

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES

**PROCESSOS DE INSCRIÇÃO E SUPERFÍCIES DE ESCRITA:  
A arte enquanto narrativa, ficção e sentido**

Rebeca Cavalcanti Rasel

Rio de Janeiro  
Março 2008

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Rebeca Cavalcanti Rasel

**PROCESSOS DE INSCRIÇÃO E SUPERFÍCIES DE ESCRITA:  
A arte enquanto narrativa, ficção e sentido**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Rogerio Luz

Rio de Janeiro  
2008

Rebeca Cavalcanti Rasel

**PROCESSOS DE INSCRIÇÃO E SUPERFÍCIES DE ESCRITA:  
A arte enquanto narrativa, ficção e sentido**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof. Dr. Rogerio Luz

Aprovado em: \_\_\_\_\_

Banca examinadora:

---

Claudio da Costa  
Prof. Dr. do Instituto de Artes da UERJ

---

Guilherme Bueno  
Prof. Dr. da Escola de Belas Artes UFRJ

---

Leila Danziger (suplente)  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. do Instituto de Artes da UERJ

*Eu suspeito das palavras. Elas não me interessam, elas não me satisfazem. Sofro por causa do modo como as palavras esgotam a si mesmas... Com palavras pode-se dizer qualquer coisa. Pode-se mentir por um dia inteiro, porém não se pode mentir quando se recria a experiência...*

*Louise Borgeois*

## Palavra de artista

Os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que apareça através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne...<sup>1</sup>

Esta dissertação cria para si um ponto de localização em um extenso campo de pesquisas, teorias e práticas artísticas contemporâneas. Enquanto “dissertação de artista”, *Processos de inscrição e superfícies de escrita* tem como objetivo apresentar um movimento de criação sensível que se desenvolve paralela e conjuntamente ao período em que se vincula ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2006-2008).

Enquanto Linha de Pesquisa, ‘Processos Artísticos Contemporâneos’ compreende projetos que se apresentam enquanto/como/em processo, o que nos permite afirmar que a matéria artística contemporânea se apresenta (e busca sua afirmação) a partir de referenciais de criação (proposições) que emergem da singularidade do artista.

A articulação entre ‘criação’ e ‘processo’<sup>2</sup> é também parte (e ‘prática’) da escrita de Gilles Deleuze, que se torna o principal referencial teórico desta pesquisa. Ao aproximar arte, ciência e filosofia a partir de um núcleo comum, isto é, o da *criação*, Deleuze desarticula a idéia de *gênese* e propõe uma abertura para o Pensamento - este, não mais ‘sedentário’, mas ‘nômade’, transeunte.

Desta forma, a máquina-homem opera sua *escrita* e nela ambigualmente se *inscreve*. E tal será a lógica acolhida à presente dissertação: a arte enquanto pensamento (conceitual e sensível) cuja materialidade (presença) se confunde com seu próprio movimento de escrita.

Rebeca Rasel  
Março de 2008

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze e Felix Guattari in *O que é a filosofia?* São Paulo: 34, 1992, p. 263.

<sup>2</sup> “(...) a questão da filosofia é o ponto singular onde o conceito e a criação se remetem um ao outro”. Idem, p. 20.

## Agradecimentos

Agradeço a Rogerio Luz (este sim um Mestre) por toda sabedoria e poesia ofertadas; agradeço por cada acompanhamento e incentivo, principalmente em meus períodos de incertezas e desvios acadêmicos - Rogerio, tal como um visionário, soube oferecer o suporte necessário ao meu processo de criação e, certamente, vida. E agradeço a Rogerio por indicar-me desde o início autores que vivem a arte enquanto pensamento, criação e poesia, como Deleuze, Blanchot e Jean-Luc Nancy, assim como Murilo Mendes, Octavio Paz, que certamente serão referenciais em pesquisas futuras.

Aos coordenadores do PPGARTES, Prof<sup>ª</sup> Vera Beatriz Siqueira e Prof. Felipe Ferreira, pelo efetivo apoio em inúmeras questões institucionais.

À Guilherme Bueno, pela interlocução crítica em *Elogio ao Tempo*, onde a cada texto - ao invés de uma aproximação política - encontrávamos um processo de escrita tão sensível e diferido como um (in)verso de e.e.cummings. Agradeço também à Prof. Malu Fatorelli por sua mobilização junto à Prof. Tania Queiroz para que a exposição *Elogio ao Tempo* se realizasse na galeria do Parque Lage em 2007/8.

Ao Prof. Claudio da Costa, pelos relevantes apontamentos deleuzianos em minha banca de qualificação e por novamente aceitar o convite de ser um interlocutor desta pesquisa. Agradeço ao Prof. Rodolfo Caesar por também participar de minha banca de qualificação e por compartilhar em suas aulas um (raro) pensamento sobre a matéria sonora e(m) suas incontáveis presentificações.

Ao Prof. Dr. Roberto Corrêa, por cada tessitura compartilhada; sob a embriaguez da criação, Nietzsche, Clarice e Roberto certamente (em nós) reverberam.

Aos amigos-duplas que me acompanham neste processo de vida: Bianca Bernardo (pelas inúmeras tardes de café, bordado e poesia), Ivan Henriques (pelos ideais, inventos e improvisos – não apenas sonoros) e Douglas Cortes (pela Dupla, pela parceria no Parque e por cada memória e projeto escrito sob as árvores de Yoko). Sem tamanha cumplicidade, eu permaneceria estrangeira.

A meus pais Ricardo e Elayne, pelo incondicional afeto e respeito.

À amiga Moana Mayall, pelo imenso suporte e companheirismo nos momentos finais de minha dissertação (e pela parceria em rizomáticos projetos e performances). À amiga Marcia Abreu, por compartilhar conversas e ideais de vida em meio aos capitalismo e esquizo-artístico-frenias que nos atingem. À amiga Vanessa Fort, por acreditar e propagar o simples – e pelas conversas e amparo na cidade da garoa.

Ao amigo Filippi Silva, pelos debates filosóficos no IFCS e pela prontidão e auxílio necessários à conclusão desta pesquisa, principalmente em relação às impressões destas páginas.

À Peter Rothman, pela cumplicidade conceitual e sensível – e por apresentar-me Gumbrecht, Iser e outros não-franceses.

À Alessandro Hage, por cada dia e incentivo - e por cada ambigüidade que encontramos na presença e no devir.

Aos que ainda acreditam na arte enquanto criação e processo sejam eles quais forem.

## RESUMO

**RASEL, Rebeca Cavalcanti. *Processos de inscrição e superfícies de escrita: A arte enquanto narrativa, ficção e sentido*. 2008. 85 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.**

Partir de um referencial teórico deleuziano para uma pesquisa em arte deve-se ao fato de encontrarmos em Deleuze novos direcionamentos (e *saídas*) para o devir humano, seja ele sensível ou conceitual, artístico ou filosófico. Este projeto, no entanto, não é um “estudo de autor”, mas parte da leitura de *O que é a filosofia?*, *Lógica da Sensação* e *Mil Platôs* 1 e 3 para desenvolver um pensamento sobre a narrativa, a ficção e o sentido na produção de arte, principalmente no campo da Performance. A partir desta rizomática leitura, serão articulados pensamentos acerca de minha produção artística desenvolvida nos últimos dois anos. Dessa forma, esta dissertação apresenta um movimento de *arte enquanto pensamento* (conceitual e sensível) cuja materialidade (presença) se confunde com seu próprio movimento de escrita.

**Palavras-chaves: Arte; Deleuze; Performance; Narrativa; Ficção; Sentido**

## ABSTRACT

**RASEL, Rebeca Cavalcanti. *Inscription processes and writing surfaces: Art as narrative, fiction and sense*. 2008. 85 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.**

Starting from a deleuzian theoretical referential for an art research commits itself to the fact that we find in Deleuze new directions (and exits) to the human becoming, whatever sensitive or conceptual, artistic or philosophical. This project, although, is not an “author study”, but starts from “What’s Philosophy?”, “Logic of Sensation” and “A Thousand Platons (1 and 3)” reading to develop an idea about narrative, fiction and sense in art production, mainly on contemporary Performance works. Through this rizomatic view, thoughts on the art works I’ve developed on the last two years will be presented. In this way, this dissertation presents *art as thinking* (conceptual and sensitive) and its materiality (presence) mixed up with its own writing movement.

**Keywords: Art; Deleuze; Performance; Narrative; Fiction; Sense**

**SUMÁRIO:**

<b>1. Sobre um processo de escrita</b>	<b>11</b>
<b>1.1. Localização</b>	<b>13</b>
<b>1.2. Transposição</b>	<b>15</b>
<b>2. Sobre uma escrita de afetos e conceitos</b>	<b>18</b>
<b>2.1. Sobre a criação e o conceito</b>	<b>20</b>
<b>3. Devir-artista 1: Obras de Ulisses, Explosões de Joyce</b>	
<b>3.1. Performance e narrativa</b>	<b>27</b>
<b>3.2. A (dis)narrativa e o (i)memorial</b>	<b>30</b>
<b>3.3. A escrita da criação</b>	<b>34</b>
<b>4. Devir-artista 2: O corpo e a escrita</b>	<b>36</b>
<b>4.1. Para uma nova escrita do corpo</b>	<b>39</b>
<b>4.2. Do espaço físico ao espaço em fluxo</b>	<b>44</b>
<b>4.3. Os diversos registros cotidianos do social</b>	<b>46</b>
<b>5. O olho, a mão, o fluxo</b>	<b>49</b>
<b>5.1. Carne e sensação</b>	<b>52</b>
<b>5.2. A analogia em Deleuze e Bacon</b>	<b>53</b>
<b>6. Devir artista 3: Narrativa e(m) silêncio</b>	
<b>6.1 Elogio ao tempo – laboratório autopoietico</b>	<b>58</b>
<b>6.2. Sobre o tempo e seus dias</b>	<b>60</b>
<b>7. Da impossibilidade da espera (ou Conclusão)</b>	<b>66</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>68</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>73</b>

## 1. Sobre um processo de escrita

“Toda sensação é uma questão, mesmo se só o silêncio responde a ela”.<sup>3</sup>

Ao lidar com um processo singular de criação, esta escrita pretende dialogar com a multiplicidade que atravessa seu próprio movimento de vida. Ao pensarmos o lugar de um texto, chegaremos não a um inventário onde o artista deposita suas heranças (no entanto, enquanto poética, este pode sim trabalhar a escrita enquanto ‘monumento’ de si-mesma), mas a uma cartografia escrita pelo artista que reverbera em seus projetos a polifonia dos dias. Sua obra, enquanto *criação em processo*, não se exaspera em uma única verdade, mas encontra na imprevisibilidade do movimento os gestos necessários para a desterritorialização do ‘intelecto’ e dos sentidos.

Mas o lugar do artista é também um lugar de ficção, pois sua produção ao mesmo tempo em que tangencia e se confunde em instâncias do biográfico, cria instâncias próprias de circulação (ou seja, quando a cada leitura-conexão a obra se intensifica e se mantém presente), o que nos permite então identificar o artista não apenas por seu nome e traumas delimitados, mas enquanto um *devir-artista* que emerge neste encontro-realização da/com a obra.

A criação artística, enquanto processo e experiência, é um desajuste de categorias e paradigmas – ainda que as do próprio artista; por pertencer ao campo da experiência (cabe ressaltar que não encerramos o verbete ‘experiência’ em ‘interatividade’ ou

---

<sup>3</sup> O que é a filosofia? P.251

unicamente ‘participação’, mas à articulação sensível entre obra e sujeito), a criação artística é capaz de desengessar o homem em suas ‘unidades simbólicas’ e demais *a priori*, de modo a desestruturá-lo (ainda que breve e sutilmente) e propor novas relações de *sensu* e *sentido* (*sense* e *meaning*) neste encontro. E é esta ‘informalidade’ que permite que a obra dilate nossas interpretações diretas, visto que tal discurso (“o artista quis dizer isto”) é por vezes pretensioso ao por abarcar a obra em algumas imediatas linhas. Tratar a sensação e o sentido enquanto ‘pares’ (ainda que – ou ‘principalmente’ – em sua disfuncionalidade) é perceber que a obra - em nós - transita por estes dois lugares e é por este fluxo potencializada.

Para tratarmos da arte enquanto criação desestruturante, utilizaremos nesta pesquisa referenciais teóricos como Deleuze e Guattari - principalmente - em diálogo com textos literários (como em Beckett, Proust, Kafka, Artaud, Miller) que igualmente tratam das *ficções do si mesmo* a partir e através do *outro*, seja este um quem, um algo, um devir qualquer. O texto desta dissertação igualmente se apresenta como um ‘encadeamento de pares’ que, a partir de sua fragmentação, tornam-se pontos-localidades que se conectam a medida que uma trama é engendrada (e também desfeita) em/por seus interlocutores.

## 1.1. Localização

Não, porque pode haver viagens lentas. Não preciso sair. Todas as intensidades que tenho são imóveis. As intensidades se distribuem no espaço ou em outros sistemas que não precisam ser espaços externos. Garanto que, quando leio um livro que acho bonito, ou quando ouço uma música que acho bonita, tenho a sensação de passar por emoções que nenhuma viagem me permitiu conhecer. Por que iria buscar estas emoções em um sistema que não me convém quando posso obtê-las em um sistema imóvel, como a música ou a filosofia? Há uma geo-música, uma geo-filosofia. São países profundos. São os meus países.<sup>4</sup>

Um texto, quando revisitado, torna-se mais de um, porque este *um* não diz respeito ao Uno, mas a uma localização - como um ponto cujo percurso se desdobra em inúmeras linhas de pensamento. Revisar uma obra não é traduzi-la, mas apresentá-la enquanto espaço de inscrições (e *escritões*) possíveis. Abrir fendas, distender o tecido (o texto), é para Deleuze a possibilidade mesma da obra, visto que “algo só é uma obra de arte se, como diz o pintor chinês, guarda vazios suficientes para permitir que neles saltem cavalos (quando mais não seja, pela variedade de planos).”<sup>5</sup>

A presente dissertação tem seu início como um desdobramento de discussões e pesquisas realizadas em meus anos de graduação. Tendo como título inicial *Corpo, subjetividade e deslocamento: a figura do flâneur na arte do século XX*<sup>6</sup>, tal pesquisa surgiu com a proposta de explorar a figura do *flâneur* - tão bem descrita por Charles Baudelaire e Walter Benjamin - em diversas instâncias da produção artístico-literária da contemporaneidade.

---

<sup>4</sup> Gilles Deleuze e Claire Panet in *O abecedário de Gilles Deleuze: Verbete V – Viagem*. Disponível em: [http://www.oestrangeiro.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=67&Itemid=51](http://www.oestrangeiro.net/index.php?option=com_content&task=view&id=67&Itemid=51)

<sup>5</sup> DELEUZE: 1992, p. 215.

<sup>6</sup> Título de meu Trabalho Final de Graduação, sob a orientação do artista e professor Ricardo Basbaum, no curso de Educação Artística - Habilitação em História da Arte / Licenciatura (UERJ, 2005).

Inicialmente, a pesquisa se apoiava em proposições artísticas cuja relação corpo e subjetividade se realizava a partir do deslocamento deste mesmo corpo (seja o do artista ou o do espectador). Ao mapear o campo da performance, três artistas foram escolhidos como referências literais desta relação: Richard Long (por suas diversas caminhadas em paisagens naturais), Vito Acconci (por *Following Piece*, 1969) e Arthur Barrio (por *4 dias e 4 noites*). Outros artistas, como Marina Abramovic e Sophie Calle, também foram pesquisados. No entanto, não pretendemos retomar diretamente as discussões de tal pesquisa; interessa-nos agora apontar a transposição da figura do *flâneur* (enquanto alegoria de uma subjetividade em trânsito) para uma outra instância de pensamento relevante para o encaminhamento desta dissertação.

Como um primeiro passo, localizamos esta ‘mobilidade’ do pensamento sobre a arte (ou seja, sua *abertura*) a partir de Marcel Duchamp, cujas proposições questionavam o lugar do artista (em/por suas diversas instâncias legitimadoras) bem como as condições de realização e efetivação da própria obra. Ao apresentar o real da obra a partir de seu próprio ‘conceito’, Duchamp introduz a figura do espectador como agente-interpretante deste processo. Em *O fim da história da arte*, Hans Belting aponta Duchamp como um efetivo agente desta ‘crise da representação’ não apenas por seus *ready-mades*, que trazem à obra uma outra lógica (e existência) simbólica, mas por destituir o espectador de sua ‘passividade’ a partir do momento em que o convoca (e o ‘invoca’) a uma *leitura* (ativa) do objeto artístico: “Uma interpretação tem como pressuposto apenas uma obra e uma pessoa, isto é, a pessoa do intérprete, que representa uma unidade aberta semelhante à da própria obra. (... Em Duchamp,) A tese só completa seu sentido com o

reconhecimento de que a disposição material da obra, como objeto criado, ainda não basta para transformá-lo em obra de arte. (...) Apenas sua posição simbólica como portadora de um conceito de arte justifica o status de obra de arte.”<sup>7</sup> Esta crise no curso habitual da História e prática artística tem - a partir da leitura de Belting - um segundo momento de efetivação:

As artes plásticas, (...) anunciavam desde os anos 60 o lema do ‘fim da obra’ de maneira polifônica. Sentiam-se limitadas pela obra, pois estavam em busca de um outro conceito de arte, e sentiam-se obrigadas a uma manifestação única, quando queriam apenas fazer *propositions* [proposições], embora não aspirassem mais a um testamento final. Yves Klein, por sua vez, que, segundo nossa concepção, criou obras particularmente poéticas em suas *Imagens de fogo* ou nas *Antropometrias*, queria libertar-se em suas utopias das obras de caráter tradicional, nas quais se podia, com efeito, apresentar apenas o velho ‘espetáculo’.<sup>8</sup>

Nesta perspectiva, a arte pode ser percebida por seu processo de criação e também pela criação enquanto processo. A chamada ‘crise da representação’, aliada à ‘dissolução do objeto’, nos leva a uma mobilidade (e conseqüente instabilidade) onde a-estéticas de produção e recepção se tornam o próprio pensamento da arte.

## 1.2. Transposição (ou *salto*)

How does a *reconnection* with a past practice support a *disconnection* from a present practice and/or a development of a new one?  
 (...) There is always formal invention to be redeployed, social meaning to be resignified, cultural capital to be reinvested.<sup>9</sup>

Dissolver uma premissa é também uma estratégia de ‘ampliação’ do pensamento: ao desmanchamos um conceito, o destituímos de sua forma originária (e segura) com o

<sup>7</sup> Hans Belting in *O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

<sup>8</sup> BELTING: 2006, p. 222.

<sup>9</sup> Hal Foster in *The return of the real – the avant-garde at the end of the century*. Massachusetts: MIT Press, 1996, p. x, xi e xii.

intuito de revelar seus nós, traçados e descosturas. Por exemplo, o termo *flâneur* (utilizado em minha pesquisa anterior) é desestruturado em nome de uma nova concepção sobre o *corpo*, cuja instância (característica e condição) não mais se limita ao humano, contudo, é nítida a importância (e inserção) de um pensamento sobre os corpos-agentes (assim como os ‘corpos-suportes’) que permeiam a produção artística contemporânea, e não a descartamos. No entanto, é possível ampliar este pensamento sobre o corpo ao percebê-lo em sua *corporeidade*.

Ao dissolver seus campos e fronteiras, o ‘corpo da arte’ se torna um composto feito de materialidades e presenças (conceituais e sensíveis); no entanto, ao permitir-se em multiplicidade, a arte não descarta a emergência de sua singularidade, pois é neste estado ‘bruto’ - e de certa maneira ‘instintivo’, animal - que esta se intensifica:

O afeto não é a passagem de um estado vivido a outro, mas o devir não humano do homem. (...) Este algo só pode ser precisado como sensação. É uma zona de indeterminação, de indiscernibilidade, como se coisas, animais e pessoas (...) tivessem atingido, em cada caso, este ponto (todavia no infinito) que precede imediatamente sua diferenciação natural. É o que se chama de afecto.  
 (...) Só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la (...). É que a própria arte vive dessas zonas de indeterminação, quando o material entra na sensação como numa escultura de Rodin.”<sup>10</sup>

É possível então pensarmos a arte como um “jogo afetivo e perceptivo” (BASBAUM, 2007: 76) onde a polaridade artista-obra-espectador é revertida (e por vezes diluída), sendo o artista um proponente e o espectador não apenas um ‘receptor’ da obra, mas “aquele que se posiciona junto ao trabalho” (BASBAUM, 2007: 76). Eis a produção

---

<sup>10</sup> DELEUZE: 1992, p. 225.

artística como uma forma de *inscrição*, cujo ‘objetivo’ é a ampliação de todo um horizonte de afecções da/com a obra. Dessa forma, a arte é tida “não como representação, a mais de conhecimento e de mundo, mas como evento, traço ou vestígio desse evento e ausência que tal vestígio presentifica sem positividade: arte como escrita” (LUZ, 2002: 39). A semiose da matéria artística contemporânea pode então ser entendida como *escrita* - e *poesia* - independente dos suportes e horizontes de produção-recepção que a (rel)acionem.

## 2. Sobre uma escrita de afetos e conceitos

O artista é mostrador de afectos, inventor de afectos, criador de afectos, em relação com os perceptos ou as visões que nos dá. Não é somente em sua obra que ele os cria, ele os dá para nós e nos faz transformar-nos com eles, ele nos apanha no composto.<sup>11</sup>

Partir de um referencial teórico deleuziano para uma pesquisa em arte deve-se ao fato de encontrarmos em Deleuze novos direcionamentos (e *saídas*) para o devir humano, seja ele sensível ou conceitual, artístico ou filosófico. Este projeto, no entanto, não será um “estudo de autor”, mas partiremos da leitura de *O que é a filosofia?*, *Lógica da Sensação* e *Mil Platôs* volumes 1 e 3 (de onde selecionaremos conceitos como criação, imanência, afecção, intensidade, dentre outros) para desenvolvermos um pensamento sobre alguns trabalhos realizados nestes dois anos de mestrado: *Bolor* (performance em parceria com Bianca Bernardo), *Dupla Repartição* (performance em parceria com Douglas Cortes, sendo esta parte de um work in progress chamado *Repartição*) e *Na sua ausência* (instalação que compõe este mesmo work in progress).<sup>12</sup>

Tendo em vista o caráter polifônico da produção artística contemporânea (que ao longo de quase um século repensa seus ideais e especificidades – sejam sonoras, textuais, etc), esta pesquisa igualmente dilui a formalidade de sua apresentação para se aproximar de uma *f(r)icção literária*, de modo a concordar com os que pensam a criação enquanto um fluxo de intensidades e não fruto de uma simples individuação oferecida por um texto-obra por exemplo.

---

<sup>11</sup> Gilles Deleuze e Felix Guattari. Percepto, afecto e conceito. In: *O que é a filosofia?*. São Paulo: 34, 2004, p. 227.

<sup>12</sup> As imagens referentes a estes trabalhos encontram-se ao final desta pesquisa, na sessão de ‘anexos’.

Ao invés de capítulos, ‘localizações’: os textos aqui dispostos se apresentam enquanto ‘conjunções’: “*Entre* as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.”<sup>13</sup> Enquanto fragmentos (de texto e vida), estes não formam um organismo, mas uma trama que se aproxima de um procedimento presente nos próprios *Mil Platôs* de Deleuze e Guattari, onde não encontramos capítulos, mas superfícies (planos) onde a criação se inscreve.

O título desta pesquisa surge a partir de uma modalidade de pensamento que percebe a arte como processo, cujas práticas não mais *representam*, mas se *apresentam*. Deleuze diz: “Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos com sensações. Pintamos, esculpimos, compomos, escrevemos sensações. As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios, e o sorriso sobre a tela é somente feito de cores, de traços, de sombra e de luz.”<sup>14</sup> Falar da materialidade da obra não é direcioná-la a uma lógica estrutural ou a um formalismo: para Deleuze, “toda matéria se torna expressiva. É o afecto que é metálico, cristalino, pétreo, etc. (...) Só passamos de um material a outro, como do violão ao piano, do pincel à brocha, do óleo ao pastel, se o composto de sensações o exigir”<sup>15</sup>. Desta forma, a singularidade da obra está no “além do

---

<sup>13</sup> Deleuze e Guattari in *Mil Platôs vol. 1* (texto em contra-capá).

<sup>14</sup> DELEUZE: 1992, p. 216.

<sup>15</sup> Idem, p. 217.

objeto”, na obra enquanto um composto de “perceptos, de afectos e de blocos de sensações que fazem as vezes de linguagem”<sup>16</sup>.

Aproximar a prática artística a um *processo de inscrição* é uma forma de percebê-la não apenas por um encadeamento lógico de estruturas (d)e linguagens, mas por blocos de sensações e afetos inerentes às superfícies onde a atividade humana se inscreve e é por elas inscrita. Guattari diz que tais blocos de sensações são “compostos pelas práticas estéticas aquém do oral, do escritural, do gestual, do postural, do plástico... que têm como função desmanchar as significações coladas às percepções triviais e as opiniões impregnando os sentimentos comuns”<sup>17</sup>. Esse aquém do oral, do escritural etc, possibilita-nos uma leitura de mundo que não objetiva uma totalidade formal ou estética, mas que aponta para os espaço-entre de qualquer inscrição.

## 2.1. Sobre a criação e o conceito

A materialidade do conceito é a Filosofia. Por sua irregularidade (afinal, um conceito nunca é simples, *sem dobras* - se pensarmos em sua etimologia), os conceitos só têm vida a partir de suas conexões: “(...) de Platão a Bergson, encontramos a idéia de que o conceito é questão de articulação, corte e superposição. É um todo, porque totaliza seus componentes, mas um todo fragmentário.”<sup>18</sup> O conceito em filosofia só tem validade em movimento<sup>19</sup>, enquanto ato e criação, sob a ambigüidade da presença e do devir<sup>20</sup>. O

---

<sup>16</sup> Op. cit, p. 228.

<sup>17</sup> Felix Guattari, Oralidade maquínica e ecologia do virtual. In: *Caosmose*. São Paulo: 34, 2000.

<sup>18</sup> DELEUZE: 1992, p. 27

<sup>19</sup> “Todo conceito remete a um problema, a problemas sem os quais não teria sentido.” Op. cit., p. 27.

conceito enquanto articulação do pensamento<sup>21</sup> é a passagem de um mundo a outro - e a presentificação de cada um destes: “(...) esse mundo possível não é real, ou não o é ainda, e todavia não deixa de existir: é um expressado que só existe em sua expressão (...). E este mundo possível tem também uma realidade própria em si mesmo, enquanto possível: basta que aquele que exprime fale e diga ‘tenho medo’, para dar uma realidade ao possível enquanto tal (mesmo se suas palavras são mentirosas).”<sup>22</sup>

O pensamento, por seu movimento infinito, se estende sobre um plano também infinito; tal como um horizonte, este plano, chamado imanente, se distingue do transcendente, que é o pensamento em sua verticalidade.<sup>23</sup> Pela fluidez de suas relações, o pensamento é tal como um jogo cujas peças se articulam em horizonte aberto a toda sorte de seus dados.

Por sua intensidade<sup>24</sup>, o pensamento exclui de si a re-presentação – ou seja, a ‘vontade de verdade’ - e se abre à criação (e ao sensível enquanto criação): “O pensamento pode (...) ser verbo de um Eu? Não há resposta direta. Os conceitos cartesianos não podem ser avaliados a não ser em função dos problemas aos quais eles respondem e do plano sobre o qual eles ocorrem. (...) E se conceitos podem ser substituídos por outros, é sob a condição de novos problemas e de um outro plano que,

---

<sup>20</sup> “(...) cada conceito remete a outros conceitos, não somente em sua história, mas em seu devir ou suas conexões presentes.” Op. cit, p.31.

<sup>21</sup> “O conceito filosófico não se refere ao vivido, por compensação, mas consiste, por sua própria criação, em erigir um acontecimento que sobrevoe todo o vivido, bem como qualquer estado de coisas. Cada conceito corta o acontecimento, o recorta a sua maneira.” Op. cit, p. 47.

<sup>22</sup> Op. cit, p. 28.

<sup>23</sup> “A razão é apenas um conceito, e um conceito bem pobre para definir o plano e os movimentos infinitos que o percorrem. Numa palavra, os primeiros filósofos são aqueles que instauram um plano de imanência como um crivo estendido sobre o caos. Eles se opõem, neste sentido, aos Sábios, que são personagens da religião, sacerdotes, porque concebem a instauração de uma ordem sempre transcendente. (...) Há religião cada vez que há transcendência, Ser vertical, Estado imperial no céu ou sobre a terra, e há Filosofia cada vez que houver imanência.” Op. Cit. P. 60.

<sup>24</sup> “(O conceito) Não tem energia, mas somente intensidades, é anergético (a energia não é a intensidade, mas a maneira como esta se desenrola e se anula num estado de coisas extensivo).” Op. cit, p.33.

com relação aos quais (por exemplo) ‘Eu’ perde todo o sentido, o começo perde toda necessidade, os pressupostos toda diferença – ou assumem outras. Um conceito tem sempre a verdade que lhe advém em função das condições de sua criação.”<sup>25</sup> Deste modo, a criação enquanto acontecimento (e não gênese<sup>26</sup>) se torna a nova imagem do *pensamento-por-vir* - tal como um rio que não se distingue por suas margens, mas por seus afluentes (aberturas e conexões) e correntezas que configuram sua própria vida. E é neste horizonte (da criação) que emerge o *devenir-artista*.

---

<sup>25</sup> Op. cit, p. 41.

<sup>26</sup> “Deleuzian ‘genesis’ appears rather to be a *becoming*, which moves in the middle of things and not at their origin and their end, which seems more properly to imply the concept of genesis.” Jean-Luc Nancy, *The Deleuzian Fold Of Thought*, In (Ed) Paul Patton, *The Deleuze Critical Reader*, Blackwell, 1996, P.108

### 3. Devir-artista 1: Obras de Ulisses, explosões de Joyce

“(…) uma obra literária tanto traça conceitos, de forma implícita, quanto traça perceptos. Isso é certo. Mas não cabe ao literato, pois ele não pode fazer tudo ao mesmo tempo. Está tomado pela questão do percepto, em nos fazer ver e perceber e em criar personagens! Imagine o que é criar personagens! É uma coisa impressionante! O filósofo cria conceitos. Mas acontece que estes transmitem muito, porque o conceito, sob alguns aspectos, é um personagem. É o personagem tem a dimensão de um conceito. Pelo menos, eu acho. O que há de comum entre as duas atividades, a grande filosofia e a grande literatura, é que ambas testemunham em favor da vida. É o que chamei de potência há pouco”.<sup>27</sup>

*27 de novembro: Na sua ausência*<sup>28</sup> opera a partir de uma *dupla inscrição*: enquanto instalação, os objetos ali dispostos se apropriam de uma conhecida narrativa literária para escrever sua própria condição e cena (ou seja, o trabalho não esconde suas conexões e fontes, o que permite ao espectador um mapeamento direto de tais referências); enquanto *fragmento de cena*, ou seja, enquanto parte de um trabalho-processo já em desenvolvimento, tais objetos devem ser lidos em sua singularidade e evento, pois não se conectam ‘presencialmente’ às performances e instalações já realizadas em tal espaço expositivo (ou seja, os índices das ações anteriores encontram-se resignificados - ou até descartados – em cada ação seguinte).

Em uma das paredes da galeria encontramos um livro (*Ulysse*, de James Joyce) envolto em linha vermelha e afixado em um suporte de parede; no chão, uma pequena mesa, uma página de livro e dois potes de vidro. Por sobre a mesa, a página antiga não tem pautas, pois cada linha se ‘desprende’ da página e rebate em um sentido-Penélope: o tecido (texto), a cada dia engendrado, perde seus pontos de feitura ao cair da noite, a cada

<sup>27</sup> Gilles Deleuze e Claire Panet in *O abecedário de Gilles Deleuze: Verbete L - Literatura*. Disponível em: [http://www.oestrangeiro.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=67&Itemid=51](http://www.oestrangeiro.net/index.php?option=com_content&task=view&id=67&Itemid=51) .

<sup>28</sup> Instalação que compõe o work in progress desenvolvido durante a exposição coletiva *Elogio ao Tempo*, em 2007/08, no Parque Lage – RJ.

fim de espera, mas, assim como a obra de arte, a feitura recomeça no outro dia. Já o livro-Ulisses prende-se nas linhas (de sentido) que descreve, pois este, envolto em um vermelho-Penélope, remete-nos a dupla condição do sujeito-amante que transita em intervalos de fuga e espera, costura e desamarração.

Penélope é a personagem que na mítica de Homero passa seus dias a fiar e a cultivar a espera, enquanto Ulisses é conhecido por sua eterna vontade de partir (mas não se ausentando de seu porto-seguro-ela, que o espera incansavelmente); sob a ambigüidade de seus termos, ousamos dizer que tanto a relação sujeito-amante como a espectador-obra existem (e por vezes sub-existem) nesta cumplicidade, visto que toda relação (humana também) comporta um duplo movimento de presença e ausência, ficção e realidade.

Retomemos alguns referenciais: na narrativa de Joyce, encontramos a reinvenção da mítica criada por Homero a partir de seus dois personagens-referência - Leopold Bloom e Stephen Dedalus – que nos remetem à dupla condição do heróico Ulisses, que se constitui na ambigüidade de sua partida (ou fuga) e retorno - movimento esse que é nada mais que um oscilar entre a aventura e a reterritorialização do si mesmo.

O Ulisses de Joyce, na fulgurante Dublin de um início de século, surge como um *flanêur* decaído que se aliena em esquinas e prostíbulos. Em meio ao cansaço, os ‘anti-heróis’ de Joyce percebem que a aventura se esvazia e é chegado o momento de retornar. Por (re)conhecerem uma (única) existência segura - a saber, um lugar para o pensamento

e o ‘si-mesmo’ -, tais personagens retornam ao seu “outro-mesmo”, que nada mais é que seu lugar comum (partilhado), isto é, seu par feminino<sup>29</sup>.

Joyce, a partir da ambigüidade de seus personagens, aproxima-nos à leitura de Guattari sobre o binômio Penélope-Ulisses.

“Penélopes sempre tecem, mas sempre o mesmo: amor por Ulisses. Fios, humanos ou não, são nada para Penélope: ela os rejeita a todos, ou nem sequer os enxerga. Seu argumento é a eterna atualidade do tecido que tece para (e com) Ulisses, obra que lhe toma todo o tempo e espaço. Tecido a cada noite desmanchado, reinventado a cada dia. Não é por gosto do tecer que ela tece, mas por gosto do reproduzir do tecido – imagem desse amor. O mundo torna-se assim absoluto: ela e o outro (Ulisses) dentro dela. Penélopes eternamente condenadas à vontade de ficar.

(...) Ulisses viajam, não tecem. Andam por toda parte, sem estar em parte alguma. Fios humanos, ou não, não ocasionam um tecer, mas são pedaços-imagem de mundo de que Ulisses tenta se apossar a cada aventura. O mundo torna-se assim absoluto: Ulisses e o outro (todas as outras) que ele penetra. Pedaços cuja montagem forma uma imagem de mundo. Ulisses eternamente condenados à vontade de partir.<sup>30</sup>

Que contribuição o par Penélope-Ulisses pode acrescentar ao pensamento artístico contemporâneo? A arte será sempre um corpo à espera de um outro?

Com o intuito de dissolver o tecido joyceano, nos articularemos a uma outra condição de Ulisses: em Deleuze, por meio de afetos que irrompem em nossos trajetos, somos invadidos por viagens que (temporariamente) nos afastam dos litorais homéricos:

---

<sup>29</sup> Cabe ressaltar que, neste contexto, *feminino* é visto como condição daquele que espera, e não apenas um gênero em uma ficção: “Historicamente, o discurso da espera é sustentado pela mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a Mulher é fiel (ela espera), o homem é inconstante (ele navega, corre atrás de rabos-de-saia). É a mulher que dá forma à ausência, elabora-lhe uma ficção, pois tem tempo para isso; ela tece, ela canta; as Fiandeiras, as Canções de fiar dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo romrom da Roca) e a ausência (ao longe, ritmo de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). Segue-se que, em todo homem que diz a ausência do outro, o *feminino* se declara: este homem que espera e sofre com isso é miraculosamente feminino. Um homem não é feminizado porque é invertido, mas porque está enamorado. (Mito e utopia: a origem pertenceu, o futuro pertencerá aos sujeitos em quem o feminino está presente.” Roland Barthes in *Fragmentos de um discurso amoroso*, p. 36.

<sup>30</sup> Felix Guattari in *Micropolítica -Cartografias do desejo*, p. 284-285.

em seu *Abecedário*, Deleuze destitui a figura do viajante para enaltecer a do nômade, pois este embarca em ‘viagens imóveis’, da ordem de um *flanar do pensamento*:

“(…) os nômades sempre me fascinaram, exatamente porque são pessoas que não viajam. Quem viaja são os imigrantes. Há pessoas obrigadas a viajar: os exilados, os imigrantes. Mas estas são viagens das quais não se deve rir, pois são viagens sagradas, são forçadas. Mas os nômades viajam pouco. Ao pé da letra, os nômades ficam imóveis. Todos os especialistas concordam: eles não querem sair, eles se apegam à terra. Mas a terra deles vira deserto e eles se apegam a ele, só podem “nomadizar” em suas terras. É de tanto querer ficar em suas terras que eles “nomadizam.”<sup>31</sup>

Se anteriormente propomos a relação do sujeito com a obra sob uma lógica do par (e do cúmplice), seria possível agora desterritorializar esta relação? Como dissolver a polaridade espectador-obra e sua ‘lógica da participação’ (isto é, com todo um histórico de conquistas obtidas por artistas que convocam o espectador à direta participação e interação com a obra)? É possível pensarmos uma outra lógica de participação e recepção da obra contemporânea? Uma outra questão se coloca: é ainda necessário encerrarmos o substantivo corpo a uma condição de *corpo humano*?

---

<sup>31</sup> Gilles Deleuze e Claire Panet in *O abecedário de Gilles Deleuze: Verbete V - Viagem*. Disponível em: [http://www.oestrangeiro.net/index.php?option=com\\_content&task=view&id=67&Itemid=51](http://www.oestrangeiro.net/index.php?option=com_content&task=view&id=67&Itemid=51) .

### 3.1. Performance e Narrativa

A narratividade na prática artística contemporânea, principalmente no campo da performance, tem sua existência mesma a partir de um tempo vivido como *duração*, onde o passado subsiste no presente de modo a engendrar o novo enquanto acontecimento.

A performance, como ato, emerge em um *kairós* (*momento oportuno*), de onde produz uma ruptura instauradora. A performance coloca-se como estranheza por essa transgressão de uma lei comum, pois, como um golpe, o ato performático modifica a ordem e a dinâmica local.

O passado é o objeto maior das narrativas, e, a partir de uma ou outra dimensão da memória, realiza-se enquanto recordações ou imagens-lembranças. No entanto, é preciso deixar de pensar o passado como um antigo presente, pois este só se torna ‘verdadeiramente possível’ enquanto *produção*, processo, como uma intervenção de um processo imemorial em nossas práticas cotidianas. A memória se constrói no encontro com os acontecimentos, em seu instante ainda virtual, quase pronto para se realizar. Assim, a memória só se torna uma engrenagem do real se abolir seus fantasmas em nome de uma atualidade, no sentido de ‘ato’.

A arte, como um composto de sensações, é o que nos possibilita uma percepção da obra contemporânea como inacabada, no sentido de estar sempre se constituindo em processos e reprocessamentos que tanto partem do ato-obra quanto de seus interlocutores.

Eis uma arte diretamente confrontada por acasos e intervenções que escapam ao controle do artista.

Para articularmos a obra enquanto acontecimento, localizaremos no campo da Performance um espaço de inscrições possíveis deste movimento. Primeiramente, partiremos de dois conceitos possíveis: *narratividade* e *disnarratividade*. Em *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*, André Parente nos apresenta uma primeira distinção entre “*narrativa (= função), a narração (= processo) e a história (= enunciável)*”<sup>32</sup>, cabendo-nos por agora citar uma de suas falas sobre a *narrativa*:

“A narrativa é uma função pela qual é criado o que nós contamos e tudo o que é preciso para contá-lo, ou seja, seus componentes: enunciados, imagens etc. (...) As personagens e os acontecimentos da narrativa são contados da mesma forma que os de um quadro são pintados e os de um filme, fotografados. Para que a narrativa seja comunicada, é preciso que o destinatário leia ou escute os enunciados e veja as imagens, de tal modo que ele possa se instalar no sentido (= movimento de pensamento) no qual o mundo “representado”, assim como os enunciados e as imagens materializadas, foi criado”.<sup>33</sup>

Como lidar com um movimento de escrita e leitura de obra e não tê-los como informativos apenas? Em *O ato de criação*<sup>34</sup>, Deleuze diz que a arte nada tem a ver com a comunicação; informar, nesse caso, é propagar uma mensagem que – direta ou indiretamente – força o receptor a estar nessa posição de absorção e crer ou “crer que se está crendo” no que é transmitido. Neste contexto, podemos dissociar a narratividade de seus contextos de recepção e referência? A narratividade difere de acordo com as

---

<sup>32</sup> André Parente in *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papyrus, 2000, p. 35.

<sup>33</sup> Idem, pg. 35-36.

<sup>34</sup> DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Palestra de 1987, edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999. Disponível em: [http://www.4shared.com/file/12623573/646089c7/Gilles\\_Deleuze\\_\\_O\\_ato\\_de\\_Criao.html?s=1](http://www.4shared.com/file/12623573/646089c7/Gilles_Deleuze__O_ato_de_Criao.html?s=1)

superfícies em que se inscreve; sua ‘funcionalidade’ requer a suspensão do sentido de descrença, ou seja, o leitor-receptor da obra ‘sabe’ que a narrativa não é real, mas, no instante de relação com a obra, apreende a ficção como se fosse realidade - porque não cabe à arte uma idéia de veracidade, mas de relações afectivas que se apresentam enquanto um dado de realidade que se desdobra em inúmeras territorialidades vivenciais.

Ao continuarmos a leitura de Parente, encontraremos o conceito de *disnarratividade*<sup>35</sup>: “Este termo designa uma operação de contestação da narrativa por si mesma. O disnarrativo tem por objetivo quebrar não a ilusão da narrativa, mas a ilusão da narrativa como modelo de verdade, ou seja, sua lógica causal (uma seqüência causal de acontecimentos: um vem após o outro e por causa do outro), sua referencialidade (a narrativa como reprodução ou relação do que acontece ou do que aconteceu) e sua transparência (ela não reproduz, mas representa ou reporta o que aconteceu).”<sup>36</sup> Desta forma, a obra de arte, ao operar em uma lógica híbrida e não mais causal, invoca uma transposição de lugares, onde o sujeito enunciator confunde-se com a obra e, seu leitor, não é um terceiro termo desta operação, mas um *quem-transmutado*, distante de qualquer esquema ‘orgânico’ possível.

Trazer questões próprias à narrativa ao campo da performance é uma forma de problematizá-la e, da mesma forma, expandí-la, já que a performance, enquanto ato e

---

<sup>35</sup> “A noção de ‘disnarrativo’ foi lançada por Alain Robbe-Grillet em um artigo intitulado ‘L’argent et l’ideologie’, publicado no *Le Monde*, em fevereiro de 1975. (PARENTE, op. cit, p. 131). Em sua pesquisa, Parente localiza a noção de disnarrativo à produção cinematográfica de Robbe-Grillet e também Orson Welles; no entanto, em nossa pesquisa, direcionaremos tal questão para um comentário e análise da obra de Alain Resnais, em especial, *O ano passado em Marienbad* (1961), realizado em colaboração com o próprio Alain Robber-Grillet.

<sup>36</sup> Op. cit, p. 131.

acontecimento, se aproxima da escrita enquanto ato. A performance, em muitos dos casos, se apresenta como uma ficção, um fragmento-situação que tem seu valor por si mas aberto a inúmeras conexões, como se fossem hipertextos de uma obra-processo.

### 3.2. A (dis)narrativa e o (i)memorial

“(Reading) is the never-ending movement, the both joyful and painful movement between losing and regaining intellectual control and orientation – that can occur in the confrontation with (almost?) any cultural object as long as it occurs under conditions of low time pressure, that is, with no ‘solution’ or ‘answer’ immediately expected.”<sup>37</sup>

A leitura, segundo Gumbrecht, não é uma simples atribuição de significado para as coisas do mundo; ao descolar a leitura da interpretação, Gumbrecht apresenta a leitura enquanto ato de criação: esta, em ambigüidade, pois para que haja um movimento contínuo de criação, é preciso que o leitor se torne um *proponente* neste processo de escrição; já o escritor, é preciso que este dissolva seu papel de ‘autor-criador’ para se tornar também um leitor dos signos cifrados do mundo. Se entendermos as atribuições do escritor e do leitor (ou o do artista e do espectador) enquanto agentes de um processo, e não como entidades cujos papéis se encontram determinados, entenderemos o trabalho da criação como um inaugural, um novo, uma *descoberta*.

Em *Proust e os signos* Deleuze apresenta a obra proustiana como algo mais que uma obra literária, mas como uma ‘assinatura’ do mundo e do próprio escritor-leitor (em devir) no mundo. Em sua *busca*, Proust reflete sobre o drama de estarmos imersos no tempo e em sua contingência. A temporalidade nos ameaça, revelando a precariedade do humano: sob a vertigem das horas, desmoronamos (e nos deformamos):

---

<sup>37</sup> GUMBRECHT: 2004, 128.

“As criaturas de Proust são, portanto, vítimas desta circunstância e condição predominante: o Tempo. (...) Não há como fugir das horas e dos dias. Nem de amanhã nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque ontem nos deformou, ou foi por nós deformado. (...) Sobreveio uma deformação (...) Não estamos somente cansados por causa de ontem, somos outros, não mais o que éramos, antes da calamidade de ontem.”<sup>38</sup>

Proust não se apega à memória como um lugar de clausura onde os sintomas do sujeito colidem e podem até cegar; a busca proustiana (a *Recherche*), segundo Deleuze, “não é simplesmente um esforço de recordação, uma exploração da memória (...); o tempo perdido não é simplesmente o tempo passado; é também o tempo que se perde, como na expressão "perder tempo". É certo que a memória intervém como um meio da busca, mas não é o meio mais profundo; e o tempo passado intervém como uma estrutura do tempo, mas não é a estrutura mais profunda.”<sup>39</sup> A memória aqui engendra toda uma possibilidade de escrita, e, conseqüentemente, de aprendizado, ou seja, de criação e construção de sentido: “Não se trata de uma exposição da memória involuntária, mas do relato de um aprendizado – mais precisamente, do aprendizado de um homem de letras. O caminho de Méséglise e o caminho de Guermantes são muito menos fontes de lembrança do que matérias-primas, linhas do aprendizado. São os dois caminhos de uma "formação". (...) Pode-se evocar o platonismo de Proust – aprender é ainda relembrar; mas, por mais importante que seja o seu papel, a memória só intervém como o meio de um aprendizado que a ultrapassa tanto por seus objetivos quanto por seus princípios. A *Recherche* é voltada para o futuro, e não para o passado.”<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Samuel Beckett in *Proust*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 11.

<sup>39</sup> Deleuze in *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, p. 03.

<sup>40</sup> Idem, pg. 03

Porém, esta é uma das questões para o artista: a partir de quais operações a obra pode se tornar um presente contínuo?

Um pensador pode portanto modificar de maneira decisiva o que significa pensar, traçar uma nova imagem do pensamento, instaurar um novo plano de imanência, mas, em lugar de criar novos conceitos que o ocupam, ele o povoa com outras instâncias, outras entidades, poéticas, romanescas, ou mesmo pictóricas ou musicais.<sup>41</sup>

A obra como questão, como engrenagem para a máquina do pensamento (do mundo), obtém sentido em/a partir de suas conexões: a que trama nos conectamos e a quais multiplicidades a obra se introduz e metamorfoseia? A intensidade de uma obra é como um gesto em uma superfície que aguarda um desenho: há traços que se intensificam ao contato da inscrição, enquanto outros se diluem na própria superfície – mas não se ausentando – de modo a criar um relevo branco: tela e fundo, camadas que se superpõem a cada leitura. Os níveis de uma obra são como um longo gesto em carvão: o traço tem seu início e se intensifica na trajetória, mas o giz vira película de cor no papel, dissolvendo-se em índices. A obra é apreensão de fluxos em um desenho de intensidades: obra como criação, em um movimento de territorialização e desterritorialização dos sentidos (do si-mesmo, da obra) provocando – e povoando – experiências perceptivas singulares. No entanto, uma obra não se apega a sujeitos ou demais convicções, mas a regimes de signos aos quais o material do mundo se subordina.

---

<sup>41</sup> DELEUZE: 1992, p. 89

A realidade se constrói quando as palavras não mais a aprisionam<sup>42</sup> - e eis o mundo enquanto um devir encarnado. Para além das nomeações, o real existe na plasticidade da criação e através dela; e o signo surge como um meio de acesso ('agenciamento') às dimensões supra-sensíveis, onde o virtual (e a virtualidade da matéria) se atualiza. Não nos cabe descrever<sup>43</sup>, mas violar a realidade e permitir a emergência da criação; afinal, a criação é devir – ou 'energia criadora' num horizonte de potencialidades virtuais<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> “Relacionar um signo ao objeto que o emite, atribuir ao objeto o benefício do signo, é de início a direção natural da percepção ou da representação. Mas é também a direção da memória voluntária, que se lembra das coisas e não dos signos. É, ainda, a direção do prazer e da atividade prática, que se baseiam na posse das coisas ou na consumação dos objetos. E, de outra forma, é a tendência da inteligência. *A inteligência deseja a objetividade, como a percepção o objeto.*” DELEUZE: 1993, p. 27.

<sup>43</sup> “A percepção acredita que a realidade deva ser *vista, observada*, mas a inteligência acredita que a verdade deva ser *dita e formulada*. O que o herói da *Recherche* não sabe no início da aprendizagem? Não sabe "que a verdade não tem necessidade de ser dita para ser manifestada, e que podemos talvez colhê-la mais seguramente sem esperar pelas palavras e até mesmo sem levá-las em conta, em mil signos exteriores, mesmo em certos fenômenos invisíveis, análogos no mundo dos caracteres ao que são, na natureza física, as mudanças atmosféricas.” Idem, p. 28.

<sup>44</sup> “Em geral, um estado de coisas não atualiza um virtual caótico sem lhe emprestar um potencial que se distribui no sistema de coordenadas de que se apropria.” DELEUZE: 1992, p.159.

### 3.3. A escrita da criação

A idéia de *multiplicidade* em Deleuze e Guattari aparece em *O anti-édipo* e prossegue em *Mil Platôs, vol. 1* no texto *Introdução: Rizoma*, onde a parceria entre dois pensadores, ao invés de ser colocada como uma identidade, é apresentada como possibilidade de criação: “Como cada um de nós era vários, já era muita gente. (...) Por que preservamos nossos nomes? Por hábito, exclusivamente por hábito. Para passarmos despercebidos. Para tornar imperceptível, não a nós mesmos, mas o que nos faz agir, experimentar ou pensar. (...) Não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer EU. Não somos mais nós mesmos. Cada um reconhecerá os seus. Fomos ajudados, aspirados, multiplicados.”<sup>45</sup>

Deleuze invoca o sensível a partir de sua afirmação em um campo imanente. O imanente transita pela matéria artística como expressão pictórica e também pela literalidade da linguagem, como vemos na obra de Proust, Kafka, Lawrence, Bacon, dentre outros tantos que são orientações para a filosofia deleuziana. No entanto, o pensamento desenvolvido a partir do encontro com tais referências não é um pensamento interpretativo, ou seja, Deleuze não se propõe a traduzir uma obra artística e torná-la “acessível” a um suposto leitor, mas partir da matéria sensível (da arte) para articular a criação em seus conceitos.

---

<sup>45</sup> Idem, p. 11.

*Mil Platôs* é também o ‘livro das multiplicidades’<sup>46</sup> por distribuir-se em uma rede cuja trama produz nós que não aprisionam, mas que deslizam em tantos outros fios de pensamento. Ainda em *Introdução: Rizoma*, Deleuze e Guattari recusam a idéia do pensamento como representação, onde a tripartição entre o mundo (campo de realidade a reproduzir), a linguagem (sua instância representativa) e o sujeito (sua estrutura enunciativa) é abolida: “Não se tem mais uma tripartição entre um campo de realidade, o mundo, um campo de representação, o livro, e um campo de subjetividade, o autor. Mas um agenciamento põe em conexão certas multiplicidades tomadas em cada uma destas ordens, de tal maneira que um livro não tem sua continuação no livro seguinte, nem seu objeto no mundo nem seu sujeito em um ou em vários autores.”<sup>47</sup> Surge então uma *escrita rizomática*, que articula pontos do pensamento não com o objetivo de circunscrevê-los em uma totalidade, mas de levá-los a uma experimentação heterogênea do e no real<sup>48</sup>. Dessa forma, podemos aproximar tal movimento rizomático de escrita a uma articulação presente na produção e no pensamento da arte.

---

<sup>46</sup> Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito. (...) Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua... DELEUZE: 1995, p. 8.

<sup>47</sup> Idem, p. 34.

<sup>48</sup> O real (enquanto *rizomático*) é também feito de linhas, isto é, de movimentos heterogêneos que operam segmentações (binárias, circulares e lineares), duras ou flexíveis, em dimensões molares ou moleculares, todos em perpétua coexistência e interpenetração: “O rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza. Não se deve confundir tais linhas ou lineamentos com linhagens de tipo arborescente, que são somente ligações localizáveis entre pontos e posições.” Ibidem, p. 32.

#### 4. Devir-artista 2: O corpo e a escrita

O movimento não explica a sensação; ao contrário, ele se explica pela elasticidade da sensação, sua *vis elastica*. Segundo a lei de Beckett e Kafka, para além do movimento há a imobilidade, para além do ser em pé há o ser sentado; e para além do ser sentado, o ser deitado, para finalmente se dissipar. O verdadeiro acrobata é aquele que permanece imóvel na área redonda.<sup>49</sup>

Há questões que invadem e atormentam: sob a violência dos fatos, a arte é a presentificação do que é visceral e intenso no homem. A arte se compromete a torcer a realidade, distendendo-a para além dos limites do corpo que, segundo Proust, é como uma prisão para o ‘espírito criador’.

Sob a lógica da sensação, a distinção entre o sujeito e o objeto torna-se confusa, pois se estabelece não a partir de um outro, mas em minha carne, esta, não mais um corpo-organismo, mas todo um espaço de articulações sensíveis. E se a distinção sujeito-objeto torna-se confusa em meu corpo, é porque este mesmo corpo confunde-se enquanto *coisa*, enquanto materialidade que escreve e é pelo mundo inscrita. Deleuze nos diz – a partir da obra de Francis Bacon - que Podemos dizer apreendemos o mundo na própria carne, sendo esta ‘carne sensível’, moldável e sujeita às (des)articulações de tantos outros mundos: “ A sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o tédio de uma história a ser contada. (...) A sensação é mestra de deformações, agente de deformações do corpo. (...) De modo que não há sensações de diferentes ordens, mas

---

<sup>49</sup> DELEUZE: 2007, p. 48.

diferentes ordens de uma mesma sensação. Toda sensação, e toda Figura, já é sensação ‘acumulada’, coagulada.”<sup>50</sup>

Há então todo um *inverso* nesta articulação do ‘sujeito’ com seu ‘objeto’: cada qual se debruça e deforma no outro tal como uma ‘bricolagem de eventos sensíveis’, onde distinguimos algum plano e fundo, mas não o contorno de seus termos (temporariamente) constituintes.

Enquanto sobreposição de sensações e eventos, rememoramos uma performance que não depende de seu movimento de memória, tampouco de narração (ainda que esta pressuponha uma continuidade e a mobilização de uma audiência). Enquanto ação performática em par, *Bolor*<sup>51</sup> mantém uma dupla condição de proximidade e distanciamento (como se rearticulássemos a relação objeto-mundo-sujeito que já mencionamos): unidas por uma corda, as personagens se deslocam sob a tensão de um pertencimento e independência. Presas pela cintura, uma performer insiste em seu movimento de voz enquanto a outra, em silêncio, comunica-se a partir da escrita. A inscrição poética surge na tensão entre o ritmo do texto falado e o do escrito, visto que a fala se inscreve na superfície dos corpos presentes (a partir da massa sonora que preenche e invade a sala) enquanto a escrita ocupa o branco de uma parede embolorada. Esta dupla *escritura* cria inúmeras camadas de percepção e recepção da obra: enquanto bricolagem de vozes e gestos, a performance cria *espessuras* que ao mesmo tempo se comunicam e singularizam.

---

<sup>50</sup> Idem, p. 43-44.

<sup>51</sup> Ação performática, em parceria com Bianca Bernardo, realizada no evento REDEOCUPAÇÃO em 2006 (Santa Teresa, Casarão da UNEI / Chave Mestra)

O texto lido pela performer (*Pioravante Marche*, de Samuel Beckett) proporciona a rítmica da escrição, pois o mesmo se apresenta como uma fala sucessiva que volta às anteriores, superpondo-as às seguintes e modificando-as gradualmente. No entanto, novas falas poéticas são criadas juntamente com a leitura, de modo a não mais sabermos o que foi escrito por Beckett e o que foi criado durante a performance, pois, enquanto apropriação, tal gesto opera uma reeinscrição da obra no real.

A performance termina com a exaustão mútua das personagens que retiram a corda de seus corpos e saem da sala. Não apresentamos o como-onde-quando surgiram as personagens e nem para onde irão ao término da mesma, mas, enquanto fragmento de cena, este pode ser articulado a quaisquer percepções ali sobrepostas. Cabe ao espectador então a construção de suas próprias ficções e narrativas. Desta forma, nossa proposição performática, enquanto processo de criação e improvisação poética, se aproxima de um dos gestos de criação presentes na Literatura: visto que o texto (qualquer texto) não representa a realidade (pois não é possível enquanto ‘cópia’ ou ‘transcrição’ do mundo), será nesta inadequação que a criação artística irá se inscrever. A literatura enquanto processo de criação - assim como a arte - funda sua própria realidade nos hiatos, lacunas e fissuras onde todo um outro mundo se torna (ficcionalmente) possível.

#### 4.1. Para uma nova escrita do corpo

A novela de Kafka, *Blumfeld*: o celibatário chega em casa à noite e encontra duas pequenas bolas de pingue-pongue que saltam sozinhas sobre o ‘muro’ do assoalho, ricocheteiam por toda a parte, tentam até mesmo atingir-lhe o rosto, e parecem conter outras bolas elétricas ainda menores. Blumfeld consegue finalmente encerrá-las no buraco negro de um cubículo. A cena continua no dia seguinte quando Blumfeld tenta dar as bolas a um garotinho débil e a duas meninas careteiras, depois no escritório, onde ele encontra seus dois estagiários careteiros e débeis que querem se apoderar de uma vassoura. Em um admirável balé de Debussy e Nijinsky, uma pequena bola de tênis vem ricochetear na cena ao crepúsculo; uma outra surgirá da mesma forma no final. Entre as duas, dessa vez, duas jovens e um rapaz que as observam desenvolvem seus traços passionais de dança e de rosto sob luminosidades vagas (curiosidade, despeito, ironia, êxtase). Não há nada a explicar, nada a interpretar. Pura máquina abstrata de estado crepuscular.<sup>52</sup>

A filosofia Deleuziana é escrita por linhas de fuga cujo desenho inscreve a criação em uma trama conceitual “onde tudo se traça e foge”. Enquanto materialidade sensível do mundo, a arte se presentifica em uma lógica da multiplicidade: ao abrir-se a infinitos diálogos e leituras, a criação artística potencializa e tenciona as singularidades deste mundo; percebida por seus “corpos de sensação”, a arte testemunha a si mesma inscrevendo-se em superfícies, tecendo peles e flanando pela geografia do existir.

A escrita do mundo foge então a uma significância histórica, objetiva, de sentidos ulteriores e teleológicos. Inscrevendo-se em uma *geo-filosofia*<sup>53</sup>, nossas sedimentações

---

<sup>52</sup> DELEUZE:1995, p. 34.

<sup>53</sup> “Pensar não é um fio estendido entre um sujeito e um objeto, nem a revolução de um em torno de outro. Pensar se faz antes na relação entre o território e a terra. (...) A terra não é um elemento entre os outros, ela reúne todos os elementos num mesmo abraço, mas se serve de um ou de outro para desterritorializar o território. (...) Heidegger trai o movimento da desterritorialização, porque o cristaliza de uma vez por todas entre o ser e o ente, entre o território grego e a Terra ocidental que os gregos teriam nomeado Ser. Hegel e Heidegger permanecem historicistas, na medida em que tomam a história como uma forma de interioridade, na qual o conceito desenvolve esta ou desvela necessariamente seu destino. (...) Compreende-se mal então a imprevisível criação dos conceitos. A filosofia é uma geo-filosofia; (...) ela arranca a história do culto da necessidade, para fazer valer a irreducibilidade da contingência. Ela a arranca do culto das origens, para afirmar a potência de um ‘meio’. (...) Enfim, ela arranca a história de si mesma, para descobrir os devires, que não são a história, mesmo quando nela recaem. (...) Sem a história, o devir permaneceria indeterminado, mas o devir não é histórico.” DELEUZE: 1992, p. 113; 124; 125.

‘perdem o chão’ e se desterritorializam, como se esse movimento fosse a única possibilidade de desentorpecimento do espírito. O mundo em seu *devenir* inunda o *percepto* de criação<sup>54</sup>, de onde surgem corpos que lutam por uma singularidade ao descristalizar o *concepto* em suas representações; a vida, em sua mobilidade, não mais representa o real, mas o real passa a ser esse próprio movimento de vida e o ‘a mais’ que ele englobar.

Tendo como ponto de localização a obra de Kafka, neste momento, a escrita deleuziana desfaz os corpos e os apresenta em suas velocidades diferenciais: estes, não mais humanos, debatem-se e deformam-se no branco de seus muros (afinal, convenções cegam) e ricocheteiam, atravessando-os em uma conjugação de desejos, fluxos, intensidades. Tal é a tarefa do diagrama que acompanha o *corpo sem órgãos*, “porque o CsO é tudo isto: necessariamente um Lugar, necessariamente um Plano, necessariamente um Coletivo (agenciando elementos, coisas, vegetais, animais, utensílios, homens, potências, fragmentos de tudo isto, porque não existe ‘meu’ corpo sem órgãos, mas ‘eu’ sobre ele, o que resta de mim, inalterável e cambiante de forma, transpondo limiares.”<sup>55</sup>

Eis a operação de um autor como Kafka cujo rastreamento de mundo produz uma *literatura menor*: menor porque desfaz o autor e encontra na deformidade o ápice de sua escrita; menor por descrever fracasso e transfigurá-lo em uma intransigente existência – mesmo que esta seja ‘viver como um inseto’. E viver como um inseto é incorporar à

---

<sup>54</sup> “Os perceptos não mais são sensações, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos e execem qualquer vivido.” Idem, p. 213.

<sup>55</sup> DELEUZE: 1996, p. 24.

escrita a animalidade do próprio real: desidealizá-lo e torná-lo presente nas glórias de seu fracasso, desprezo e covardia.

Gregorio Samsa, o conhecido personagem criado por Kafka em *A metamorfose*, é muito mais que um simples inseto ao qual enojamos; coagido por sua deformação estética (e, conseqüentemente, de seu 'destino'), este personagem se intercepta à leitura de Bataille a respeito da *abjeção*, sendo esta, a uma primeira leitura, tudo o que é rejeitado e indesejado em nossa sociedade. Mas ao invés de operarem por uma lógica do descarté, ambos os autores se apropriam e enaltecem o abjeto enquanto qualidade (estética) em suas obras: ou seja, o que seria nulidade para qualquer regime social, Bataille e Kafka incorporam em sua 'escrita maldita', cujo dever e devir é habitar o mundo em sacrifício e encontrar beleza na pálida abjeção.

Em *A metamorfose*, assim como em *O processo*, Kafka identifica a sociedade como um sistema de violência cuja maior força é a de exclusão; em Bataille, esta relação é encontrada em *A parte maldita*, sendo também proposição recorrente no corpo de sua obra. O abjeto e o informe tornam-se então elementos de coesão social, pois o abalo de um sistema e sua regularidade por outro (o que gera a 'disfuncionalidade') instiga-nos ao desejo de eliminar o elemento coercitivo em questão. Kafka e Bataille, no entanto, invertem esta proposição: ao incorporarem os objetos de repulsa em suas obras, ambos apontam a própria sociedade como chaga da modernidade, visto que esta subsiste (e sempre subsistirá) em um surdo regime de ordem e regularidade. Exemplo disto é ainda Gregorio Samsa, que figura o filho típico e promissor de uma família mediana: perder este filho seria perder toda uma estrutura social, e o filho sabe deste peso, pois persiste no

regime da regularidade para salvaguardar a todos e preservar o estatuto de ‘herói’ (o *bom cidadão*) que atribui a si mesmo. No entanto, ao acordar diante da impossibilidade de se mover, Gregorio percebe que a descaracterização de seu corpo, em sua impensada desumanização, é a possibilidade deste Filho tornar-se a escória de todo um cotidiano. Tornando abjeto, Gregório torna-se o abalo de sua estrutura sócio-familiar. E Gregório sabe que não poderá esconder-se por mais tempo, pois a segmentaridade dura da família (enquanto regime) se recuperará facilmente de seu abalo ao eliminar a coerção-Gregorio. Eis o mote da ficção em Kafka, cujo ‘legado’ é o (ir)real em seu mal estar, animalidade e excesso – estes, sinônimos de toda existência.

A escrita em Beckett também opera no intervalo entre a vida e sua negação; a auto-suficiência de seu cosmo se dá pela peculiaridade e propriedade de seus sistemas de significação: Beckett ultrapassa o corpo da escrita, desfazendo-o em fragmentos de morte, vida e aparição, cujos personagens existem e subsistem, como afectos que oscilam em ascensões e quedas. Este aparente vazio também ocupa a filosofia, como nos aponta Deleuze: “É um vazio que não é um nada, mas um *virtual*, contendo todas as partículas possíveis e suscitando todas as formas possíveis que surgem para desaparecer logo em seguida, sem velocidade infinita de nascimento e de esvanecimento.”<sup>56</sup> Esta afecção é também a do artista cuja vitalidade reside não na gênese, mas na germinação: criar é trazer à luz, e não comunicar ou representar. Dessa forma, na medida em que a arte (con)funde tanto o ‘sujeito constituinte’ quanto o ‘objeto constituído’, a arte se torna tal como um personagem de Beckett que dá forma à sua singularidade para dela extrair

---

<sup>56</sup> DELEUZE: 1992, p. 153.

algum sentido. Longe de qualquer telos, esta é uma das formas pelas quais a arte pode se revitalizar.

Enquanto matéria artística, a carne-corpo se abriga em representações de mundo, mas em gestos que a inscrevem enquanto eventos: o performer comporta-se como a materialidade de uma presença que se insinua no espaço para ali se perder (e perder-se a si mesmo também). Quando trata do *corpo sem órgãos*, Deleuze propõe um ‘desfazer-se’ para ‘desamarrar-se’ do que nos oprime: a saber, “o organismo, a significância e a subjetivação”:

“Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo(...); você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado(...). Ao conjunto dos estratos, o CsO opõe a desarticulação (ou as  $n$  articulações) como propriedade do plano de consistência, a experimentação como operação sobre este plano (nada de significante, não interprete nunca!), o nomadismo como movimento (inclusive no mesmo lugar, ande, não pare de andar, viagem imóvel, dessubjetivação.)” (Mil Platôs 3, p.22)

A carne-corpo torna-se agente de uma ficção que se articula em territórios sensíveis, no entanto, não será o corpo a primeira coisa que perdemos, ou, que nunca chegamos a possuir verdadeiramente?

## 4.2. Do espaço fixo ao espaço em fluxo

“Um artista ou escritor pós-moderno está numa situação de um filósofo: o texto que escreve e a obra que apresenta não estão, em princípio, norteados por regras estabelecidas, e eles não podem sujeitar-se a um determinado julgamento pela aplicação de categorias conhecidas. São essas regras e essas categorias que o texto ou a obra procura. O artista e o escritor, portanto, trabalham sem regras, com o fim de estabelecer as regras do que *terá sido feito*. Por isso, a obra e o texto têm a característica de um evento; surgem tarde demais para seus autores ou – o que equivale à mesma coisa – sua realização sempre começa cedo demais. O pós-moderno precisa ser compreendido através do paradoxo do tempo futuro anterior.”<sup>57</sup>

Nesta passagem de Lyotard, recuperada por Bauman, a atividade artística enquanto criação só tem sentido sob uma ‘lógica do evento’: não mais nos cabe encerrar a produção sensível em pressupostos estilísticos, tradições ou demais condicionamentos que antecederiam a concepção da obra; Bauman descreve-nos a obra contemporânea como algo possível de ser articulado conceitual e esteticamente apenas quando esta se encontra finalizada e pronta para um diálogo, “uma vez que cada ato de criação é único e sem precedentes.”<sup>58</sup>

A criação e a recepção, sob a ambigüidade do ato e da processualidade, se apresentam enquanto devir, ou seja, enquanto “descoberta permanente” onde obra e artista confundem-se e conformam-se às vozes do que está-por-vir. A análise de Bauman, no entanto, distancia-se de nossa pesquisa neste momento, pois remete a produção artística a um relação sujeito-objeto-significado, sendo estes também partes de uma “ontológica” rede de significações. No entanto, o pensamento de Bauman sobre a transitividade e fluidez das relações humanas é por demais pertinente.

---

<sup>57</sup> François Lyotard. *Le postmoderne explique aux enfants: Correspondence 1982-85*. Paris: Galilée, 1988, p. 30-1. Op. Cit Zygmunt Bauman. *O mal estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998, p.133.

<sup>58</sup> BAUMAN: 1998, p.133.

Como pensar então a obra e a estética contemporâneas em uma cultura cujas metamorfoses não mais se espantam com os avanços tecnológicos absorvidos pelo campo da arte, tampouco às distensões sofridas por nosso aparato perceptivo a cada nova mudança estético-social? Tal pensamento pode ser encontrado já em Walter Benjamin e seu conhecido ensaio “A obra de arte na era de sua reprodução técnica”, onde aponta para uma história da arte que não se limita a uma sucessão de conceitos e construções estéticas; sua tese, ao invés, acentua a importância do pensamento acerca dos novos meios, mediações e técnicas que desencadeiam processos cognitivos fundamentais para as grandes transformações ético-estéticas de uma sociedade. Ou seja: arte, cultura e sociedade, em constante transformação, desencadeiam um novo “princípio de Realidade” e uma explosão estético-perceptiva para além dos limites estabelecidos pela tradição. Diante desta “estetização do cotidiano”, devemos constantemente pensar a importância deste novo fenômeno estético:

“A única finalidade aceitável das atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo sua relação com o mundo.”<sup>59</sup>

Qualquer posicionamento do sujeito no mundo torna-se um ato político; em seu ensaio “*O Novo Paradigma Estético*”<sup>60</sup>, Guattari traça um panorama das novas configurações subjetivas que emergem nos intercruzamentos entre o sócio, o artístico e o subjetivo – relações estas já percebidas nas sociedades ditas arcaicas, onde “o psiquismo de um indivíduo não estava organizado em faculdades interiorizadas, mas dirigido para

---

<sup>59</sup> Guattari: 1992, p. 33

<sup>60</sup> Idem, p.127-148.

uma gama de registros expressivos e práticos, diretamente conectados à vida social e ao mundo externo.”<sup>61</sup>

“É evidente que a arte não detém o monopólio da criação, mas ela leva ao ponto extremo uma capacidade de invenção de coordenadas mutantes, de engendramento de qualidades de ser inéditas, jamais vistas, jamais pensadas.

(...) O novo paradigma estético tem implicações ético-políticas porque quem fala em criação, fala em responsabilidade da instância criadora em relação à coisa criada; (...) mas essa escolha ética não mais emana de uma enunciação transcendente, de um código de lei ou de um deus único e todo-poderoso. A própria gênese da enunciação encontra-se tomada pelo movimento de criação processual.”<sup>62</sup>

## 4.2. Os diversos registros cotidianos do social

A relação fluxo e mobilidade tem sido uma das lógicas da contemporaneidade; tal par de idéias surge em muitos autores, principalmente os que se dedicam aos estudos culturais e ao pós-modernismo, como Zygmunt Bauman e sua “modernidade líquida” (2001), que circunscreve a cultura contemporânea a um trânsito e a um contínuo devir. Marc Augé, em seu conceito de “não-lugares”, também nos descreve a vida e a subjetividade contemporâneas por seu fluxo e transitividade, características estas dos fluídos, quaisquer que sejam, justamente por não terem forma fixa nem durabilidade. O apego à mobilidade e a materialização desta em conceitos (seja no campo sócio-filosófico como artístico) se apresenta como possibilidade de dissolução do tempo, da história (tradições) e também disciplinas. Segundo Bauman, vivemos em um ‘mundo flutuante’ que se opõe à sólida razão: a contemporaneidade (que já nos rendeu um século) apresenta-se enquanto indeterminação e efemeridade, onde as incertezas, instabilidades e passagens se contrapõem o aos discursos estéticos da tradição.

---

<sup>61</sup> Ibidem, p. 127.

<sup>62</sup> Op. cit, 135-137.

Em qual espaço a arte se inscreve atualmente? Quais as práticas e processualidades artísticas possíveis em nossa saturada contemporaneidade?

Em *Formless*, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois partem de uma definição de Georges Bataille para desenvolverem uma tese sobre a impossibilidade da arte em manter - e manter-se em - um discurso e uma tradição formalistas (ou seja, “modernistas”); os autores criam conceitos como *materialismo*, *pulsão*, *horizontalidade* e *entropia* para apresentar o caráter transitivo e “dis-funcional” da produção artística contemporânea. O *informe* (na arte) descaracteriza e dissolve categorias ‘formais’, o que para muitos críticos da época pareceu um contra-senso, afinal, a arte pressupõe uma forma visual (estética) que é um desdobramento (metáfora) de uma forma (um *a priori*) conceitual. Krauss, Bois, dentre outros teóricos, aceitam então o desafio de pensar a produção contemporânea sob a imprevisibilidade – e conseqüente instabilidade - formal e estética. No entanto, cabe ressaltar que a “informalidade” relaciona-se aos métodos, procedimentos e processos de execução da obra, e não como uma característica de um objeto artístico isolado. Esta nova percepção abre espaço para a arte enquanto processo, suscetível aos acasos e imprevisibilidades inerentes à criação.

Se pensarmos o caráter informal e a imprevisibilidade da produção artística emergente, principalmente no cenário norte-americano dos anos 60 onde Krauss e Bois se estabelecem, podemos destacar a obra de Joseph Beuys (figuras 007 e 008) que se destaca neste fluxo de experimentações justamente por apegar-se à informalidade – tanto da figura do artista como dos sentidos que emergem de sua obra. Apesar de não ser

absorvido por Rosalind Krauss em seus ensaios sobre o informe, justamente por “enaltecer” o precário enquanto elemento (e conceito) em sua obra, Beuys de alguma forma resgata o niilismo e despreendimento do pensamento de Bataille; o caráter *formless* na obra de Beuys é percebido pela estética (“linguagem”) criada pelo próprio artista, que enaltece o espólio, o descarte, a entropia.

A definição de Bataille acerca do informe igualmente carrega uma ambigüidade: ao perceber o mundo como dis-forme, este desvaloriza-se, ou seja, destaca-se por sua não-validade (ou “valia”), o que des-idealiza qualquer a priori de mundo. Esta noção abstrata de “forma” recai em uma questão filosófica de uma disfuncionalidade do mundo e sua não-redenção a partir da forma estética. No entanto, este desencantamento de mundo pode ser encontrado no “irracional” Dada e Surrealista cuja “consciência” é a de desestabilizar as formas do mundo em prol de uma criação inconsciente - o que não deixa de ser uma “formalização”, pois, ao desprender-se da realidade (cotidiana) visível, os artistas de tais vanguardas criam todo um universo (ideal), tangível apenas pela disfuncionalidade e disformalidade (que foge à materialidade, tampouco à estética).

## 5. O olho, a carne e o fluxo

A primeira coisa que me vem à mente na idealização de um conto é, pois, uma imagem que por uma razão qualquer apresenta-se a mim carregada de significado, mesmo que eu não o saiba formular em termos discursivos ou conceituais. A partir do momento em que a imagem adquire uma certa nitidez em minha mente, ponho-me a desenvolvê-la numa história, ou melhor, são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, o conto que trazem dentro de si.<sup>63</sup>

O texto de Calvino aponta um regime de visibilidade inerente ao (seu) processo de criação literária. Operando a partir de imagens e imaginários, Calvino está sempre à busca de “um equivalente da imagem visual”, permitindo, dessa forma, que a escrita conduza “a narrativa na direção em que a expressão verbal flui com mais felicidade, não restando à imaginação visual senão seguir atrás”.<sup>64</sup> No momento, cabe-nos destacar de sua fala a seguinte afirmação: “(...) são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas”. Se substituirmos *imagens* por *obras*, poderemos dizer que “as obras nos olham”, pois, entendidas como um devir sensível, inclinam-se até nós permitindo que nossa leitura de mundo se desenvolva nesse encontro - somos “olhados” antes de vermos.

Quando “olhados” pela obra, saímos de um estado de paralisia (ou mera contemplação) para fundirmos-nos a um devir-obra; é a partir desse estado de construção que existirá um devir-leitor - que se fundirá ao devir-obra – a cada vez que o par *sensação* e *sentido* sobrepor quaisquer significações restritivas. Nas palavras de Guattari, “não estamos mais mergulhados aqui no Significante, no Sujeito e no Outro em geral. A

---

<sup>63</sup> Ítalo Calvino. Visibilidade. In: *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

<sup>64</sup> Idem, p. 105.

heterogeneidade dos componentes – verbais, corporais, espaciais... – engendra uma heterogênese ontológica tanto mais vertiginosa na medida em que se enlaça atualmente com a proliferação de novos materiais, de novas representações eletrônicas, de uma retração de distâncias e de um alargamento dos pontos de vista”.<sup>65</sup> A criação enquanto ato relacional transborda o corpo que um dia se pensou “próprio”: a produção de matérias artísticas nos permite então sair de qualquer escrita interior para nos presentificar em territórios e estados múltiplos de subjetivação.<sup>66</sup>

Voltando à visualidade, é preciso excluir *a visão*<sup>67</sup> e pensar *o olhar*. Apesar de nossa proposta aqui não ser a de discutir os diferentes regimes de enunciados e visibilidades<sup>68</sup> que surgem ao longo de toda uma História da Arte, tais relações entre texto e imagem tornam-se relevantes para esta pesquisa. Desta forma, *pensar o olhar* pode ser revertido para: como a arte pode pensar-se em um universo de intensidades

---

<sup>65</sup> GUATTARI, 2000, p. 121.

<sup>66</sup> “Os objetos da arte e do desejo são apreendidos em territórios existenciais que são ao mesmo tempo corpo próprio, eu, corpo materno, espaço vivido, ritornelos da língua materna, rostos familiares, narrativa familiar, étnica... (...) A relação com o outro não procede por identificação de ícone preexistente, inerente a cada indivíduo. A imagem é transportada por um devir outro, ramificada em devir animal, devir planta, devir máquina e, se for o caso, devir humano. (...) Quando eu ‘consumo’ uma obra – que seria necessário denominar de outro modo, pois ela pode ser igualmente ausência de obra – é uma cristalização ontológica complexa que procedo, a uma alterificação de todo ser-ai”. Idem, p. 121.

<sup>67</sup> O termo *visão*, segundo Deleuze e Guattari, remete a todo um pensamento psicanalítico (descartado por ambos) que relaciona a constituição do *si* em relação a um *outro* a partir de uma lógica interior de “espelhamento”, ou seja, movida por expectativas e transferências.

<sup>68</sup> “Dois princípios reinaram sobre a pintura ocidental, do século quinze até o século vinte. O primeiro afirma a separação entre representação plástica (que implica a semelhança) e referência lingüística (que a exclui). De modo que os dois sistemas não podem se cruzar ou fundir. É preciso que haja, de um modo ou de outro, subordinação: ou o texto é regrado pela imagem (como nesses quadros em que são representados um livro, uma inscrição, uma letra, o nome de um personagem), ou a imagem é regrada pelo texto (como nos livros em que o desenho vem completar, como se ele seguisse apenas um caminho mais curto, o que as palavras estão encarregadas de representar). (...) O essencial é que o signo verbal e a representação visual não são jamais dados de uma vez só. Sempre uma ordem os hierarquiza, indo da forma ao discurso ou do discurso à forma, é esse princípio cuja soberania foi abolida por Klee, ao colocar em destaque, num espaço incerto, reversível, flutuante (ao mesmo tempo tela e folha, toalha e volume, quadriculado do caderno e cadastro da terra, história e mapas) a justaposição das figuras e a sintaxe dos signos”. Michel Foucault. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p 39-40.

afetivas? Deleuze é enfático ao afirmar que não nos cabe reproduzir ou inventar formas, mas “pintar as forças”, sendo este o “eterno objeto da pintura”<sup>69</sup>:

“Numa palavra, o fundo vibra, se enlaça ou se fende, porque é portador de forças apenas vislumbradas. É o que fazia de início a pintura abstrata: convocar as forças, povoar o fundo com as forças que ele abriga, fazer ver nelas as mesmas forças invisíveis, traçar figuras de aparência geométrica, mas que não seriam mais do que forças, força de gravitação, de peso, de rotação, de turbilhão, de explosão, de expansão, de germinação, força do tempo (como se pode dizer, da música, que ela faz ouvir a força sonora do tempo, por exemplo com Messiaen, ou da literatura, com Proust, que faz ler e conceber a força ilegível do tempo).”<sup>70</sup>

Dessa forma, é tarefa da arte tornar visíveis forças que não o são a partir da relação entre *processos de inscrição* e *superfícies de escrita*, de modo a facear um movimento de vida (presentificação) da obra e demais materialidades sensíveis.

---

<sup>69</sup> DELEUZE / GUATTARI, 2004, p. 235.

<sup>70</sup> Idem, p. 235.

## 5.1. Carne e sensação

“A mudança de forma é deformação.”<sup>71</sup>

Sob violência de seus gestos, a denúncia de uma intuição pictórica: contrapondo-se às leis da aparência (figuração e mimese), Bacon recorre à sensação como a ‘estruturação’ de seu real. A vitalidade de sua obra está no acoplamento de forças presentes em suas Figuras, que não são personagens em uma instância narrativa, mas corpos-carnes sob a potência do invisível: “(...) o corpo não espera algo de sua estrutura, ele espera algo de si mesmo, ele faz um esforço sobre si mesmo para se tornar Figura. Agora, é no corpo que algo acontece: ele é a fonte do movimento.”<sup>72</sup>

As Figuras em Bacon não são imagens de uma humanidade distorcida, mas a presentificação de uma animalidade enquanto material-corpo. Em suas pinturas, as deformações são como uma ‘zona de indiscernibilidade entre o homem e o animal’<sup>73</sup>. (fig. 010) Mas o interesse de Bacon é certamente a realidade: realidade disforme, que se apresenta em cenários claustrofóbicos, principalmente em seu isolamento. Cada tela se torna uma alegoria da própria pintura, cuja possibilidade pictórica reside em sua abjeção. No entanto, tais campos de possibilidade são a identidade estrutural da pintura de Bacon. A saber, são três os elementos estruturais identificáveis em sua obra: 1. a *área redonda*, que, em geral, é a parte central da pintura onde as Figuras se apresentam; 2. o *aplat*, ou a superfície plana, que é o fundo ‘infinito’ e ‘imaneente’ da pintura; e a Figura, que não é

---

<sup>71</sup> Gilles Deleuze. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p. 158.

<sup>72</sup> Idem, p. 23

<sup>73</sup> Ibidem, p. 29.

um personagem, mas um corpo – uma *vianda* (carne) –, indiscernível das forças que o constituem e que atuam sobre ele.

Dessa forma, a ‘identidade’ da pintura de Bacon se apresenta não apenas em seu composto de sensações, mas em sua lógica estrutural, ou seja, nestes elementos que identificamos como constituintes em sua pintura. Assim como qualquer modalidade de escrita, a pintura também constrói seus lugares discursivos, mas o que a difere enquanto uma ‘escrita de sensações’, é a possibilidade mesma de se inscrever enquanto gesto, e não como transcrição de mundo. A ausência, a perda e o silêncio, se agregados ao trabalho, trazem o ‘impessoal’ para a obra, pois apagam o sujeito da escrita e permitem que a obra mesma anuncie sua força sensível – e não a narração de quem se posiciona neste lugar de escrita.

Podemos dizer então que a obra de Bacon exige de seu espectador uma dupla leitura: a que envolve o sistema nervoso e sua ‘analógica’ e a que provoca uma tensão em cada leitura justamente por sua força entrópica, pois é neste desequilíbrio ativo que Bacon instaura o ritmo em sua obra, e só nos resta encontrar um lugar neste mundo de quedas e perdas – sendo estes o ‘melhor dos mundos’ para se estar.

## **5.2. A analogia em Deleuze e Bacon**

“Poucos pintores fizeram tão intensamente a experiência do caos e da catástrofe, mas lutando para limitá-la a todo custo. O caos e o figurativo são o desabamento de todos os dados figurativos (...). É do caos que surgem inicialmente a “geometria obstinada”, as “linhas geológicas”; e essa geometria

ou geologia deve, por sua vez, também passar pela catástrofe, para que as cores subam, para que a terra suba em direção ao sol.”<sup>74</sup>

A fragmentação do espaço visual em Cézanne é celebrada por Deleuze não apenas como uma ruptura estética concernente a um engajamento na história da pintura; Deleuze nos diz que “mesmo colorante, a sensação é efêmera e confusa, falta a ela duração e claridade; daí a crítica ao impressionismo”. Neste momento, *Lógica da Sensação* aponta para a *analogia* como possibilidade de se perceber a pintura (a obra) como um “fato pictural” e não mera “narração”. A *analogia*, como “crítica ao impressionismo”, é possível em Cézanne justamente pela “fractalidade” de sua pintura: “se a geometria não é pintura, há usos propriamente picturais da geometria. Chamamos um desses usos de ‘digital’, não em referência direta à mão, mas em referência às unidades de base de um código”<sup>75</sup> Tais unidades de base “ou formas visuais elementares são estéticas e não matemáticas, na medida em que interiorizaram completamente o movimento manual que as produz. Acontece que elas formam um código da pintura e fazem da pintura um código.”<sup>76</sup>

A sensação, sob esta lógica, deve “associar-se” à duração para que não se perca em uma “expressividade” do artista e de seu “fruidor”; perceber a obra por seu “composto (ou ‘agregado’) de sensações” é potencializá-la, é torná-la durável em um sensível que transita em diversos níveis de intensidade. Fruir a obra sem fixar o fruidor em uma localização ‘artista’ ou ‘espectador’, é permitir o embriagar-se com as forças que

---

<sup>74</sup> *Lógica da Sensação*, p.113.

<sup>75</sup> *Idem*, p. 114.

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 114.

(imprevisivelmente) emergem da obra. Sensação e Presença esbarram-se, neste momento, enquanto conceitos possíveis para a articulação (e ‘recepção’) da obra contemporânea.

“Diz-se que a ‘linguagem analógica’ pertence ao hemisfério direito, ou melhor, ao sistema nervoso, enquanto a ‘linguagem digital’ pertence ao hemisfério esquerdo do cérebro. A linguagem analógica seria uma linguagem de relações, que comporta os movimentos expressivos, os signos paralingüísticos, os sopros, os gritos etc. (...) Geralmente a pintura eleva as cores e as linhas ao estado de linguagem, uma linguagem analógica.

(...) Nossa primeira tentação, a de definir o digital pelo convencional, e o analógico pela similitude ou pela semelhança, está evidentemente mal fundada. Um grito não se assemelha ao que ele assinala, tanto quanto uma palavra não se assemelha ao que ela designa. O analógico é, então, definido por determinada ‘evidência’, por determinada presença que se impõe imediatamente, enquanto o digital precisa ser aprendido.”<sup>77</sup>

Deleuze descarta então qualquer metaforização inerente à obra, desconstruindo os regimes de visualidade e significação vigentes a partir desta ‘analógica da sensação’. A analógica, no entanto, é uma operação do pensamento - não para precisá-lo, mas para ‘fazê-lo pensar’, engendrará-lo. Em Artaud encontramos um ‘fora do pensamento’, ou seja, um estado em que se está ‘possuído’ por imagens, um discurso imerso em uma lógica inconsciente que, sob a Lei da história social e dos regimes cíveis, foi chamado de discurso esquizofrênico, sendo Artaud assim diagnosticado pela emergente psiquiatria do início do século passado. Sob esta ótica, o ‘louco’ não mais tinha direito à propriedade, tampouco à criação, que era vista como delírio, e não como ‘analogia’. No entanto, as idéias-conceitos de Artaud escapam a essa Lei: à esquizofrenia imposta, Artaud apodera-se de tudo o que lhe era contrário e força a linguagem aos limites de uma epifania e de uma incorporação. Este ‘retorno’ ao poder da linguagem – e de sua magia – é possivelmente a proposta que mais se aproxima à analógica deleuziana.

---

<sup>77</sup> Idem, p. 115

A obra de Artaud, enquanto criação, não se desprende de uma construção contínua; ainda que a palavra carregue uma disfuncionalidade (e uma ‘informalidade’), esta, no entanto, não é mera incorporação ou transe: seu processo de desfazer a escrita engendra toda uma outra-criação, mas que objetiva uma ‘forma final’, híbrida, imersa no agregado conceitual e sensível que a constitui.

Artaud, assim como Joyce, percorrem o sentido contrário da linguagem: o inesperado de suas obras – ou seja, o que é efetivamente criado – está na decomposição da linguagem a partir de signos que operam (para-)além do sentido. Articular a criação sob vias languageiras é inscrever (e se inscrever) não em significações encerradas, mas em um fluxo de correspondências e analogias, onde podemos extrair universos de uma única palavra (como em Gertrude e “a rose is a rose is a rose is...”). Síntese e analogia tornam-se então suportes para a inscrição poética desses autores.

"O encaixe das imagens e dos movimentos desembocará, por conviências entre objetos, silêncios, gritos e ritmos sobre a criação de uma verdadeira *linguagem física* à base de signos, e não mais de palavras."<sup>78</sup>

Criar um pensamento a partir do pensamento sobre a própria linguagem é talvez a *recherche* de Artaud. Como uma tentativa de conceber um corpo através e a partir das palavras, Artaud reescreve suas próprias linguagem de modo a reinventá-la – e descontaminá-la do grande *Outro* (seja ele a linguagem mesma e/ou seus próprios fantasmas).

---

<sup>78</sup> Antonin Artaud. *Oeuvres Complètes* IV. Paris: Gallimard, (Pléiade), 1999, p.149.

Um *corpo sem órgãos* surge desse esviceramento da linguagem e o do organismo (sendo este também linguagem); des-informar o corpo, segundo Artaud - e, posteriormente, Deleuze -, é a verdadeira liberdade para o homem: este, quando encontra(-se em) seus instintos e não permite a castração de seus desejos (desejos estes que as Leis direcionam à necessidade, e não à vontade em si), esfacela o corpo-próprio e suas propriedades, o que o direciona a um *devoir animal* - ao corpo como carne de sensações e não enquanto invólucro para um sujeito-homem. Não mais o indivíduo, mas o individual, cuja singularidade se dá por sua emergência e acontecimento.

Da escrita de Artaud – e posteriormente presente em *O anti-édipo* de Deleuze e Guattari – temos a proposição de que o inconsciente não é um teatro, com seus papéis logicamente distribuídos e psicologicamente identificáveis, mas uma usina, sempre em ebulição e emergência, sem polaridades, onde não há uma *história* para o indivíduo, mas *estórias* feitas de ranhuras, traços e gestos conjugados, e não mitologias que engendram quaisquer enredos pessoais. Esta “esquizo-escrita” não obedece a linearidade causal da novela, por exemplo; afinal, somos todos máquinas de escrita, elaborando-nos na dualidade da sensação e do sentido, sempre repensando e apagando os limites impostos ao autor, obra e seus leitores.

### **6. Devir artista 3: Narrativa e(m) silêncio**

O silêncio é uma cronologia. Ele é ruptura. Não é uma ausência de som, mas uma operação do acaso que reconfigura a escuta em uma descontinuidade, introduzindo-a a uma percepção não-linear. O silêncio, tal como o objeto de arte, é uma superfície a espera de uma inscrição.

Um espaço em branco entre palavras é, à primeira vista, uma ausência. Como um índice, o silêncio mantém uma presença que diretamente traz consigo a ausência, pois não há como dissolver a fisicalidade de ambos. O silêncio enquanto disjunção opera um corte no sentido narrativo que o espectador estava construindo quando em relação com a obra, o que ocasiona por vezes um “mal estar”, proveniente dessa temporária ausência (lógica) de sentido, ou seja, de uma efetiva desconexão com o estado anterior com o qual dialogávamos.

A experiência de se criar uma exposição a partir do vazio e do silêncio é uma possibilidade de incorporamos este mesmo ‘incorporal’ enquanto poética artística. Sob a perspectiva da criação enquanto laboratório e o processo, propomos um contínuo lugar de reflexões acerca da obra contemporânea; esta, tendo em vista todo um histórico de aberturas, não se realiza em uma solução previamente finalizável, mas abre-se à experimentação, sob os riscos e acasos de seus lances – que, certamente, conduzirão a obra em estéticas de aparição e também de esfacelamento.

A apresentação desse processo como sendo o objeto/objetivo de uma situação expositiva em galeria também nos convida a pensar o estatuto na narrativa na produção de certas obras artísticas. Se tratarmos não apenas da disposição (lógico-formal) dos objetos de uma cena, mas se os percebermos enquanto ‘agentes’ desta mesma cena, chegamos a uma questão que ocupa grande parte da produção contemporânea de arte: a de que a performance se apresenta enquanto um evento singular que igualmente desencadeia toda uma rede de relações temporais e, conseqüentemente, narrativas. No entanto, é certo também que nem toda performance pressupõe essa ligação com uma história anterior ou um porvir, mas, se tratamos da arte enquanto processo, temos que apreender a obra em sua simultaneidade e hibridização de processos, procedimentos e acontecimentos artísticos. De modo a provocarmos: toda obra cria (para si) um espaço de ficção. Um processo, ao constituir-se em fragmentos (*fragmentos de eventos*), destitui a obra de sua direta conexão com a *realidade* do evento (“o que eu percebo é isto”) para se estender em um novo espaço de percepções e recepções possíveis: a saber, um espaço que comporta o híbrido o par *sensação e sentido*.

## 6.1. Elogio ao tempo – Laboratório autopoietico

### *Sobre o tempo e seus dias*

(A seguir, tal como um ficcional diário, pontuamos as ações realizadas na exposição *Elogio ao Tempo*, realizada no período de Novembro de 2007 a Janeiro de 2008 em um dos espaços expositivos da Escola de Artes Visuais Parque Lage – RJ. Tal espaço expositivo era na verdade um corredor, e não uma galeria-cubo, o que efetivou nossa proposta expositiva enquanto um ‘lugar em processo’, sob a lógica de seu trânsito diário<sup>79</sup> (a saber, o movimento de funcionários e alunos que por ali se deslocavam) – e as modificações em seu percurso.)

### *13 de novembro*

#### *Repartição – máquinas de sensação e sentido*

Partiremos desta cena: um corredor vazio e uma mesa vermelha. O branco em excesso nos causa incômodos, pois, em um aparente vazio, qualquer corpo torna-se ele mesmo objeto em exposição. E só nos resta fugir – ou atravessar o corredor.

Há um segundo incômodo: ao atravessarmos a branca extensão, nos deparamos com a grande mesa que não esconde sua (despre-)ocupação. Em cada extremidade, duas máquinas de escrever se apóiam no vermelho do objeto-localidade em cena. Ao redor, o silêncio dialoga.

---

<sup>79</sup> Lógica essa que poderíamos chamar de *lógica das passagens*, como uma referência a nossa primeira pesquisa sobre os *corpos-flâneurs* e os mundos criados por seus deslocamentos.

Uma mesa vermelha e duas máquinas de escrever. E há pequenos outros mundos ao redor: duas mulheres, cada qual em seu universo, preenchendo o branco com a força de seus particulares gestos:

Próxima à entrada do corredor, Bianca Bernardo (em um vestido antigo) realiza sua performance de pele: junto a um criado mudo, Bianca aguarda o mover das horas. Em suas mãos, uma gravura se realiza; feita de cola, Bianca realiza a impressão de suas linhas de vida.

Vestida de branco, Cristina Ribas funde-se ao muro-branco da clausura-corredor. Munida de martelo e pincel, Cristina cerra o que o branco ainda não ocupou: a saber, a performer constrói um muro de papel, de modo a cobrir portas e intervalos arquiteturais dali do corredor.

Na outra extremidade, há um olho-câmera a nos observar. Ana Angélica e seu analógico dispositivo (uma *pinhole*) nos observam (e absorvem) em silêncio. Aliás, a câmera é a única a se comunicar em silêncio: todos os outros gestos ali parecem a cada minuto explodir em *pneuma*, sopro e vida.

Voltamos à mesa vermelha: sob a ação de tantos universos, esta não mais incomoda – a não ser espacialmente. Em alguma das horas, outros dois personagens entram em cena.

Sóbrios, em seus uniformes-escritório (terno e vestido), os performers se aproximam da mesa, desembulham um rolo de papel e depositam sobre o vermelho inúmeras camadas de um branco que aguarda uma escrita. E eis o início do expediente.

O casal, sob a opressão do terno e do vestido, inicia seu trabalho junto ao instrumento de escrita (a máquina de escrever). No entanto, o suor das mãos transforma-os em máquinas, sob a intensidade dos verbos que depositam na branca superfície tipográfica.

Algumas pessoas se aproximam da *Repartição* (afinal, esta é *pública*): os performers sentem os vultos que se aproximam para ler o que depositam no papel. Talvez para entendê-los (ou libertá-los e ‘desentendê-los’), igualmente performam ao redor destes. A performance torna-se então musical, sob ritmo dos corpos e da percussão de cada tecla.

A performance termina quando o terno e o vestido, exaustos, findam seu expediente. E eis, novamente, um ensurdecido silêncio.

### ***14 de novembro***

No dia seguinte, vestígios de vermelho no outrora branco da tipográfica superfície. Não há terno ou vestido. O fim do expediente se prolonga, dando início a algum outro, de ritmo imprevisível.

*21 de novembro*  
*Dupla Repartição*

O corredor não é mais o mesmo: sob a ação dos dias, cada vestígio conjuga uma contínua memória dos corpos que por ali estiveram. Não linear, mas certamente uma construção, a memória que o próprio corredor anuncia (e denuncia) é feita de impressões (d)e narrativas, pois cada corpo (não necessariamente humano) exala uma voz no silêncio aparente de uma galeria.

Entre os corpos-vestígios, ficaram fotos e peles e ferramentas sob a companhia não do terno ou da tipografia, mas do vermelho em sua extensão, sendo solo e companhia para apenas uma das velhas máquinas de escrever.

Em uma das extremidades do vermelho, a máquina que acompanhava o vestido - e apenas esta; ao invés da segunda máquina, uma grande mala denuncia uma diferida presença – e a performance tem seu início com a volta do personagem feminino, cujos movimentos são interpelados pela leitura de uma carta e por aproximar-se da mala em seu estranhamento.

A longa ação se desenvolve com a abertura da mala, cujo interior revela objetos envoltos em embrulhos brancos. Sob a lógica do tempo vivido, a performer tece acontecimentos a partir de sua relação com os objetos. Como se quisesse responder aos objetos, o par feminino escreve sua carta-resposta, seja ao voltar à máquina de escrever ou ao imprimir na parede algumas frases ao ausente. Sob uma outra intensidade, a

performer decide ir embora: ficam os desembrulhos por sobre a mesa enquanto leva consigo a velha máquina de escrever que agora ocupa o interior da (oni)presente mala. E o corredor agora abriga índices de um par (uma dupla) em efetiva repartição.

***27 de novembro***  
***Na sua ausência***

A cada dia o corredor é preenchido por materialidades que ali se depositam e ficam: em meio à poeira e aos vestígios de seu ritmo, há novas peles nas esquinas (sejam elas uniformes e contratos e livros e fotografias nas paredes). No entanto, não mais encontraremos o extenso vermelho: ao invés da mesa, um painel cinza e algumas assemblagens; ao lado deste, um pequeno universo feito de Penélope e Ulisses. E *Na sua ausência* novamente configura a lógica do par (mas não pela presencialidade do par-performático), mas (efetivamente) a partir de objetos e indícios que também se conjugam enquanto pares: a fuga e o bordado (ou *a mala e a máquina de escrever*); a espera e a partida (*a cadeira e os caixotes*); as linhas de vida e o tempo esquecido (*as páginas de livro na parede e as folhas secas no chão*). Como certa vez ouvimos: “pelo fato de estarem separados, ou o inverso, cada um clandestino do outro, duplo tanto mais bem sucedido pelo fato de nada mais ter importância e tudo podem recomeçar, pois eles estão destruídos, mas não um pelo outro.”<sup>80</sup>

***13 de dezembro***  
***Dois tempos: você partiu / você está aqui***

Creio que a espera é o primeiro e o penúltimo dos discursos.

---

<sup>80</sup> DELEUZE: 1996, p. 81.

*12 de Janeiro*  
*Como toda lembrança é dupla*

Uma cadeira, folhas secas e dois caixotes amarelos. E há o livro<sup>81</sup> na parede a figurar uma coleção de cartas de um *quem-parecido*, cuja espera é visível em cada página ali inscrita.

Há uma escrita de vozes por entre os objetos: próximo ao caixote, uma gravação cujas vozes (seriam a de nossos personagens-par?) dialogam em fragmentos<sup>82</sup> - como se não houvessem mais poemas, mas apenas versos sem localizações, imprecisos como qualquer dia e(m) seus vestígios.

---

<sup>81</sup> Páginas de livro do romance *A dor*, de Marguerite Duras.

<sup>82</sup> Fragmentos e frases retirados de diversos volumes da obra de Marcel Proust *Em busca do tempo perdido*. Vozes de: Moana Mayall, Rafael Sarpa e Filippi Silva. Gravado e editado em janeiro de 2008.

## 7. Da impossibilidade da espera (ou Conclusão)

Uma cadeira em um canto de corredor. Desprovida de sua funcionalidade - pois esta só possui três pés - a cadeira torna-se mais que um elemento de cena ou índice de um acontecimento: a cadeira, ela mesma, torna-se um personagem que mantém a lógica do presente-ausente que até agora nos acompanhou.

Uma mala de couro e o in(d)ício de uma partida, e inúmeros são os seus pretextos, seja o compromisso ou o romper de uma fuga. No entanto, a escolha é o que contorna o rosto de qualquer viagem.

Identificamo-nos em duas geografias: a da partida e a da espera. Sob a impossibilidade da cadeira (em ser suporte e amparo à angustiante e também esperançosa espera) e da mala (cujo interior é saturado pela angústia da escolha e do acolher), figuramos nosso rastro - este, também ambíguo, pois no chão (ou sobre a mesa) os vestígios denunciam a fatalidade da partida e de seu (in)condicional retorno.

Talvez a arte seja mesmo um objeto em espera - e ambíguo -, tal como qualquer pessoa, carne ou devir. Nossas percepções não serão únicas, mesmo que singulares, mas cada evento só terá sentido sob a lógica da diferença que não exclui, mas aproxima.

Cabe-nos então firmar três pontos: o primeiro, no diz respeito à criação, que aqui figuramos partindo de leituras e escritos de Deleuze; segundo, sendo a criação imanência

e não gênese, chegamos a uma percepção da arte a partir de seus processos, chamados aqui de *processos de inscrição*, que nos conduzem a uma arte cuja abertura permite infinitas conexões sensíveis e novos debates sobre as condições e perspectivas de recepção da obra contemporânea – que, nesta pesquisa, delineou-se no campo da performance enquanto evento-processo artístico. Em diálogo também com a literatura, inscrevemos a arte enquanto processo sob a perspectiva da narrativa (e seu par disnarrativo) e do informe (condição de mobilidade para a obra a partir de sua disfuncionalidade estético-conceitual e sensível). E eis a aproximação *arte como escrita*, cuja vitalidade é a dos acontecimentos (e a da percepção que temos dos mesmos).

O terceiro ponto é o desfalecimento de tudo isso: desfazer a carne-corpo (seja o objeto ou seus artistas) sob a ambigüidade das conceitualizações e contingências estéticas. Tratamos então do *informe* e do *corpo sem órgãos* como possibilidade de desfazer a naturalidade do tecido artístico - este, no entanto, não se dimensiona em uma *estética da abjeção* (mas não a descarta), mas recorre a uma simples proposição que abarca tudo isso: o *informe* não é apenas o desgaste, o expurgo, a fatalidade: informe é o *sentido*, em sua configuração nômade e sensível, como se uma multidão habitasse em cada homem. Dessa forma, torna-se possível pensar a arte enquanto criação (conceitual e sensível) cuja atualidade inscreve toda uma lógica de *fluxos* e *sentidos*. Enquanto criação, o tecido da arte (e da filosofia) rompe em processos de inscrição e regenera a cada nova superfície de escrita: “Sono, desejo, arte: lugares de entrelaçamento e de ressonância, lugares de luta.”<sup>83</sup>

---

<sup>83</sup> Lógica da sensação, p. 73

## BIBLIOGRAFIA

ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Portugal/Brasil: Livraria Bertrand, 1978.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Art since 1960*. London: Thames & Hudson world of art, 2002.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad Ltda., 1987.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard (Pléiade), 1999.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papyrus, 2001.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

\_\_\_\_\_. *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BATAILLE, Georges. La noción de gasto. In: *La parte maldita*. Barcelona: Icaria, 1987, p. 25-43.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

\_\_\_\_\_. *O mal estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BECKETT, Samuel. *Pioravante Marche*. Lisboa: Gradiva, 1988.

\_\_\_\_\_. *Proust*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. *Esperando Godot*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_. *Lê chef-d'oeuvre invisible*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 2003.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, Arte e Política. In: *Obras escolhidas*, Trad.Sérgio Paulo Rouanet, vol.1, 6ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1993.

BISHOP, Claire. *Participation – Documents on Contemporary Art*. London: Whitechapel, 2006.

BOIS, Yve-Alain e KRAUSS, Rosalind. *Formless*. New York: Zone Books, 1997.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – 1. A palavra plural (Palavra de escrita)*. São Paulo: Escuta, 2001.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio – lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Desert Islands and other texts – 1953-1974*. Los Angeles: Semiotext(e), 2004. (Foreign Agents Series)

\_\_\_\_\_. *Kafka - por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

\_\_\_\_\_. *La Littérature et la Vie in Critique et Clinique*. Minuit, Paris, 1993.

\_\_\_\_\_. *Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

\_\_\_\_\_. *O ato de criação*. Palestra de 1987. Trad: José Marcos Macedo. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 27/06/1999.

\_\_\_\_\_. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Felix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: 34, 1995 (v. 1 e 2), 1996 (v. 3), 1997 (v. 4 e 5). (Coleção TRANS).

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *O anti-édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *O que é a filosofia?* Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

FOSTER, Hal. *The return of the real – the avant-garde at the end of the century*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GUATTARI, Felix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. São Paulo: 34, 1992. (Coleção TRANS).

\_\_\_\_\_; ROLNIK, Suely. *Micropolítica – cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence – what meaning cannot convey*. California: Stanford University Press, 2004.

HOFFMANN, Jens; JONAS, Joan. *Perform*. London: Thames & Hudson world of art, 2004.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose e O Veredicto*. Porto Alegre, L&PM, 2001.

\_\_\_\_\_. *O processo*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

- \_\_\_\_\_. *Kafka - Contos Escolhidos*. São Paulo: Livraria Exposição do Livro, 19??.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LUZ, Rogerio. *Filme e subjetividade*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. RJ: Graal, 1990.
- MENDES, Murilo. *Poliedro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1972.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MILLER, Henry. *Trópico de capricórnio*. São Paulo: Ibrasa, 1983.
- NANCY, Jean-Luc. The Deleuzian fold of thought. In (Ed) PATTON, Paul. *The Deleuze Critical Reader*. Oxford, UK, Blackwell, 1996.
- \_\_\_\_\_. *The sense of the world*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- PARENTE, André. *Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Campinas, SP: Papyrus, 2000. (Coleção Campo Imagético).
- PELBART, Peter Pál. *Da clausura do Fora ao Fora da clausura – loucura e desrazão*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: *Contos*. São Paulo: Cultrix, 1986.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido – No caminho de Swann*. Rio de Janeiro: Globo, 1987. (vol.1)

\_\_\_\_\_. *Em busca do tempo perdido – O tempo redescoberto*. Rio de Janeiro: Globo, 1981. (vol. 7)

SELLIGMAN-SILVA, Marcio. *O local da diferença*. São Paulo: 34, 2005.

STEINMAN, Louise. *The knowing body – the artist as storyteller in contemporary performance*. Berkley: North Atlantic Books, 1995.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

### **CATÁLOGOS:**

ARTUR BARRIO. Org. Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Modo, 2002.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

F[R]ICCIONES. Museo Nacional Centro de Arte Reina sofía. España: Versiones del Sur, 2000/2001.

LOOKING FOR A PLACE. Curated by Rosa Martínez. The Third International SITE Santa Fe Biennial. New Mexico: SITE Santa Fe, 1999.

### **PERIÓDICOS:**

ARTE & ENSAIOS. Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais – EBA/UFRJ. Ano X, n. 10, 2003.

**ANEXOS** - Imagens de trabalhos realizados entre 2006 e 2008  
discutidos nesta dissertação

Rebeca Rasel

## Elogio ao Tempo - Laboratório Autopoiético



### ELOGIO AO TEMPO laboratório autopoiético

Ana Angélica . Bianca Bernardo  
. Cristina Ribas . Rebeca Rasel

abertura **13.11, terça-feira, às 19h**  
exposição . 14.11.2007 a 06.01.2008  
EAV - Parque Lage  
Rua Jardim Botânico, 414  
Rio de Janeiro . RJ

visitação . segunda a quinta das 9h às 22h  
sexta, sábado e domingo das 9h às 17h



Exposição coletiva (Ana Angelica Costa, Bianca Bernardo, Cristina Ribas, Rebeca Rasel) realizada na EAV Parque Lage - RJ no período de 13 de novembro de 2007 a 12 de janeiro de 2008.

A partir de um localidade em comum (um corredor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage - RJ), a exposição propiciou um diálogo entre as quatro artistas e(m) seus processos de criação; tal como em um laboratório, a experimentação - bem mais que um prévio resultado - tornou-se nossa principal motivação.

O work in progress coletivo contou com 3 performances públicas realizadas nos dias 13, 21 e 27 de novembro de 2007. Após este período, realizamos diversas intervenções/interferências no espaço expositivo.

“Elogio ao Tempo” contou com a parceria do crítico Guilherme Bueno que nos acompanhou em constantes e diversos diálogos e também por meio de seu “Texto-(em-)processo”, construído sob a forma de três textos - ou “capítulos”.

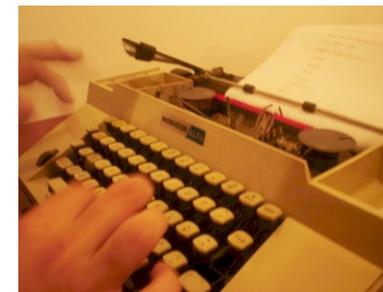
Em parceria com Rebeca Rasel, o artista Douglas Cortes igualmente participou deste work in progress, tornando-se seu performer-dupla nas ações realizadas no mês de novembro. Os amigos Pedro Henrique Borges, Lara Leal e Daniela Mattos igualmente nos acompanharam, colaborando com o registro fotográfico das performances.

Ação 01:  
Repartição - Máquinas de Sensação e Sentido

Rebeca Rasel e Douglas Cortes (performers)  
Parque Lage, 13 de novembro de 2007.

**“Repartição**, de Rebeca Rasel investe naquilo colocado acima como o problema da invenção contínua de uma linguagem que module o diálogo não mais pelo vocabulário técnico exigido pelo laboratório, mas, ao contrário, num fluxo em que a relação com as coisas e sua maneira de “descrevê-las” sempre renasce, reconquista o ineditismo não da primeira fala, mas da sucedânea. O texto pertence igualmente aos dois participantes, ambos tem a mesma autoridade ou eloquência. Postos frente a frente em suas respectivas máquinas de escrever, interligados por uma bobina comum, o diálogo transita entre script e improvisação, entre uma fala corporal (o esforço mental e físico exigido para tornar matérico o pensamento) e o texto, as palavras que se tornam corpos. Há a espessura de um diálogo godardiano que, por vezes, sem requerer às palavras, mas aos silêncios, torna cada som ou mudez um percurso, um atravessamento, uma barreira espacial mesmo que feita só de ar e vazio, pesada e difícil de ser transposta. No caso de Rebeca, contudo, o dispositivo se inverte. É a confusão dos sons do teclar, a progressão coletiva e cúmplice da fala, a partilha igualitária de sua tessitura (a folha comum), no qual o estímulo recíproco ao outro faz aquele espaço “entre” acontecer e transbordar ao seu redor. A possível extenuação dos participantes, pode inclusive ser tomada como uma outra dimensão do estado de entropia segundo o qual o trabalho acontece. É bem verdade que o esgotamento não deixa escapar o quanto este ato envolve negociações com o outro, o quanto ele às vezes demanda resistência e porosidade ao caos transcorrido ao seu redor, ou até a estranha conversão do trabalho em seu próprio aprisionamento - isto é, a atividade exige tanto do indivíduo que pode levá-lo ao desgaste e, a partir daí, tornar-se improdutivo. Todavia acaba emergindo disso uma “outra poesia”, a saber, quando as palavras se rompem, seus significados se dissolvem. Quando soçobram ao próprio peso, a que outros códigos elas passam a pertencer? Nesta “outra poesia” perfaz-se o caráter experimental do “laboratório” de Rebeca, aquele no qual a voz poética é sonora, visual, corporal e espacial; no qual o solilóquio e a dicionarização cedem à babélica multireferencial e solidária (sem haver a renúncia das singularidades de cada contribuição a esta escrita), uma poesia / poética intersubjetiva total. A linguagem surge menos da certeza do que do estranhamento. Sua fluência não é tão somente a da escrita automática ou do fragmento, mas vai além, ao permitir-se irromper mais do que o desconhecido da palavra, e sim com ela mesma enquanto unidade significativa. A sua presença no trabalho é uma possibilidade, do mesmo modo que muitas outras formas de trocas podem ser criadas ali estranhas ao domínio logocêntrico e nisto o exercício experimental atinge uma nova intensidade (“...isaroseisarose...”) e o potencial de agregar expansiva e infinitamente tudo aquilo que o circunda.”

(Guilherme Bueno)



Ação 02:  
Dupla Repartição

Rebeca Rasel (performer) e Douglas Cortes  
(parceria na concepção da performance)  
Parque Lage, 21 de novembro de 2007.



**Dupla Repartição**, de Rebeca Rasel, desdobra e fragmenta o trabalho realizado anteriormente. Uma performance gera a outra, contudo, justamente em função da “presença relativa” de seu interlocutor, ausente e ubíquo, que ao invés de estar ali em pessoa, manifesta-se através de vestígios e outros objetos que passam a ocupar o seu posto - uma mala (de conteúdo desconhecido) e uma carta, a qual a artista responderá. A relação privada se torna pública posto que ela responderá a carta diante de todos, e não sabemos o que será dito, mas ainda assim que lhe é extremamente pessoal, talvez o público inclusive também a “redija com os olhos”. Cartas sempre são enigmáticas, pois estendem conversas silenciosas e cujas respostas ocorrem em um tempo distendido, nunca instantâneo. Seja a escrita meditada ou apaixonada, ela recorre a passagem entre o pensamento e uma *voz gráfica* que mantém vivo o fio do diálogo. Ambiguamente elas a cristalizam, uma carta seria quase a “escultura” da voz e fazem o *outro* adquirir uma presença tão real quanto se estivesse ali diante de nós. Cartas também fazem do leitor / espectador um participante, na medida em que percorrendo suas linhas tomamos parte nas conversas e fazemos mesmo que elas continuem existindo, e incorporamos os estados de ânimo do autor, surpresas, suas cumplicidades e afinidades e no qual nossas idéias e pontos de vista surgem reprocessados pelo olhar alheio, como fora na *Utopia*, nas *Cartas Persas*, nas *Cartas sobre a educação estética do Homem* ou no *Werther*. Parece, reversamente, que o autor agora ocupa o nosso antigo lugar de *outro*; como leitores somos co-autores, independente, até, da possibilidade de lermos a carta propriamente dita endereçada a artista, pois a vivenciamos ali nas suas reações, em nossa curiosidade, no acompanhamento da redação da resposta.

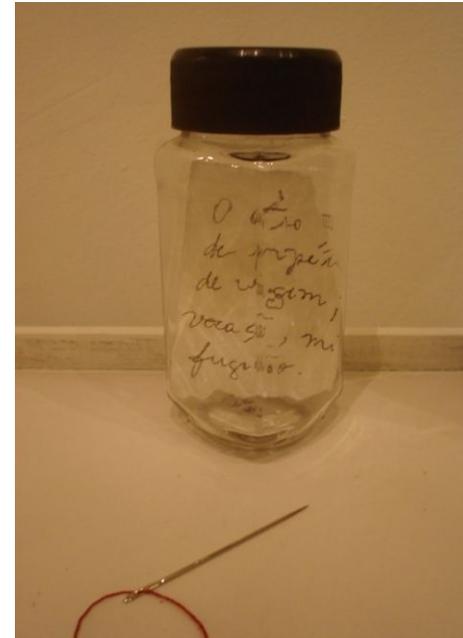
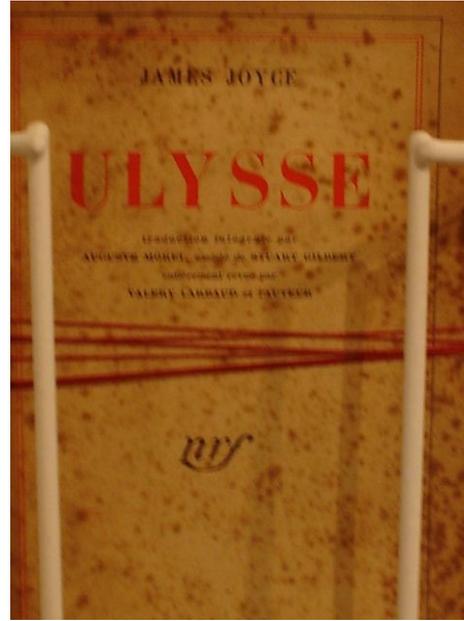
(Guilherme Bueno)

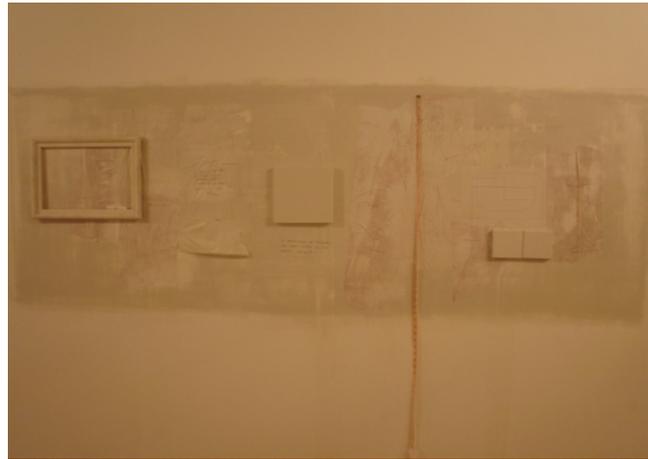
Ação 03:  
Na sua ausência

Rebeca Rasel e Douglas Cortes  
(Performance “não-presencial” :  
Situação 1: Instalação com livro Ulysses  
(amarrado em linha vermelha e preso a um  
suporte de parede), mesinha branca, 2 potes  
de vidro (contendo um pedaço de papel e  
ervas secas, colagem de bobina datilografada  
em pintura feita na parede da galeria.

Situação 2: Instalação com cadeira  
de 3 pernas, folhas secas, caixotes  
amarelos, livro “A Dor” (de Maguerite  
Duras) desconstruído e afixado na parede  
sob a forma de um ‘painel’.

Parque Lage, (a partir de) 27 de novembro  
de 2007.





Na ausência aversiva, sou, tristemente,  
uma imagem descolada que seca,  
amarelece, encarquieta-se.

nao, eu não sei lá.

e o verso ganha a dobra

eu sou, eu que amo,  
por vocação imersa,  
sedentário, imóvel,  
à disposição, à espera,  
plantado no lugar.  
ela  
que quase está  
diz:

a perda de um suporte  
por que dizer perda?

todos são parte e cena

isto é rasura.

Folhas de outono. Letra morta. Rebeca Rasel em sua intervenção transformativa espelha o texto em uma alegoria dele próprio. As páginas coladas desconexas, perdidas, de um romance, mais do que romper com sua cronologia, explodem a lógica narrativa em vários fragmentos. Contudo, esta mesma não se conclui na mera disposição das páginas, mas nas folhas de árvore caídas no chão, ressecadas e a um átimo de se esfarelarem e tornarem-se “imaterialmente poéticas”, “ruínas sublimes”, ao passo que a letra impressa - existente no limiar entre a marca que deixa e o significado dela extravasado - sobreviveria ao próprio suporte. Há, portanto, uma modalidade dúplice de continuidade ali exposta e enigmática quando o texto e seu “meio” se desconectam: conservado o suporte matérico, ironicamente ele sofre os efeitos de sua diacronia narrativa e se desfaz (das páginas do livro para as folhas mortas das árvores) em um processo que ocorre quase linearmente; por sua vez, à letra, ao texto resta descartar seu “corpo” (e, com ele, sua respectiva história e estrutura narrativa original, seu *tempo* dado, aliás, pelo esqueleto da cosedura da encadernação) e aderir a outra estrutura textual, a saber, àquela interiorizada pelo espectador / leitor. “Ler o livro do mundo”, expressão provinda de Walter Benjamin, acaba por se transformar em *fazer do corpo o livro do mundo*, posto que é nele que o texto poderá sobreviver, mesmo que a custa - ou com o ganho - de ser reinventado por aquele que o acolhe - o corpo é o texto.

(Guilherme Bueno)

I(a

le

af

fa



II

s)

one

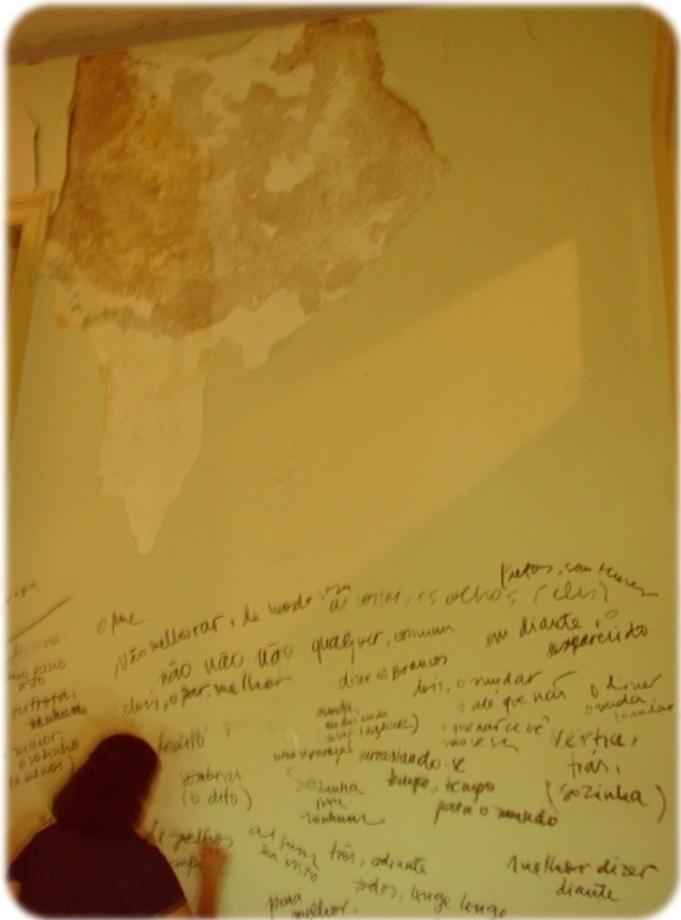
I

iness



## BOLOR

Performance (leitura de 'Pioravante Marche' de Samuel Beckett e escrita na parede) por Rebeca Rasel e Bianca Bernardo  
Evento: R-E-D-E-O-C-U-P-A-Ç-Ã-O (RJ, Casarão da UNEI / Chave Mestra, Nov. 2006)





# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)