao figurar a carne. Desterritorialização de corpos e de signos, descodificação dos modos de vida, figurar a carne.

Os corpos-clichês do performer, facilmente identificável, trazem consigo a potência de mobilizar signos-clichês cotidianos, fazendo variar imagens fixadas e planos de sensações para a produção de corpos-incorporais, carnes, agenciando acontecimentos nas superfícies dos próprios clichês seja dos corpos, das imagens, do cotidiano.

Não há um fundo das coisas a ser descoberto, não se trata de perfurar o corpo e chegar a um fundo carne (*chair*), mas de produzir acontecimentos que têm a potência de ocorrer na casca superficial das relações causais entre corpos, em encontros que produzem efeitos incorporais e de superfícies que transmutam a própria coisa em outra, agenciando devires, destituindo os corpos para figurar a carne (*viande*).

As imagens em performance em *Crútero* figuram a carne ao colocar entre o corpo em performance e o ecrã de uma projeção pornô uma nova textura da pele, uma pele alisada e conclamada pelo jogo de luzes e sombra que vazem outras imagens serem construídas. Nas relações com essa nova pele, ora realiza-se o acoplamento de fatias de fígado cru que atuam junto a essa nova textura, trazendo outras colorações e também outras sensações, ora aumentam-se as quantidades de ovos, de gemas e de claras, fazendo os procedimentos variarem com relação a convocação de uma audiência. Em *Carne* os dois corpos femininos em performance nos corredores de uma Universidade, criam já uma desterritorialização e uma desorganização dos espaços e

dos corpos em relação. Criam com argilas um apagamento alisante dos corpos que figuram um branco opaco-brilhante em uma nova pele criada para servir de superfície às fatias de fígado cru, molhados e secos, vermelhos e brancos, luzes e calores criam uma nova climatologia que fazem uma desorganização dos órgãos e dos corpos, esgotando os possíveis para tais elementos. Todo um procedimento e uma ambiência que figuram a carne. Em *Cariogamia e o risco do aborto* o deslocamento de um procedimento próprio para um contexto privado e íntimo, para as ruas e praças de cidades, por mulheres e homens, vestidos e travestidos, produz uma desorganização dos corpos em jogo e chegam a figurar a carne pelo *nonsens* que cortam e acoplam signos urbanos. *Clara* joga com as relações de signos cotidianos e da quebra de ovos, separando claras e gemas, e transformando claras em neve diante de paisagens inusitadas pela essa ação e frente a olhares espantados com um procedimento inesperado ao ordinário de uma cidade, procedimentos que figuram uma desterritorialização do ordinário que faz figurar a carne.

Nas intervenções performáticas das imagens em performances de *Crútero*, *Carne*, *Cariogamia e o risco do aborto*, *Clara*, *Ovo-boca*, *Ilhas*, *linhas*, *palavras... germens* e *Egg-Mouth-Debris* há a produção de curtos-circuitos diante dos sentidos comuns e dos bons sentidos que trazem a potência de gerar acontecimentos imponderáveis, criando outros possíveis, podendo se efetuar nas próprias imagens que precipitam a produção de corpos incorporais, carnes, frágeis, precários e em riscos que demandam criar um tipo de agenciamento, um modo de operar as forças e as intensidades, demandam criar uma educação por afetos.

4. Uma educação por afetos

Os modos de vida atuais e as subjetividades que a eles correspondem engendram-se formando paradoxos que se tornam complexos nos movimentos que processam os modos de uma vida. O dia-a-dia experienciado na vida doméstica, frente às tarefas, às negociações de tempo e afazeres daqueles que coabitam um mesmo território e que necessitam estabilizar os locais para o “bom funcionamento” destes, produz, nas práticas diárias, a abolição de experimentações de outras formas de existência, valorizando o cálculo que engessa os corpos em atividades automatizadas, fortificando as divisões e os papéis sociais, em segmentaridades cotidianas.

Os objetos presentes nas intimidades e a rede de forças e tensões colocadas nas habitações e nos hábitos agenciam usos, posturas e funcionamentos corporais que criam a ilusão de segurança e ao mesmo tempo em que aumentam as sensações de perigo e de vulnerabilidade. As arquiteturas em construções de muros, de redes de proteção e de visibilidades que controlam o cotidiano, mesmo no que se toma como espaços íntimos, produzem certo estado de tensão em micropolíticas e em toda uma microgestão de pequenos medos. O andar pelas ruas, as dinâmicas de trânsito, a noite e o dia, os apelos macro e micro midiáticos do que está na altura dos olhos, uma trama complexa de informatizações codificadas e também a-significantes que atravessam os corpos, dirigem os gestos, esquadrinham as posturas, desenham previamente os modos e os procedimentos ligados às formatações de corpos organizados em suas funções, eficientes, bem comportados, identificados, controlados para funcionamentos “desejáveis” e bem adaptados.

Apesar de tais esquadrinhamentos, esses fluxos seguem desviando e escapando ao controle e ao cálculo, mesmo que as lógicas tendam a formatar uma existência cotidiana contemporânea e a abolir as invenções de outras ações, imagens e signos que escapem àqueles dados como possíveis e desejáveis. Junto a estas tendências,

acontecem escapes, desvios de capturas, imprevisibilidades que se agenciam em micropolíticas moleculares⁹³ e criam vazamentos na realidade organizada.

Essa dinâmica paradoxal produz cotidianamente adoecimento físico, psíquico, relacional cuja expressão reside na ideia de fracasso pessoal em relação à própria vida. Isso, por sua vez, não é indiferente às práticas educacionais e, por essa razão, a educação não está associada apenas às instituições escolares e nem mesmo àquelas voltadas aos cuidados com os adoecimentos, sejam elas preventivas e/ou curativas, mas se alia a vida e aos modos de existência agenciados pelas relações públicas e de intimidade no cotidiano contemporâneo.

Imagens em performances, ao intervir nos signos cotidianos, põem em riscos os funcionamentos educativos que tendem a formatar os modos de vida, produzindo experimentações e deslocamentos importantes para produção de novas relações com o mundo, explicitando forças e tensões que se encontram invisíveis nas atividades diárias, que produzem afetações corporais e sensoriais, atuando violenta e silenciosamente em processos desvitalizantes e desvinculados da própria vida.

O que já está dado como campo de possíveis para sob um ideal educativo que responda a perguntas formuladas por uma educação que dirige os modos de vida. Convocar a educação para conversações entre performances e corpos, entre imagens e pensamento, entre riscos e clínicas, entre vida e poética produz alguns deslocamentos nos territórios costumeiros destinados a tal tema, como as instituições escolares, os currículos e as didáticas, produzindo conexões importantes entre educação, corpos, pensamento e vida que se volta para um repensar da própria vida dentro de tais instituições educacionais.

Uma educação trata-se de um tipo de condução. Esta, numa ação mais costumeira, dirige os afetos aos ideais do que se espera de uma relação de aprendizagem, conduzida em direção ao que se quer ensinar, uma educação “dos”

⁹³ Os conceitos de molar e molecular, já apresentados no início deste texto, foram pensados por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980). Estes não se constituem como duas entidades em contraposição, mas como dois níveis da realidade que se entrecruzam / intercambiam elementos e componentes individuais e coletivos o tempo todo. O molecular se apresenta de modo imperceptível. Há sempre uma multiplicação, variação e processos de produção de diferença dentro do âmbito molecular, enquanto no molar há predominância de modelos já instituídos e recorrentes.

afetos⁹⁴, em que estes são dirigidos para conteúdos pré-definidos por certa política cultural do que se quer que se aprenda. Uma educação que se dá “por” afetos, entretanto, não se processa por um direcionamento dos afetos, mas são os afetos que dirigem, são eles, os planos intensivos dos afetos, das forças que atravessam os corpos, que vão conduzir e direcionar o aprendizado. Aposta-se em uma condução feita por imagens em performances que têm os afetos como dirigentes e operadores de certa educação. Uma condução não feita “para” os afetos, e sim “pelos” afetos.

As relações com a experimentação do mundo, das intensidades de sensações que atravessam os corpos, dos processos de aberturas aos encontros afetivos e dos acontecimentos de uma vida, são elementos presentes nas imagens em performances, que passam a intervir, problematizando os regimes de relações e de signos já formatados. Tais encontros se dão nos planos afetivos e estão ligados à exposição a um plano de imanência em que acontecem os encontros entre os signos e os corpos. Mas do que se trata esse plano de afecções?

Para Gilles Deleuze (1981), junto ao pensamento de Spinoza, a afecção é a capacidade de afetar e ser afetado que os corpos, quaisquer que sejam, possuem; é o poder de afetar e ser afetado, sendo esse plano afetivo ainda não codificado em percepções que nomeariam tais afetações, mas atuando no plano dos corpos, das peles, das sensações. Trata-se de um jogo de forças ainda não codificadas que mobilizam os corpos e aumentam ou diminuem suas capacidades de afecção.

Uma clínica poética se dá como um tipo de corte produzido por imagens em performances nos regimes de signos, nas relações entre os corpos, que gestaria um tipo de conexão com algo ainda não formatado, pré-individual, da criação que se processa em zonas de riscos produzidas por campos problemáticos na mobilização dos signos ligados ao ordinário. Há nesse processo uma relação entre corpos e signos que demandam de um tipo de abertura à experimentação, um tipo de educação por afetos que consiga produzir composições entre aquilo que vinga e o que não, um tipo

⁹⁴ A ideia de uma “educação dos afetos” foi cunhado em trabalhos práticos corporais e discussões junto à Fernando Yonezawa e à Ângela Vieira realizados no Coletivo Devir. A expressão, entretanto, sofreu variações conceituais na presente articulação, inclusive repensando a ideia de uma educação “dos” afetos, reafirmada como uma educação “por” afetos.

de aprendizagem que se dá através de signos e de afetos. Esse seria o quarto e último elemento-indicador de uma clínica poética: uma educação por afetos.

Deleuze (1964) produz uma leitura que pode se aproximar dessa perspectiva, ao afirmar que nunca se sabe como uma pessoa aprende; mas de qualquer forma sempre aprende por meio de signos, perdendo tempo nos encontros e nas tentativas por uma decifração desses. A mobilização dos signos produz aprendizagens, não pelo acúmulo e assimilação de conteúdos materiais objetivos. Estes conteúdos intelectuais são verdades limitadas, pois não são aprendidos por necessidades. À inteligência cabe compreender criticamente as funções dos signos no mundo. As aprendizagens se dão por outras vias.

O aprendizado configura-se como uma experimentação tendo o presente como aliado. O importante nesta empreitada é o que não se sabe a princípio. Esse processo não tem início nem fim. Aprende-se progressivamente, com configurações momentâneas e decepções sofridas. Um processo não linear que hora recua, sofre regressões e preguiça; processo frágil de abertura do aprendiz para se sensibilizar aos signos. Para a sua ativação é preciso que haja encontros e que esses mobilizem os planos de afecções fazendo variar as capacidades de afetar e ser afetado nos corpos. Tais encontros promovem desvios, violências que desafiam as crenças e as leis prontas.

Acredita-se por crença ou lei que o mundo objetivo traz o signo fixo e sedentário, impossibilitando qualquer desvio, ordenado pelas leis da linguagem. Nas palavras de ordem, sejam da vida cotidiana, seja nas instituições educacionais, há a produção de uma correspondência direta do signo com o objeto, o que gera estagnação de processos, pois estabiliza o mundo, impossibilitando tais aprendizagens. Diante dessa ideia de aprendizagem como relação com os signos, haveria uma educação por afetos produzida pelas imagens em performances já apresentadas neste trabalho?

As imagens em performance de *Crútero* intervêm nos regimes de signos e no plano de afectos dos corpos ao desalojar signos, elementos, espaços e materiais ordinários, tais como ovos, fígados, cozinha, pornôs, sexualidades, feminino, pele,

criando um procedimento de experimentação e abertura dos corpos a uma construção de outros modos de relação e de texturação da pele, dos matérias e das transas em jogo. Uma educação como experimentação que se deu entre os signos e os corpos em jogo e que abriu a pele a novos regimes de relação, às novas capacidades de afetar e ser afetados, à criação de novas imagens no pensamento que se dão por aprendizagens em busca de sentidos e daquilo que não se sabe *a priori*.

Carne ao intervir em um espaço acadêmico e nas relações entre dois corpos femininos com novas texturas fecundadas por ovos em punhados de fígados, de argilas e fatias de carnes cruas nas relações de experimentações com as peles, com os corpos e com os espaços em composição, com luminosidades vermelhas e brancas, com calores e cheiros que criaram uma climatologia, produziu uma violação no pensamento frente às imagens fichadas nos regimes de signos já estabelecidos para os possíveis de corpos, de espaços e de materiais em relação. Uma composição que mobilizou signos colocando-os em processos de experimentação, de aprendizagens ao invadirem o pensamento de signos que não têm algo a dizer, mas que convocam as sensações a figurarem e a individualarem imagens em criações.

Cariogamia e o risco do aborto e de *Clara*, ao intervirem no cotidiano – no tecido de relações políticas, sociais e econômicas que se expressa fisicamente e subjetivamente – funcionam como invenção aberta às instabilidades do presente em uma prática de tateio, de experimentação, de articulação e de deslocamento inesperado que entra em choque com as práticas cotidianas próprias da cidade desvinculadas das imprevisibilidades articuladas à proliferação da vida, trazendo problemas ao que se pode fazer nos contextos públicos. Nessa articulação, a educação é pensada como prática de invenção de novas relações com a vida e com o urbano. Esse processo inventivo está ligado à relação de criação que mobilizam as formas de existências presentes no mundo contemporâneo. Há, nessas imagens em performances, a exigência de um esforço para prevalecer a tendência de criação que se vincula ao tempo em processos de aprendizagem. Essa criação está ligada ao tempo, e só se efetivará enquanto produto das forças criadoras através das tensões permanentes com as repetições presentes no cotidiano. Assim, criação e repetição vivem em estado de captura mútua, sendo que a criação só se efetiva em processo

inventivo na conexão entre as instabilizações vinculadas ao tempo e as repetições ligadas ao cotidiano.

Ovo-boca em acoplamentos que geraram imagens em performances em vídeos e se desdobraram em execuções de *Ilhas, linhas, palavras... germes* e *Egg-Mouth-Debris* mobilizaram os signos de uma boca, de corpos e de imagens acoplando um ovo como terreno de forças para fazer vazar um corpo, alterando as capacidades de afetar e de ser afetados dos corpos ao criarem máquina-ovo-boca, fazendo desorganizar as organicidades e desfazendo o rosto em uma construção experimental de novos planos de sensibilidade por uma educação por afetos.

As imagens em performances entram em contato com o cotidiano através de ações práticas e diretas, mobilizando as intermediações representativas, aliando-se às tendências criativas presentes em um contato inventivo na experimentação do cotidiano. Uma invenção se faz na dimensão prática de experimentação como condição de construções de subjetivações e de mundos. A experimentação se dá como prática de invenção e se faz nas fissuras que abrem os regimes de signos e de relações entre corpos ao novo, ao inesperado, ao imprevisível. Esse procedimento de abertura se dá com a potência de problematização do mundo.

A educação, na composição aqui proposta, atua como campo problematizador, dissolvendo distanciamentos com relação à produção estética da vida; ou seja, produzir uma educação vinculada às instabilidades tendo como analisador as imagens em performance *Crútero, Carne, Cariogamia e o risco do aborto, Clara, Ovo-boca, Ilhas, linhas, palavras... germens* e *Egg-Mouth-Debris* que mobilizaram as organizações rígidas do dia-a-dia e se aliaram, por alguns momentos, às forças intempestivas do tempo inventivo.

Tais imagens performáticas articulam-se à educação ligada a uma experimentação, que não está pré-ocupada com soluções de problemas já colocados, mas com a invenção de problemas e a construção de linhas de soluções provisórias e finitas, já que se trata da vida como campo multirrelacional. A experimentação aqui é pensada como movimento da própria vida, como multiplicidade heterogênea que

procura intervir e traçar linhas de fuga⁹⁵ em combates ativos junto às capturas constantes por lógicas impostas frente aos contextos cotidianos.

As imagens em performance, dos modos como são tomadas, não são criadas, produzidas e executadas como um campo de preparação e treinamento no sentido de aquisição técnica, assim como o aprender não se efetua no acúmulo de informações e formatação dos corpos, das atuações e dos movimentos. Nos processos de construção destas imagens, os performers se abriram às instabilidades do presente, e as próprias construções das imagens exigiram que se criassem conexões e entrassem em composições com o que acontecia nas relações de signos e de corpos cotidianos frente às imagens em performances. Estas imagens trouxeram ao visível, fizeram notar, pontos de maior tensão nas relações formatadas para uma vida que serve a sobreviventes, produzindo encontros de forças que promoveram afetos da produção estética vinculada ao agora (*maintenant*) e aos acontecimentos.

A potência educativa que se processa nas imagens em performances está na abertura a um desvio na vinculação com o agora, funcionando como acontecimento e engendrando outras relações com a existência, remanejando as próprias propostas performáticas e vinculando-as às imanências instáveis da construção de uma vida e de uma saúde aliadas aos intempestivos e às fragilidades. Uma educação por afetos se dá em uma prática de experimentação junto aos signos na criação de novas imagens no pensamento. Uma lógica do sentido e da sensação que assume um ponto irracional em que o pensamento já não controla o que pensa, mas deambula, se movimenta e se experimenta forçado a pensar.

4.1. Perceptos e a construção do outras visibilidades: desfazer a reciprocidade entre ver e falar.

Há, no pensamento enquanto criação, certa lógica do *fora*, de algo *fora* do pensamento que o força a pensar. Trata-se de uma lógica criada por signos que

⁹⁵ Termo de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980). Afirmam que a linha de fuga permite explodir o que está estratificado no interior do próprio processo, fazer vazar o que está organizado e passar a proceder por conexões.

violentam o pensamento, lógica enquanto relação, irracional e que se dá numa indissociabilidade entre criação e saúde, entre crítica e clínica, entre educação e plano de afetos.

Uma educação por afetos, que se processa junto imagens em performances, se dá em construções de *perceptos*⁹⁶. Estes se tratam de um tipo de “visão” e de “audição” – em última análise um tipo de percepção e um tipo de sensação – em um sentido muito especial, compreendendo que essa nova percepção se constrói em uma relação com os afetos, com a criação e com a saúde. Os perceptos se distinguem de uma simples percepção e se constroem em uma relação nos encontros entre os corpos, os signos e os mundos.

Mas do que se trata um percepto? “Uma percepção em devir”, responde Deleuze (1993, p. 112). Nesse caso, o que muda não é um objeto que se transforma ou se desloca, mas a percepção, a capacidade de perceber, o poder e a maneira de perceber que se metamorfoseiam. A percepção se transforma elevando o ver a outra potência, tornando o ver potente, o visível que, nas relações com o ordinário, é separado da sua própria potência. A produção de um devir da própria visão: um percepto. Dar a ver o invisível, o imperceptível daquilo que não se pode cotidianamente ver e perceber.

Zourabichivili em um texto intitulado *Six notes sur le percept: sur le rapport de la critique et de la clinique chez Deleuze* publicado em 2013 na França⁹⁷, pensa junto a obras de Deleuze e Guattari, a relação entre os perceptos e a produção de uma clínica, de certa saúde e de certa criação. Com relação ao percepto, o autor afirma: “o ver de uma segunda visão, de um terceiro olho, de um *n-ézima* potência, é necessário que o invisível veja o invisível do visível mesmo” (p. 379).

Ver o invisível do próprio visível se dá na produção de uma clínica criadora de sensibilidades às relações de forças que formatam o visível, dar visibilidade e

⁹⁶ Conceito presente no livro *Qu'est-ce que la philosophie?* de Deleuze e Guattari (1991) e em *Critique et Clinique* de Deleuze (1993).

⁹⁷ Publicado em *Gilles Deleuze, la logique du sensible: esthétique & clinique*, sob a direção de Adnen Jdey. Paris: de l'incidence éditeur, 2013, p. 375 – 403. Uma primeira versão desse texto foi traduzida para o inglês e publicada na obra coletiva, *Deleuze: a critical reader* (P. Patton ed.), Oxford, Blackwell Publishers, 1996, p. 188 – 216; ficando inédita na França até a publicação em 2013.

sensibilidade aos jogos de forças que não estavam visíveis até então, criar uma visibilidade por meio de imagens em performances, que só se tornam visíveis pela existência dessas imagens. A produção de certa vidência⁹⁸ das forças. As coisas elas mesmas já são forças, encontros e relações de forças que se expressão. São relações de forças invisíveis que existem no visível e que convocam as forças de existir das coisas. As dinâmicas espaço-temporais exprimem tais maneiras de existir. Uma maneira de existir se constrói nas relações estabelecidas, nas afecções que engendram tal maneira de existir. Esse *rapport* de forças ressoa nos corpos, nas subjetividades e nos mundos, enquanto signos em devir, despotencializados pelas relações enrijecidas no ordinário.

Ao potencializar o devir das coisas, ao misturá-las e desacoplá-las de suas utilidades e funcionalidades, tornam-se visíveis os campos de relações de forças que engendram as coisas no mundo e que engendram o próprio mundo, fazendo-as devir-outras, desatarraxando os signos de um campo de significados e significantes, transformando as coisas em pura sensação. Nesse sentido, um percepto é uma relação crítica e clínica como nos propõe Zourabichivili (2013) ao pensar junto à filosofia de Gilles Deleuze. Crítica por que faz discernir forças, certo tipo de relações de forças e clínica por que faz avaliar sua inclinação, sua amplitude a se desdobrar e a se dobrar a partir do modo o qual cada coisa se expressa. Assim, uma clínica poética passa pela construção de perceptos que fazem a percepção entrar em devir, criar um diagnóstico vital a partir de certa visão, de certa saúde frágil e pequena e, ao mesmo tempo, grande; condição construída na imanência das experimentações entre as coisas, os signos, os corpos e o mundo. Imagens frágeis e potentes arregimentadas pela mesma saúde, num sentido não orgânico.

Nos campos do ordinário, o visível é produzido despotencializando as coisas de um devir e as ligando diretamente ao dizível. As imagens em performance aqui apresentadas operam um corte das correspondências que estão no mundo entre o dizível e o visível, entre o falar e o ver, entre as palavras e as coisas⁹⁹.

⁹⁸ Como propõe Deleuze (1985, p. 340) no livro *L'image-temps. Cinéma 2*. Deleuze chama de "la voyance".

⁹⁹ Pensando junto a Michel Foucault (1966) em *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaine*.

Deleuze (1986) em seu livro intitulado *Foucault*, pensa nas relações e disjunções do visível e do dizível. Deleuze, junto às obras¹⁰⁰ de Foucault, analisa o visível como um campo técnico-sensorial que produz certa economia das percepções e das sensações enquanto equipamentos de poder e máquinas sociais, dando a ver o visível e o dizível enquanto um regime de enunciação sistematizado que atarraxa o enunciado a uma produção de funções dos objetos e dos sujeitos. Nesse sentido, entre os enunciados e os visíveis, as palavras e as coisas existem reciprocidades co-criativas em que um produz o outro ao mesmo tempo, gerando agenciamentos coletivos de enunciação e também máquinas de corpos. Esses planos de correspondências entre o visível e o dizível, entre os enunciados e os corpos se constroem a partir de diagramas que se compõem em relações entre forças não formadas e funções.

Essa diagramática das forças não formadas formatam (*mise en forme*) os enunciados enquanto formas de expressão e os visíveis (não discursivos) enquanto conteúdos. Estes por sua vez se constituem em formas em um processo de co-constituição entre ambos. Expressão e conteúdo, dizível e visível se co-constroem e são diagramatizáveis a partir de fluxos de forças que os formatam. Esse diagrama de forças é a própria máquina abstrata de um agenciamento gerando agenciamentos coletivos de enunciação (enunciado, expressão) e agenciamentos máquinicos dos corpos (não discursivo, conteúdo) (DELEUZE, 1986, p. 38).

A forma é juntamente onde se organiza a matéria em certo regime de relação e com certa função. O funcionamento não formalizado é o diagrama, plano de relações de forças, informal. O diagrama, portanto, é uma relação de forças espaço-temporalizadas, instável e fluido, em devir. Um diagrama jamais representará uma palavra preexistente, mas ele cria uma realidade aberta às crises e às mutações. Definir um diagrama é encontrar seus pontos de mutação, seus *nonsens*, cartografiar um “quando” do acontecimento de desterritorializações e de rupturas a-significantes que produzem novas conexões, heterogeneidades, novas máquinas, novas imagens.

¹⁰⁰ Especificamente *Les mots et les chose* (1966), *L'archéologie du savoir* (1969) e *Surveiller et punir: naissance de la prison* (1975).

O diagrama possui linhas de diferenciações (DELEUZE, 1986, p. 44) e é a exposição das relações de forças de um dado agenciamento de enunciação e de visibilidade que promove as novas produções em uma relação de forças que se reconstruem molecularmente. A atualização de um diagrama se dá por divergência, por disjunções entre os visíveis e os dizíveis. Assim se produzem os devires de um diagrama e é aqui que se dão as mutações dos campos sociais.

As imagens enquanto clichês¹⁰¹ se desenham em uma pressuposição e uma relação de reciprocidade entre ver e falar em que a forma de conteúdo (ver) corresponde à forma de expressão (falar). Os clichês colocam em relação ver e falar em um modo de redundância onde o enunciável será controlado pela forma do visível e tudo o que se vê é controlável pelo dizível. Essas imagens clichês ressoam uma reciprocidade que constrói a sociedade de controle (DELEUZE, 1990) a qual se vive uma vida mínima, uma “vida besta”.

É nessas relações de reciprocidade que imagens em performances intervêm. Tais imagens produzem um disparate entre ver e falar, entre o que se vê e o que se fala junto às coisas, aos corpos e aos mundos. Um tipo de ruptura a-significante entre o enunciável e o visível, entre as expressões e os conteúdos. Essa é a dimensão política da arte e de imagens em performances que modificam as relações de correspondências entre ver e dizer, entre conteúdo e expressão. Imagens em performances, desse modo, criam outras formas de sensibilidade e de experimentação com a vida e com o mundo. Quebram os clichês de correspondências e fissuram as coisas e as palavras para se reinventarem, criando campos problemáticos e zonas de riscos que desatarraxam o visível e o dizível, mobilizando signos que operam o figurar a carne. Uma disjunção inclusiva que produz um povo por vir, um povo impessoal e nômade.

Desfazer a relação entre ver e falar, fazer a disjunção entre as formas de expressão e as formas de conteúdo. Para isso é necessário abrir as palavras e as coisas, abrir os visíveis e os enunciáveis, produzir um povo nômade. Nesse prisma, há uma inseparabilidade entre estética e política; criar é criar, dentro das impossibilidades,

¹⁰¹ Discussão sobre os *clichés* presente em *L'image temps. Cinéma 2* de Gilles Deleuze, 1985, p. 280.

um campo de possíveis. Desfazer os objetos para recriá-los e desfazer também os seres que se relacionam, a partir de um dado regime, com os objetos.

Criar um povo por vir, um povo que habita o deserto (DELEUZE, 1950/2002), um povo nômade. Criar esse povo, a partir da filosofia de Deleuze, se dá na invenção de um deserto, de uma ilha deserta, que é também uma terra não humana, é um terreno de forças. Desfazer as pressuposições entre ver e dizer é desfazer os objetos vistos e os sujeitos que falam. Criar um povo nômade em uma não correspondência entre ver e falar é desfazer os objetos para recriá-los e desmontar os sujeitos que falam para recriar uma nova terra, terra não humana, terra desértica.

Quebrar o *rapport* entre o visível e o dizível, desformar essa reciprocidade se dá em um processo de corte e de abertura das palavras e das coisas. Esse procedimento, esse desfazer é uma operação produzida por um curto-circuito das estabilizações e das correspondências. Fazer falar um povo nômade que vai experimentar o mundo e recriar as coisas, um povo que não preexiste, mas que é construído com a criação, com a desterritorialização de um mundo codificado e em que fazem corresponder o ver e o falar. Criar uma disjunção entre ver e falar é criar um povo nômade que é uma população molecular, é multiplicidade. O devir é essa população molecular, um povo que produz também uma nova terra, o deserto.

Uma imagem é visual e sonora, ela é polissensorial. Uma percepção dos ordinários se dá, quando se trata de uma imagem clichê, por uma correspondência entre ver e falar. Desfazer os clichês e criar uma imagem, que Deleuze chama de “imagem cristal” (DELEUZE, 1985, p. 155-156), é produzir uma não correspondência entre formas de conteúdo e formas de expressão, é criar o possível dentro do impossível, que produz um novo povo e uma nova terra.

Não se trata mais de uma subjetividade em que há um sujeito que fala, trata-se da produção de um povo a-subjetivo, povo não humano que habita o deserto. É a imagem que faz essa operação. Quando a imagem rompe a ligação entre ver e falar, todas as imagens devêm desertos, uma terra anterior ou posterior ao discurso, uma terra sem sujeito. Não se trata mais de uma imagem sensório-motora, mas uma imagem cristal, uma imagem-tempo. O espaço se autonomiza e sai de uma relação euclidiana e sensório-motora. A imagem é ligada ao não discursivo. Há uma

resistência de uma imagem que dura em um plano, uma resistência do visível ao dizível, uma resistência da imagem e do visível ao dizível. Há a produção de um combate entre o visível e o dizível na imagem. O dizível faz existir o indizível e a imagem devém através de uma relação com uma terra, não uma terra segmentarizada, mas uma nova terra, desterritorializada e nômade. O visível dá a ver o invisível através do avesso da imagem.

Crútero e *Carne* operam essa ruptura a-significante fazendo materiais orgânicos desatarraxarem de seu significado e do seu significante, não é mais ovo, gema, clara, fígado, argila são corpos que fazem a pele virar outro órgão, sem organizações prévias, um órgão que se faz e desfaz à medida que esses materiais convocam uma nova pele e se transmutam em corpos de relações, corpos eróticos, viscosidades inumanas que engendram certa animalidade. Não são mais alimentos que poderiam ser cozinhados e comidos, são objetos de gozo, corpos que performatizam mutações em corpos, em imagens, em texturas, nas peles. Em *Crútero*, as luzes e os corpos no ecrã ganham outras dimensionalidades ao se ligarem às sombras e ao corpo da performer, criam uma multidão, uma dublagem que é o próprio avesso da imagem. Em *Carne*, as luzes vermelhas e brancas, o calor e os cheiros, produzem outro clima que afetam os corpos presentes e os colocam a participar das construções de imagens em um povo que desfaz os sujeitos e os colocam a experimentar outros modos de relação entre os corpos e os signos. Os clichês são arrastados para outros regimes de relação, regimes esse que só foram criados nos encontros entre corpos, peles, texturas, claras, gemas, fígados, argilas, calores, cheiros, vermelhos, luzes, sombras, ecrã. Uma desterritorialização das peles, dos corpos, dos materiais, dos pornôs que geraram um ato fundador de um povo nômade e de uma terra desértica habitada por não humanos. As imagens resistem aos dizíveis. A questão “O que se quer dizer?” se desfaz frente às construções imagéticas e aos desfazimentos de objetos, de suas funções e utilidades, que desconstroem também os sujeitos que falam. O visível faz ver o invisível pelo seu avesso e funda no dizível um indizível.

Cariogamia e o risco do aborto e *Clara* deslocam uma prática íntima para os fluxos da cidade, criam outras paisagens no urbano fazendo um transformar clara em

neve de um modo inútil na cidade provocar desfazimentos dos signos próprios para se ver na cidade, colocando à mostra certa invisibilidade, fazendo o dizível frente aquelas coisas delirar e fabular, falar em nome de um outro dentro do próprio discurso ao criar uma abertura das palavras e das coisas. Esse procedimento criado por *Cariogamia e o risco do aborto* e *Clara* realiza uma operação gestando “fabulações” (DELEUZE, 1985, p. 172). A fabulação agencia uma zona de indeterminação entre o verdadeiro e o falso, uma contaminação da verdade em que não se pode mais distinguir entre o que é verdadeiro e o que é falso. Um curto-circuito das estabilizações e das correspondências, uma indissernibilidade que está na potência do falso. A fabulação é um delírio que atua na recriação da verdade e esse movimento é vital. Fazer falar um povo que não tem o direito de existir, um povo nômade que vai experimentar o mundo e recriar as coisas, um povo que não preexiste, mas que é construído com a criação, com a fabulação, com a desterritorialização de um mundo codificado e em que fazem corresponder o ver e o falar. As falas e olhares que ocorreram durante essas imagens em performances de *Cariogamia e o risco do aborto* e *Clara* criaram um tipo de delírio que engendrou nas falas e nos olhares, outros dizíveis e outros visíveis, produzindo uma fabulação que cria um outro povo, uma multiplicidade que ensaia sentidos, sendo estes novos e construídos nos encontros com os inusitados dessas ações.

Ovo-boca, Ilhas, linhas, palavras... germens e Egg-Mouth-Debris acoplam uma boca e um ovo e, a partir desse procedimento, deslocam as funcionalidade e utilidades tanto do ovo como da boca, criam um ovo-boca que insiste na imagem em plano sequência, imagens e visíveis resiste aos dizíveis, conclamando uma desorganização dos órgãos e dos corpos, que faz ver o avesso pela repetição, instaura uma micropercepção de pequenas variações que metamorfoseiam os órgãos, desterritorializa o ovo e a boca e fazem-nos virar máquina de desfazer e refazer agenciamentos, de curto-circuitar as relações entre o que se vê e o que se pode dizer das coisas e dos corpos em relação. Criam uma multiplicidade e fazem do ovo-boca um deserto, com vento e frio, com linhas e agulhas, com paisagens e mortes. As desterritorializações de peles, de órgãos, de objetos engendram um disparate entre ver e falar, entre conteúdos e expressões, fazem nascer uma população nômade, criam

um deserto, recriam os mundos. As articulações engendradas pela máquina ovo-boca desarticulam os dizíveis e os visíveis e os fazem ao avesso, falar os indizíveis e ver os invisíveis.

Entre o visível e o enunciável produzir uma falha, uma não correspondência, um disparate que faz nascer um povo e uma nova terra, que cria uma zona de indiscernibilidade entre o verdadeiro e o falso, o visível que faz dar a ver o invisível e o discurso que empurra seu próprio indizível. O visível se desterritorializa, a partir dos encontros de corpos, pela sua relação com o *fora*. Para isso é necessário uma desorganização sintática, em que palavras de ordens que ligavam as palavras às coisas e vice-versa, se desterritorialize e se desorganize. Os signos, pelos desatarraxamentos entre ver e falar, produzem uma desorganização sintática, uma desarticulação da sintaxe. Um ataque à língua, como afirma Proust. Assim, a língua entra em relação com seu *fora*, em que o dizível é conduzido ao indizível e o visível passa a ver o invisível dele mesmo. Produzir o inverso do visível para criar uma nova terra, o deserto.

Imagens em performances querem o deserto, querem criar um povo nômade que desterritorializa as imagens fixas do pensamento, as sintaxes e o ordinário. Produzir o inverso da terra, que é uma nova terra, é o deserto. Produzir um acontecimento desértico que se dá nos encontros dos corpos, mas que não são os corpos, são incorporais que acontecem nas superfícies, no avesso dos corpos, no invisível do próprio visível. Invisível imanente e real, matéria enquanto energia. Uma vidência do deserto em que ver e falar são incomensuráveis.

As imagens em performances aqui apresentadas, ao lidarem com signos e palavras de ordem do ordinário, criam um combate ao senso comum, este que produz um controle do ver sob o falar e do falar sob o ver, não permitindo ver aquilo que não se pode dizer e nem dizer o que não se pode ver. Criar uma não relação, uma não correspondência entre ver e falar é produzir uma relação política e estética no mundo é dar a ver o invisível e dar a falar o indizível na criação de uma população performática, molecular, não humana que pode habitar o deserto.

Esse deserto é o ovo e é o próprio corpo sem órgãos. Um transmutar da percepção comum ao percepto que, a partir de uma vidência, vai recriar os órgãos, refazê-los nas suas funções e nos seus usos, desterritorializar os órgãos organizados e

reterritorializá-los a partir do que é mais interessante em cada encontro. Uma nova percepção cria os novos órgãos, acabam com os julgamentos que dizem que uma coisa é uma coisa e serve para isso ou aquilo. Para acabar com o juízo (julgamento) de deus, como diria Artaud, para acabar com os juízos, com uma razão que é suficiente para fixar o mundo em sentidos predefinidos. Um povo que habita o deserto não preexiste, ele é criado com a criação do deserto, ele é criado com o desfazimento dos sentidos comuns, o que implica em uma educação, uma educação que se constrói nos encontros, uma educação por afetos.

Diante disto, imagens em performances como as criadas por *Crútero*, *Carne*, *Cariogamia e o risco de aborto*, *Clara*, *Ovo-boca*, *Ilhas*, *linhas*, *palavras... germens* e *Egg-Mouth-Debris* produzem uma intervenção no senso comum que desfaz a correspondência entre ver e falar, entre dizível e visível, entre expressão e conteúdo. Esse disparate produzido por imagens em performances colocam as percepções em devir, criam perceptos que fazem ver o avesso do visível e do dizível, fazem ver o invisível e falar o indizível. Um processo de desterritorialização que cria uma nova terra, um deserto habitado por um povo que não tinha até então o direito de existir, uma população molecular e invisível que faz dizer o indizível. Uma relação gerada pelo encontro de corpos que produzem um incorporal, um acontecimento que se dá na superfície dos corpos, é disso que se trata uma educação por afetos. Uma educação que faz ver o invisível e faz dizer o indizível, que engendra um novo mundo, mundo desértico e faz nascer um povo por vir disposto a habitar um novo mundo, explorando-o a partir da experimentação.

4.2. Sensibilidades e experimentação: habitar uma nova terra e fazer nascer um povo nômade

Uma educação por afetos criada por imagens em performance se dá na exploração, prudente e intensa, de um novo espaço-tempo, de uma nova terra. Nesse sentido cada imagem em performance se constrói e se engendra em uma prática de experimentação que demanda uma sensibilidade criada na própria experiência.

A arte, cada obra de arte, é pensada como experimentação¹⁰² de uma nova terra. Uma experiência com um real, criada pela obra. As condições dessa experiência não são dadas por condições *a priori*, como campos possíveis para a experiência predefinidos antes da experiência em si, com julgamentos sintéticos anteriores e transcendentem à própria experiência – tal como proposto por Kant¹⁰³. Antes, a experiência se dá no real e as condições para essa experiência se constroem na experiência mesma, as condições são construídas na própria experimentação. A experiência é produtiva das próprias condições, imanentes a ela mesma.

As imagens em performances aqui tratadas são experimentações, pois são quaisquer coisas que engendram no mundo um pequeno extraordinário, engendram nos campos dos cotidianos, mínimos movimentos aberrantes¹⁰⁴. As imagens em performance fizeram e fazem perceber e sentir qualquer coisa que não seria possível perceber sem elas, mesmo que sejam coisas mínimas, movimentações, contrações, expansões, texturas, cheiros, toques.

Ao se propor pensar uma educação por afetos que se constroi pela criação de perceptos e por experimentações, não se trata de propor uma distinção entre quem produz e quem recebe a obra. Não se pretende aqui propor uma discussão da recepção da arte da performance. Nesse sentido, quem produz e quem recebe a obra compõem a própria obra enquanto agenciamento de desterritorialização. Há uma conexão entre os corpos em performances e os convocados por uma distância, enquanto audiência, a produzirem experimentações a partir da criação de poros, de sensibilidades, de zonas de riscos criados pelas problematizações em relações às estabilizações propostas pelo ordinário, de mobilizações dos signos que antes se encontravam sedimentarizados, de figurar a carne que se dá na desorganização dos corpos, de produzir um pequenino deserto e um povo nômade a partir dos disparates entre ver e falar. Há uma criação coletiva de multiplicidades de uma população

¹⁰² A arte como experimentação foi proposto por Gilles Deleuze em *Logique du sens* (1969, p. 300).

¹⁰³ Gilles Deleuze. *La philosophie critique de Kant*, 1963, Presses Universitaires de France.

¹⁰⁴ Referência ao livro de David Lapoujade, *Deleuze: les mouvements aberrants*. Les Éditions de Minit, 2014.

molecular para experimentar essa nova terra, infinitesimalmente pequena. Não se trata de representações, mas de experimentações.

“A obra de arte deixa o domínio da representação para tornar-se ‘experiência’, empirismo transcendental ou ciência do sensível” (DELEUZE, 1968, p. 79).

Deste modo, a obra de arte se torna teoria da sensibilidade em que as condições da experiência lhes são imanentes. Nas imagens em performances, essas condições se constroem junto a experiências com o extraordinário e com o aberrante produzido por tais imagens. Quando esses movimentos aberrantes são construídos, eles dão a ver as regras que produzem as condições do que já está dado, do que já existe como plano do senso comum e do ordinário. Esse é o sentido de uma clínica poética produzida por imagens em performances, uma clínica produtora de um tipo de sensibilidade e de percepção não ordinária, que dão a ver os jogos de forças e formatam as pretensas estabilidades no mundo e que, assim, produzem uma nova saúde, religando os corpos aos intempestivos de uma vida.

A arte como experimentação produz, na própria experiência imanente, a abertura que permite ver e perceber as condições da experiência em questão. As imagens em performances constroem um modo de experiência que não se poderia aceder sem essas imagens. A estética dessas imagens em performances criam novos sentidos ligados à experimentação que dão suas condições de experiência nelas mesmas e na produção de sensibilidades em uma dimensão extraordinária. Esse processo se dá na criação de outras temporalidades, em um ritornelo que fabricam outros tempos e outras condições de sensibilidade.

O tempo se cria, junto aos pensamentos de Deleuze na relação com as proposições de Bergson¹⁰⁵, a partir da construção de um hábito que se faz na contração, nos ritmos e que produzem um tipo de sensibilidade. Nos planos do ordinário essas sensibilidades estão dirigidas pelos hábitos e ritmos ditados por certa economia dos planos sensíveis, que predefinem os ritmos na construção de modos de uma vida destinada a sobreviventes.

¹⁰⁵ Essa discussão da estética como temporalização pode ser encontrada no capítulo 2 da obra de Deleuze em *Différence et Répétition*, 1968.

As imagens em performance desterritorializam esses hábitos ordinários por uma repetição e uma insistência que faz abrir os objetos e as palavras, fazendo no tempo uma bifurcação que desconstrói as historicidades das coisas e se abrem a um futuro e à criação. As aprendizagens se processam junto aos signos das artes, que abrem o presente e o passado a um futuro ainda não criado. A criação de outra temporalização e de outra sensibilidade constrói um plano de imanência que é percebido ao mesmo tempo em que faz perceber o imperceptível em um estado não organizado enquanto forma pré-definida, mas sim em uma composição que se dá nos encontros.

Tais imagens constroem assim um plano de imanência e um plano de consistência antes das formas organizadas, estado pré-individual que se individua sem perder uma dimensão não formalizada e larval. É nesse sentido que uma imagem em performance sempre se abre a novas imagens e novas criações em um plano material visível e dizível que dá a ver e faz falar o invisível e o indizível, se constituindo como variação. Esses planos não são dados de antemão e não ficam prontos, mas se processam em um construtivismo e essa construção faz ver e sentir o invisível e o imperceptível. Um plano é alguma coisa que abre à percepção.

Um plano de imanência está ao lado das obras e das imagens construídas pela arte. Um movimento aberrante de construção de signos, a partir de uma deformação, testemunha a potência intensiva da matéria. As intensidades sentidas nos corpos em relação construídas por imagens em performance não estão nos corpos em si, mas na superfícies desses corpos deformados e desorganizados. Esse movimento faz nascer uma nova terra, essa muitíssimo pequena, e um povo nômade. É disso que se trata uma educação por afetos, da criação de pequenos desertos que faz uma vida não humana ser sentida e existir.

Essa nova terra não para de se desterritorializar. A terra se confunde com sua própria desterritorialização, é uma terra movente. Nas palavras de Lapoujade (2014, p. 39) *“a desterritorialização é o movimento aberrante da Terra”*. Os nômades são o povo que habita essa terra em uma relação de imanência com ela. O povo nômade se desterritorializa com a terra e não para de passa a um espaço sem território, o espaço do deserto, terreno de forças. Essa nova terra é multiplicidade.

“As multiplicidades se definem pelo fora: pela linha abstrata, linha de fuga ou de desterritorialização segundo a qual elas mudam de natureza ao se conectarem às outras. O plano de consistência é o fora de todas as multiplicidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 15-16).

O *fora* de todas as multiplicidades constroi os planos de consistência e de imanência, pela desterritorialização como estratégia de criação de uma nova terra e de um novo povo. Essa relação se dá na construção de um povo que possui uma nova percepção, um modo de ver e falar, de sentir e habitar que não está pré-definido, mas que é construído na própria experiência.

Uma educação por afetos se dá nas forças que atravessam um corpo e que o desorganizam que desarticulam a sintaxe e criam uma nova língua, nas mobilizações criadas pelos disparates entre ver e falar que gestam princípios e processos de individuações em um movimento clínico e poético de dar a ver as forças que formatam um mundo. Engedrar o mundo de pequenas novas composições, com outras criações e outros sentidos. Ato fundador como criador de outras sensibilidades e de percepções em devires. Uma terra desértica infinitesimalmente pequena e um povo nômade é essa a criação de imagens em performances.

As composições entre os corpos, os materiais e os espaços em relação em *Crútero* e *Carne* convocam a criação de um a pequena nova terra fazendo da pele um deserto que só poderia ser habitado por intensidades. A criação de duplos com um ecrã e com dois corpos femininos em relação convocam os presentes a saírem de si, a encontrar certo *fora* de si que possa gestar um povo por vir. Uma climatologia com novas texturas, novos cheiros, novas cores, outras temperaturas, outras temporalidades e sensibilidades é convocada em um processo de desterritorialização do ver e do falar que dá a ver o invisível e faz falar o indizível. Uma problematização dos objetos, dos signos e dos corpos que engendra os mundos de outra poética. Uma clínica que dá a ver os limites colocados pela cultura do que podem os corpos nas relações com o erótico e com a vida.

Em *Cariogamia e o risco de aborto* e em *Clara* um *nonsense* opera cortes nas palavras de ordem ditadas por um cotidiano urbano e cria novas paisagens, outros terrenos de forças, fazendo ver o avesso das práticas e utilidades colocadas a funcionar na vida de uma cidade. A criação de outros sentidos nos encontros entre corpos produzem incorporais que não se fixam em sentidos pré-concebidos, mas continuam deambulantes, fugidios e nômades. Uma relação com os signos das ruas, das praças, das calçadas, dos pontos de ônibus, das faixas de trânsito, das relações entre pedestres que colocam objetos e corpos a construírem uma vida ainda por vir, uma vida que se constrói titubeante e frágil a partir de imagens inesperadas, criando movimentos aberrantes para uma lógica já codificada que dirige os modos de estar em uma cidade.

Nas imagens em performance de *Ovo-boca* uma insistência no ecrã de repetir uma mesma imagem, ovo-boca em plano detalhe, levando as imagens a microvariações que desterritorializam a boca e o ovo e fazem algo nascer e figurar a carne. Ovo se transmuta em um pequeno deserto, boca perde e ganha outras funcionalidades, movimento erótico e masoquista de um corpo que se contrai e se dilata para passar por um buraco entupido por um ovo na iminência de vazar. *Ilhas, linhas, palavras... germens* convoca uma relação entre um homem operador e uma mulher atarraxada em um ovo-boca a saírem dos modos de tratamento, construindo ilhas com novas texturas em uma pele-cola, esburacada por agulhas a tecerem outros mundos em alinhavos que não cessam de perfurarem e desterritorializarem os elementos em jogo para a criação de um minúsculo deserto no corpo, corpo sem órgãos transformado em outro órgão-pele com nova superfície para fazer algo de intensivo passar. Em *Egg-Mouth-Debris* um espaço de prédios abandonados com cópulas brancas, de florestas e de cidades se desterritorializam em tempos sob a ação da lentidão, ventos e frios fazem criar um mínimo deserto em um corpo a caminhar, círculos de redundância de ovo-boca que fazem falar o indizível e dão a ver o invisível de forças que atualizam memórias em criações de certos imemoriais de um povo nômade e que morre para criar, morre para pensar outras vidas.

4.3. Por uma clínica poética: uma educação por afetos agenciada por imagens em performances

Nos abalos produzidos por imagens em performance, que engendram zonas de risco e fazem nascer qualquer coisa que se individua e ainda porta germes pré-individuais a abrirem o cotidiano à criação, nas mobilizações de signos que fazem variar uma língua estrangeira em meio a palavras de ordem dos meios ordinários, nas desorganizações dos corpos a figurar certa carne (vianda), que fazem os órgãos perderem e ganharem funções e utilidades, criando outros corpos a partir de acontecimentos incorporais a fluir nas peles, em todos esses processos agenciados por imagens em performances criam-se outras percepções, pequenas e extraordinárias, outras articulações na produção de um desatarraxamento do ver e falar que produzem uma educação por afetos. Um tipo de fluxo do desejo que desterritorializa o senso comum, fazendo uma ligação entre estética e política na criação de aprendizagens que levam o pensamento a uma relação com o *fora* e cria, assim, uma nova terra, um pequeno deserto, habitada por um povo por vir e nômade.

Minimamente, desfazer as territorialidades que segmentam uma terra para o que se deseja e se espera, arrastando os signos e os levando a novas maquinações, vinculadas às molecularidades de uma vida que, por mais capturada que esteja, insiste em fugir e fazer fugir os modos já preestabelecidos para as relações com o cotidiano. Aumentam-se assim as capacidades de afetar e serem afetados dos corpos abrindo-os a outros engendramentos, a mortes que fazem algo ainda impensado nascer.

Imagens em performances se agenciam junto às precariedades, gestam imagens frágeis abertas à criação de outras imagens e que, ao se individuarem, recriam também os meios, modificam o mundo, gestam uma imagem-meio em uma ecologia das imagens. Um tipo de criação de imagens que operam uma criação também dos meios, em que cada imagem individua, colocando os mundos em devires e agenciando máquinas de arte.

Crútero, Carne, Cariogamia e o risco do aborto, Clara, Ovo-boca, Ilhas, linhas, palavras... germens e Egg-Mouth-Debris compuseram processos de criação de imagens em performances que operaram *transduções performáticas* engendrando as relações, as percepções e os meios de algo nascente e que também morre ao operar. Cortes, amputações e enxertos que bulinaram os modos de relação e os regimes de signos preestabelecidos para e pelo ordinário. Mobilizaram os signos, que formatam os corpos, as peles, as sexualidades, as cozinhas, os materiais orgânicos, as ruas, os passantes, as praças, as calçadas, os sinais urbanos, as paisagens, a boca enquanto um órgão funcional criaram outras climatologias e novas maquinações com o mundo, fizeram fabular a partir da desarticulação entre o conteúdo e as expressões, abriram o visível à criação de invisíveis e os dizíveis à enunciação de indizíveis.

As palavras de ordem que modulam um ordinário de uma cozinha, de uma universidade, de uma rua, de uma boca, de uma paisagem, de uma pele foram desterritorializadas em um movimento de criação de outras terras, outros modos de composição que minimamente desertificam os mundos já erigidos, criando minúsculos buracos para a criação de novos mundos, de novas paisagens, novos órgãos, novos signos e sentidos. Um ritornelo que desgasta hábitos para criar uma habitação junto às experimentações de microvariações e micropercepções que se processam na própria repetição.

Imagens em performances criaram pequenas *découpages* extraordinárias, polissensoriais e inusitadas, que abriram os sentidos a novas percepções e a outras sensações. Fizeram ver o invisível e falar o indizível, criaram imagens improváveis no pensamento violentando-o pelo *fora* do próprio pensamento, pelo seu avesso. Um pensamento que é violentado por signos e se movimenta em busca de sentidos em aprendizagens voltadas ao que não se sabe *à priori*, movimento de busca e de experimentação para criação de sentidos.

Um corpo em performance se dá como acontecimento titubeante e frágil, ao figurar a carne e desorganizar os corpos. Um corpo incorporal que acontece nas superfícies da pele e busca construir, em um movimento que nunca se efetiva, um

pequeno corpo sem órgãos que só pode ser habitado por intensidades e por fluxos de desejos que insistem em se acoplarem e fazerem passar uma vida intensa. Esgotar os possíveis dos corpos e fazer nascer um pequeno impossível, fazer funcionar o improvável nos corpos nos fluxos de um dispêndio inútil e poético.

Uma educação por afetos se processa nas experimentações de uma terra devastada, desertificada por zonas de riscos, por mobilizações de signos e por figurar a carne. Uma experimentação que quer criar um novo povo, nômade que possa habitar um pequeno deserto. Uma população molecular que, pela precariedade, teria condições de viver as intensidades dos fluxos em jogo e não sucumbir por completo, vivendo as experimentações e as criações a partir de mortes parciais do que já existe, sem se desorganizar por completo.

Destarte, tal educação acontece nos encontros com imagens em performance que abrem os corpos a um tipo de afecção, a uma variação de amplitudes das capacidades de afetar e ser afetado pelas forças desterritorializantes agenciadas por imagens frágeis, sem desfazerem os corpos por completo. Trata-se de um tipo de educação das sensibilidades diante do *fora* que violenta o pensamento, um tipo de desorganização do corpo que abre poros na pele para fluir as intensidades dos desejos. A criação de outras temporalidades que criam com elas outras sensibilidades e que possibilitam experimentar uma minúscula nova terra.

Uma clínica poética que se efetua por uma educação por afetos cria as condições de experiência junto à própria experiência, sem condições prévias e transcendentais ao que se constroi nela. Uma experiência que tem como terreno as imagens em performances passa-se na própria construção de tais imagens, processo frágil e precário, sempre aberto à criação de outras imagens. Um tipo de crítica efetuada por essas imagens que produzem cortes e abalos nas imagens já erigidas em clichês, dando a ver um jogo de forças que os formata, mobilizando os diagramas de forças e os colocando em devir, em mutações, em movimentos aberrantes. Uma clínica ligada a uma saúde frágil e pequena, grande e potente, que se constroi nas poéticas de

imagens em performances e intervém no mundo, nos corpos e nos signos em busca daquilo que aumenta a potência, em busca de intensidades.

Tal clínica poética força o fio de Ariadne a enforçar Teseu, a matar Teseu enquanto Dionísio se aproxima brincante e dançante. Desfaz os pesos para sobrevoar as superfícies de uma vida que se produz pela passagem intensiva do desejo, sua articulação máquinica que deixa a vida mais frágil, mais precária, mais leve, mais intensa. Um tipo de burilamento das percepções que as abrem aos devires de perceptos, de novos modos de sensibilidade e de outras relações com os signos e com os mundos.

Deste modo, as imagens em performances aqui apresentadas criaram um pequeno “quando” para o acontecimento de uma clínica poética. Outros espaços-tempos para o acontecimento de uma minúscula terra deserta e para o nascimento de um povo nômade. Um tipo de educação por afetos que se dá por meio dos signos em uma prática de experimentação e de criação de sentidos junto às desterritorializações dos sentidos comuns e dos ordinários, dando a ver o invisível e fazendo falar o indizível. Um tipo de sensibilidade aberta aos movimentos aberrantes de imagens que insistem em se diferenciar, em desatarraxar os conteúdos e as expressões, em fazer nascer uma nova pele, outra boca.

Fazer nascer um pequenino deserto e um povo por vir a partir de uma educação por afetos junto a imagens em performance, seria esse um “quando” do acontecimento de uma clínica poética.

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. **L'Ombilic des Limbes**. 1927. Paris: Poésie Gallimard, 1968.
- _____. *Fragments d'un journal d'enfer*. En: **Œuvres complètes**. Tomo I, 1956 – 1994. Paris: Gallimard, 1970.
- _____. *Pour en finir avec le jugement de dieu*. En: **Œuvres complètes. XIII: Van Gogh, le suicidé de la société ; Pour en finir avec le jugement de dieu** (suivi de) *Le Théâtre de la cruauté ; Lettres à propos de « Pour en finir avec le jugement de dieu »*, Paris, Gallimard, 1974.
- ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. **Catálogo Joseph Beyes: a revolução somos nós**. São Paulo: Edições SESC, 2010.
- BATAILLE, Georges. **A parte maldita**. 1933. Precedida de “A noção de dispêndio”. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.
- BECKETT, Samuel. **Quad**. 1984. Traduction Edith Fournier. Paris: Éditions de Minuit, 1992.
- BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BRAGA, Paula. **Hélio Oiticica**. Coleção Grande Pintores Brasileiros. São Paulo: PubliFolha, 2013.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CORTÁZAR, Júlio. **A volta ao dia em 80 mundos**. Tomo II. Trad. Paulina Wacht, Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CROS, Caroline ; LE BON, Laurent ; REHBERG, Vivian. 1964 – 2003/*Chronophotologie*. En : **ADAGP pour l'œuvre d'Orlan**. Direction éditoriale : Sophy Thompson. Éditions Flammarion, Paris, 2004.
- DELEUZE, Gilles. **Nietzsche et la philosophie**. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- _____. **La philosophie critique de Kant**. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- _____. **Proust et les signes**. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- _____. **Différence et Répétition**. Paris : Épipiméthée 1968.
- _____. **Logique du sens**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

- _____. **Spinoza: Philosophie Pratique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1981.
- _____. **L'Image-Mouvement.** *Cinéma 1.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- _____. **L'Image-Temps.** *Cinéma 2.* Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.
- _____. **Foucault.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.
- _____. **Le pli: Leibniz et le baroque.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.
- _____. *Post-scriptum sur les sociétés de contrôle.* En: **Pourparlers 1972 - 1990.** Paris: Les éditions de Minuit, Paris, 1990.
- _____. **Qu'est-ce que la philosophie?** Les Editions de Minuit, Paris, 1991.
- _____. **L'épuisé.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- _____. **Critique et Clinique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.
- _____. *Mystère d'Ariane selon Nietzsche.* En: **Critique et Clinique.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1993, p. 126 - 134.
- _____. **Crítica e clínica.** Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.
- _____. *Causes et raisons des îles désertes.* 1950. En: **L'île Déserte: Textes et entretiens 1953 - 1974.** Éditions prepare par David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, p. 11 - 17.
- _____. *Bergson 1859 - 1941.* 1956. En: **L'île Déserte: textes et entretiens 1953 - 1974.** Édition préparée par David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, p. 28 - 42.
- _____. *"Gilbert Simondon: l'individu et as genèse psysico-biologique".* 1966. En: **L'île Déserte: textes et entretiens 1953 - 1974.** Édition préparée par David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, p. 120 - 124.
- _____. *La Méthode de Dramatisation.* 1967. En: **L'île Déserte: Textes et entretiens 1953 - 1974.** Éditions prepare par David Lapoujade. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, p. 131 - 162.
- _____. **Francis Bacon: Logique de la sensation.** Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- _____. **Le Bergsonisme.** 1966. 3^a ed. Paris: Quadrige, 2004.
- _____. O método de dramatização. 1967. Em: **A ilha deserta e outros textos.** Organização da ed. brasileira e revisão técnica Luiz B. L. Orlandi, São Paulo: Iluminuras, 2006, p. 129 -154.

- _____. Um manifesto de menos. 1978. Em: **Sobre o Teatro**. Organizada por Roberto Machado, tradução Fatima Saadi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.
- _____. O esgotado. 1992. Em: **Sobre o Teatro**. Organizada por Roberto Machado, tradução Fatima Saadi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **L'anti oedipe: Capitalisme et Schizophrénie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972/1973.
- _____. **Kafka: pour une littérature mineure**. Paris: Les éditions de Minuit, 1975.
- _____. **Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Dialogues**. Paris: Champ. Flammarion, 1996.
- FABIÃO, Eleonora. Performance e Precariedade. Em: **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Coleção Juazeiro; Série LICCA, 2011, p. 63 –85.
- FÉRAL, Josette. *Pour une poétique de la performativité: le théâtre performatif*. En: **Théorie et pratique du theater au-delà des limites**. Montpellier, France: Éditions L'Entretiens, 2011, p. 107 – 138.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance: a new aesthetics**. Translated by Saskya Iris Jain. New York: Routledge, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Les Mots et les choses**, La prose du monde, Éditions Gallimard, 1966.
- _____. **L'Archeologie du savoir**. Paris: Gallimard, 1969.
- _____. **Histoire De La Folie a L'age Classique**. Paris: Galimard, 1972.
- _____. **Surveiller et punir: naissance de la prison**. Paris: Éditions Gallimard, 1975.
- _____. **Microfísica del Potere**. Torino: Einaudi, 1977.
- _____. **Histoire de la sexualité**. Paris: Éditions Gallimard, 1976 – 1984.
- _____. **L'herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981 – 1982)**. Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Frédéric Gros. Paris: Hautes études; Éditions du Seuil-Gallimard, 2001.
- _____. **Le gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France (1982 – 1983)**. Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro

- Fontana, par Frédéric Gros Paris: Hautes études; Éditions du Seuil-Gallimard, 2008.
- _____. **La courage de la vérité.** *Cours au Collège de France (1984).* Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Frédéric Gros Paris: Hautes études; Éditions du Seuil-Gallimard, 2009.
- GIL, José. Abrir o corpo. Em: FONSECA, Tania Maria Galli, ENGELMAN, Selda (Org.). (2004). **Corpo, Arte e Clínica.** Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance:** do futurismo ao presente. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção a).
- GOUMARRE, Laurent; KIHM, Christophe. *Performance contemporaine.* En: **Performance Contemporaine.** n.7, nov-déc-janv, Paris: Artpress, 2008
- GUATTARI, Félix. **La révolution moléculaire.** Paris: Editions Recherches, 1977.
- _____. **L'inconscient machinique.** Essais de schizoanalyses. Paris: Recherches, coll. "Encre", 1979.
- _____. **Chaosmose.** Paris: Éditions Galilée, 1992.
- _____. "A paixão das máquinas". 1969. *O reencantamento do concreto.* Em: **Cadernos de subjetividade.** Núcleo de Estudos da Subjetividade. Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC-SP. Trad. Jayme Aranha Filho. São Paulo: Editora Hucitec Educ, 2003. 39 – 51.
- GUATTARI, Félix; ROLINIK, Suely. **Micropolítica:** cartografias do desejo. 9ª ed. Pettópolis, RJ: Vozes, 2008.
- KAPROW, Allan. "Manifesto (1966)". In: **Essays on the Blurring of Art and Life.** Ed. Kelley, Jeff. Berkeley-CA: Universidade da Califórnia, 2003, p. 81 – 83.
- KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura.** Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. 7ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- LAPOUJADE, David. **Deleuze: les mouvements aberrants.** Paris: Les Éditions de Minuit, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. **Para não esquecer.** Rio de Janeiro: Rocco, 1978.
- _____. **Felicidade Clandestina.** Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

- MACHADO, Roberto. Introdução do livro Sobre o Teatro. Em: **Sobre o Teatro**. Organizada por Roberto Machado, tradução Fatima Saadi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2010.
- MAIOLINO, Anna Maria. "Conversações Holly Block com Anna Maria Maiolino". 1991. In: **Catálogo: Vida afora/Line life**. Ed. Catharine de Zegher. New York: The Drawing Center, 2002.
- MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- MELLO, Christine. **Extremidades do vídeo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le Visible et L'Invisible**. Paris: Éd. C. Lefort, 1964.
- NIETZSCHE, Friedrich. **La Volante de puissance**. Paris: Ed. Gallimard. Trad. Bianquis, [s.d]. II, Livro 3, § 408.
- _____. **Genealogia da Moral**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. A gaia ciência. 1881-1882. Em: _____. **Obras Incompletas**. Seleção de textos de Gérard Lebrun. Traduções e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 1999, p. 177 – 207.
- _____. Humano demasiado humano: um livro para espíritos livres. Primeiro volume. 1878. Em: _____. **Obras Incompletas**. Seleção de textos de Gérard Lebrun. Traduções e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 1999, p. 71 – 99.
- _____. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ORLANDI, Luiz B.L. O filósofo e seus ovos. Em: **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 9, p. 126 – 140, out, 2010.
- PARENTE, André. (org.). **Imagem Máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
- PELBART, Peter Pál. **Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.
- PHELAN, Peggy. *Introduction: The Ends of Performance*. In: PHELAN, Peggy; LANE, Jill. **The Ends of Performance**. New York and London: New York University Press, 1998, p. 1 – 19.

- QUIRÓS, Kantuta; IMHOFF, Aliocha. **Géo-esthétique**. Dijon, França: Éditins B42, Parc Saint-Léger, L'ESACM, ENSA, 2014.
- ROLNIK, Suely. **Lygia Clark da obra ao acontecimento**. Catálogo publicado por ocasião da exposição: Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006.
- SAUVAGNARGUES, Anne. *La table des categories comme table de montage*. En: **Gilles Deleuze et les images**. Direction de François Dosse et Jean-Michel Frodon. Paris: Cahier du cinema et Institut National de l'Audiovisuel, 2008, p. 117 – 128.
- _____. *Écologie des images et machines d'art*. En: **Pourparlers: Deleuze entre art et philosophie**. Reims, França: Épure; Édition de Presses Universitaire de Reims, 2013a, p. 169 – 186.
- _____. *Image, visage: Deleuze et l'éthologie des affects*. En: **Gilles Deleuze, la logique du sensible: esthétique & clinique**. Direction d'Adnen Jdey. Rhône-Alpes, France: De L'Incidence Éditeur, 2013b, p. 161 – 178.
- SCHIMMEL, Paul. **Out of Actions: Between Performance and the Object 1949 – 1979**. Los Angeles: Tharus and Hudson, The Meseum of Contemporary Art, 1998.
- SIMONDON, G. **L'Individu et Le Gènese Physicobiologique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- _____. **L'individuação psíquica e coletiva à la lumière des noções de forme: informação, potentiel et métastabilité**. Paris: Aubier, 1989.
- UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Tradução Christine Greiner. São Paulo: n-1 Edições, 2012.
- ZOURABICHVILI, François. Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política). Em: Alliez, Éric (org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. Coord. da trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 2000, p. 333 – 355.
- _____. **Le vocabulaire de Deleuze**. Paris: Ellipses Édition Marketing S.A., 2003.
- _____. *Deleuze: Une philosophie de l'événement*. 1994. En: ZOURABICHVILI, Françoise; SAUVAGNARGUES, Anne; MARRATI, Paola. **La philosophie de Deleuze**. Paris: Quadrige; Presses Universitaires de France, 2004, p. 5-115.
- _____. *Deleuze e a questão da literalidade*. Em: **Revista Educação & Sociedade: Revista de Ciência da Educação; Centro de Estudos Educação e Sociedade**, v. 26, n. 93, Set./Dez. 2005, p. 1.309 – 1.321.

_____. *Six notes sur le percept: Sur le rapport de la critique et de la clinique chez Deleuze.*
En: **Gilles Deleuze, la logique du sensible: esthétique & clinique.** Direction
d'Adnen Jdey. Rhône-Alpes, France: De L'Incidence Éditeur, 2013, p. 375 - 404.