

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
ARTES VISUAIS LICENCIATURA

GEOPERFORMANCE:  
MATERIALISMOS OBSCUROS E ARTE DE AÇÃO

ALISSON DO ESPIRITO SANTO OLIVEIRA

Porto Alegre – RS

2018

**GEOPERFORMANCE:  
MATERIALISMOS OBSCUROS E ARTE DE AÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no Instituto de  
Artes da UFRGS como requisito básico para a conclusão do  
Curso de Artes Visuais - Licenciatura

Orientadora: Paola Basso Menna Barreto Gomes Zordan

Porto Alegre – RS  
2018

Meu samba não se importa que eu esteja numa  
De andar roendo as unhas pela madrugada  
De sentar no meio-fio não querendo nada  
De cheirar pelas esquinas minha flor nenhuma  
Meu samba não se importa se eu não faço rima  
Se peço na viola e ela desafina  
Meu samba não se importa se eu não tenho amor  
Se dou meu coração assim sem disciplina  
Meu samba não se importa se desapareço  
Se digo uma mentira sem me arrepender  
Quando entro numa boa ele vem comigo  
E fica desse jeito se eu entristecer

(Paulinho da Viola, Roendo as unhas)

RESUMO - 5

**PARTE I**

DEAMBULAÇÕES SOBRE O PLANO

ANTRÓPICO (CRÍTICA EXOTÉRICA E AÇÃO)

A) Pensando por meio de obscuras constelações – 6

B) Nota curta sobre a pulsão, ou a arte de juntar-se aos lobos -7

A arte sem futuro, ou porque atravessar o niilismo - 9

O mau agouro é a magia do presságio - 15

Por toda as partes, dentro e fora delas, apenas investimentos de desejo - 16

A arte como o lugar do místico corpo - 21

O secreto revelado: cuidado ao espantar seu EXU - 25

A terra como um enorme objeto não diferenciado - 26

Eu não existo: rumo a mutação infernal - 27

**PARTE II**

PARA ALÉM DO ANTRÓPICO

Abrir o corpo I - 29

Abrir o corpo II - 31

Abrir o corpo III - 32

Um laboratório diagnóstico: do campo a explosão do campo - 33

Estamos todos possuídos. Geoperformance e os rituais de despossessão - 35

Geoperformance: práxis da desterritorialização - 37

A bruxa, a terra e a aliança alienígena - 41

**PARTE III**

UM LABORATÓRIO DE EXTREMOS

Monadados - 44

EQUAÇÃO SONHO - 45

EQUAÇÃO MORTE - 49

EQUAÇÃO INVADERS DANCERS - 52

EQUAÇÃO ABERTURA - 55

CONCLUSÃO – EXTRATO DE FILOSOFIA FUTURA - 57

Referências bibliográficas - 59

## RESUMO

A pesquisa em questão trata-se de três laboratórios realizados em 2016 e 2017. Na primeira edição foi nomeado como Cosmopolítica do Corpo Vibrátil. Na segunda vez que o laboratório repetiu-se, levou o nome de Geoperformance. O texto objetiva os caminhos traçados nos encontros que misturaram teorias e práticas transdisciplinares, passando pela performace-arte, pela análise subjetiva dos fluxos afetivos e por uma metodologia própria criada pelo autor.

O texto transita entre os resultados da pesquisa e formulações críticas ao campo das artes visuais e suas proposições contemporâneas referentes aos conceitos de arte, objeto, e discurso político. Podendo assim, a Geoperformance ser apreendida enquanto uma proposta *assimétrica* aos campos que a mesma problematiza.

# PARTE I

## DEAMBULAÇÕES SOBRE O PLANO ANTRÓPICO (CRÍTICA EXOTÉRICA E AÇÃO)

### A) Pensando por meio de obscuras constelações

Antes de iniciar o percurso pretendido para problematizar a performance nos dias de hoje ou traçar a tempestade conceitual por onde a pesquisa até o momento deparou-se, e certamente alimentou-se dela, gostaria de introduzir uma questão incipiente, para indicar alguns apontamentos dos parágrafos iniciais da introdução e do por vir que se mostrará nas páginas que seguem. A questão que se coloca é: como fazer alianças com conceitos, fluxos e estórias que violentem a ontologia harmônica do artista, FORA do concebido como arte, performance, e portanto do que compreende-se como humanidade.

O modo como construí as malhas que deram a “base objetiva” para o texto são de ordem subjetiva e contraditória. A primeira tarefa do conceito é a cisão da imanência (SAFATLE, 2006, p. 35). Hegel insistia que a dialética do conceito não é um operador *constativo*, ou seja, que não se ajusta ao que estava sempre lá, imediatamente servindo para desvelar algo, mas opera como um *performativo* no sentido daquilo que produz modificações nos modos de apreensão do mundo posto, seja pela certeza sensível, seja pela percepção ou pelo entendimento (*idem*), sendo o conceito então o que vai dividir aquilo que parecia indivisível: a identidade ou a substância.

Dessa maneira, encontrei um modo de pesquisar por constelações e não por certezas. Um sentido que flerta com a *dialética negativa* por desejar uma síntese não totalizante, a qual é formada por uma ideia de constelação, onde se nega os procedimentos de universalização, permitindo um pensamento liberado de etapas sucessivas que caminhem até o triunfo do conceito genérico. No entanto, em vez de lançar sobre as hipóteses as luzes da interpretação, obscurece, causando um blecaute. Uma das acusações de Adorno a filosofia é a sua pretensa autonomia em relação aos *objetos*, firmando assim a sua separação em relação a eles. Quando o pensamento pós-moderno se coloca como independente relativamente do pensamento em relação aos *objetos*, isso seria uma negação do

próprio pensamento. O conceito então tensionaria a identidade e sua respectiva substância. Essa versão da identidade em Adorno, entre o mediado e o imediato seria o reconhecimento de que existe uma espontaneidade nos *objetos* que abre a brecha para que entre o pensamento sobre a não-verdade do todo que o submete. Mas, ao contrário de Hegel, ele recusa o sistema que parte dos objetos para depois submetê-los à identidade do saber absoluto, o que aprisiona a sua filosofia e a transforma em um sistema fechado. Essa questão levantada por Adorno, e por tantos outros na filosofia contemporânea, desde Baudrillard, Deleuze, Guattari ou as recentes tensões da *virada especulativa*, abriram as brechas necessárias para as práticas em Geoperformance. Essas questões aparecem especificamente na segunda parte do texto.

Os parágrafos que seguem, mais precisamente também na segunda parte do texto, expandem as ordens mantidas na primeira para um tiroteio conceitual de assemblage, de conjunto de diferentes, de filiações extravagantes. O que permite ao texto, livrar-se de contar Histórias de Sentido, em prol de uma orgia *caósmica* e especulativa em torno das inferências que empilham o espectro-frankenstein da Geoperformance.

## B) Nota curta sobre a pulsão, ou a arte de juntar-se aos lobos

Freud, conceitualmente separou no humano a vida pulsional da instintiva. Porém não negou a existência do instinto, forjando uma noção de pulsão que não teria a ver apenas com uma fonte biológica, com uma pressão energética libidinal, pois Freud relaciona a pulsão a quatro dimensões: a fonte, o impulso, o alvo e o *objeto*. Sobre este objeto, Félix Guattari relaciona a mente, o fantasma e a cultura, mesmo quando tudo isso diz respeito a partes do corpo, como o seio materno, as fezes, ou como Lacan, quando o mesmo coloca tudo sob a lógica binária do falo, apontando que o mais interessante é essa parte do *objeto* e muito menos a representação pulsional, que é ligada a uma concepção relativamente mecanicista do século XIX, e que acaba dando à pulsão, apesar de tudo, uma espécie de infra-estrutura biológica (GUATTARI, 2010, p. 8).

As leituras de Freud e Lacan, em conjunto com todo o aparato “psi” moderno, deram consistência a uma série de discursos em torno da órbita criativa nos últimos anos. Tal giro, ora liga a ontologia a algo dado, de uma vez por todas, em uma relação entre o Ser e o Nada, ora estabelece a mesma sob bases hermenêuticas de um “Eu e *seus* objetos”. Esse consenso firmado sobre um

paradigma de linguagem acredita que o sujeito afastado da ordem “natural” é o que retira o mesmo do domínio do instinto, ou seja, afastados da linguagem retornaríamos a um estado puro onde o instinto floresceria. Essa função biológica da pulsão é questionada por Guattari no livro *Caosmose*, o qual em alguns momentos se faz relacionado no corpo do texto. A pulsão para Guattari é uma questão de existência, onde o inconsciente é fruto de um construtivismo maximizado, sendo o mundo dado através de dimensões maquínicas, *incorporais*, de territorialização e de economia de fluxos, não havendo distinção entre pulsão e inconsciente (GUATTARI, 2010, p. 10).

Essa passagem de Freud à Guattari marca um possível movimento no texto, de relacionar as problematizações abordadas a partir de perspectivas que não condicionem a ver nos fatos, ou no acontecimento, a verdadeira realidade objetiva, ou então considerar um *objeto* como resultado de um grande número de fatos. O centro do real é deslocado no texto, seguindo a sugestão de Guattari, que certamente seguiu as observações de Émile Bréhier, que seguiu o estoicismo antigo. Para os estóicos os fatos são incorporais e existem apenas no pensamento, fazendo dos mesmos não objeto, mas a matéria de sua dialética (BRÉHIER, 2012, p. 47).

### C) Base ética: desinvestir na velha ordem Familiar (implodindo bolsas de sangue)

Um edifício de famílias interligadas pelo consanguíneo forma o mito existencial que recorre a ordem do simbólico e do universal para conceber uma ligadura nas subjetividades que já estão aí. Coloco o *simbólico* propositalmente, pois é nele e por ele que se harmonizou um modo de habitar o mundo tanto na psicanálise freudiana, na literatura, na política ou na estética. Para esses territórios existenciais todas as possibilidades de criação e até mesmo de destruição, se resumem a objetos discursivos já presentes no espaço e no tempo, onde as categorias ontológicas correspondem harmonicamente a norma existencial, e quando tensionadas apenas se ajustam com o que de longe já conhecem. Toda categorização universal desemboca na anulação da criação de realidades, tornando impossível alianças mais que humanas, ou a visibilidade daquilo que importa: os pontos de articulação entre o desejo e o que é dado como real.



## A ARTE SEM FUTURO, OU PORQUÊ ATRAVESSAR O NIILISMO

A arte e sua história não são movimentos naturais, pertencentes a algum tipo de necessidade substancializada pela intersubjetividade humana. Ao contrário, são *construções*, tomadas como conceitos ou poéticas, pelas quais um certo mundo apreende a si mesmo e as coisas por alguns aspectos – uma lente privilegiada que projeta formas, cores, percepções ou linguagens, podendo das mesmas retirar uma finalidade para fins comuns, diga-se até então, para uma certa funcionalidade social da cultura e do seu principal agente, o artista. Saindo dessas acepções digeridas, a arte nos dias de hoje, compartilhada como sistema ou campo, é ordenada por instâncias de poder, as quais estão organizadas em torno do axioma *humanóide*, portanto antropocêntrico.

No início da modernidade, as *artes liberais*<sup>1</sup> eram consideradas as disciplinas próprias para a formação do que seria um *homem* livre, desligando-se de toda preocupação profissional ou utilitária, contrapondo-se às *artes mecânicas*, de interesses estritamente técnicos, úteis a vida cotidiana. De base aristotélica as artes liberais tiveram por excelência a busca de um raciocínio que construísse a razão verdadeira do todo. A transformação da arte em algo de cunho elevado, podemos arriscar um início a partir dessa separação. Os processos que remontam aos séculos XVIII e XIX e que no século XX atinge seu ponto de inflexão, resultam na história e na crítica de arte, os quais desenvolveram uma espécie de ética do sensível (BUENO, 2007, p.7). Abrir o caminho a partir dessas pontuações faz também necessário colocar a linguagem a partir desse contexto como agência de poder, e de ordenamento do mundo por e representações, como coloca Foucault em *As palavras e as coisas*.

O século XX através de suas guerras e revoluções afetou obviamente o campo das ideias, e com isso também a arte, a qual, como um projeto social, necessitava nesse momento reconstruir as literais ruínas do mundo pós-guerra, e para isso precisou edificar uma figura crucial para tal empreendimento: o artista. Vestir a roupagem de artista moderno naquele momento, realmente fora um passo ousado. Esse contexto que impôs o artista como um novo sujeito, pretendia tornar o mesmo, seus objetos, obras e movimentos, uma espécie de porta-voz do futuro da humanidade. Críticos como o italiano

---

<sup>1</sup> Artes liberais é o termo que define uma metodologia de ensino, organizada na Idade Média, herdada da antiguidade clássica. Referem-se aos ofícios, disciplinas acadêmicas ou profissões ("artes") desempenhadas pelos *homens* livres. São compostas do *Trivium* (lógica, gramática, retórica) e do *Quadrivium* (aritmética, música, geometria, astronomia). Tal conceito foi posto em oposição às *Artes Mechanicae* (artes mecânicas), consideradas próprias aos servos ou escravos. Essa personificação das Sete Artes Liberais (*Trivium et Quadrivium*) foi um tema iconográfico muito comum nas artes medieval e moderna.

Carlo Giulio Argan, ou teóricos como Althusser, foram uns dos pontos cardeais para dar conta de tal desejo (idem). Antes disso, o artista enquanto “efeito de discurso” já havia passado pela exaltação da pobreza, pelo desajustamento social, pela loucura e pelo dandismo<sup>2</sup>.

No entanto, toda uma escavação é necessária para emergir olhares outros que fujam da positividade e racionalidade moderna em torno da arte no século XX. Não se pode esquecer que ainda no início do século XX, mais precisamente em meados da década de 10, os dadaístas já preconizavam linhas de fuga contrárias a arte como sensibilidade objetiva, e erguida para edificar o *Homem* do Futuro e do Progresso. O *dada*, disparado em 1916 pelo então poeta romeno Tristan Tzara, pelo escritor alemão Hugo Ball e pelo artista alsaciano Jean Arp, entre outros jovens que moravam em Zurique na Suíça, foi uma das singulares manifestações *anti-forma* que a arte ocidental conheceu. Depois da primeira guerra, o fluxo *dada* desterritorializou-se à Alemanha, e muitos integrantes do grupo de Zurique uniram-se aos dadaístas franceses em Paris.

Para expressar a negação de todas as correntes e valores estéticos e sociais, os “dadaístas”<sup>3</sup> usaram frequentemente diversos modos de tensão à arte estabelecida como norma, tanto na escrita como na pintura. O *nonsense* na escrita era usado constantemente como maneira de fugir da forma e da inteligibilidade do *simbólico*, negando a linguagem como o local onde a arte acontece.

“Para compreender como nasceu Dada é preciso imaginar, de um lado, o espírito de um grupo de jovens naquela espécie de prisão que era a Suíça na época da Primeira Guerra Mundial e, de outro, o nível intelectual da arte e da literatura naquele tempo. Claro, a guerra tinha que acabar e, depois dela, nós iríamos ter outras. Tudo isso caiu naquele semi-esquecimento que o hábito chama história. Mas, por volta de 1916-1917, a guerra parecia que não teria mais fim. Além disso, de longe, tanto para mim como para meus amigos, ela assumiu proporções falseadas por uma perspectiva demasiado ampla. Daí o desgosto e a revolta. Éramos decididamente contra a guerra, sem cair, porém, nas suposições fáceis do pacifismo utopista. Sabíamos que não se podia suprimir a guerra, a não ser extirpando suas raízes. A impaciência de viver era grande, o desgosto aplicava-se a todas as formas da civilização dita moderna, as suas próprias bases, à lógica, à linguagem, e a revolta assumia formas que o grotesco e o absurdo superavam de longe os valores estéticos. Não se deve esquecer que na literatura, um sentimento invasor mascarava o humano e que o mau gosto com pretensões de grandeza grassava em todos os setores da arte, caracterizando a força da burguesia em tudo aquilo que ela tinha de mais odioso...” Entrevista concedida por Tristan Tzara à rádio francesa em 1950. (MICHELL, 1991, p. 130.)

---

<sup>2</sup> Costumava-se denominar *dândi*, (em inglês *dandy*) aquele homem de gostos e senso estéticos voltados a costumes da sociedade burguesa, mas que não pertencia à nobreza. O *dândi* seria como um cavalheiro perfeito que escolhe viver de maneira leviana e superficial. É uma subjetividade própria do capitalismo industrial, estando presente como figura nas obras de Walter Benjamim, Baudelaire, ou personificado em escritores como Oscar Wilde.

<sup>3</sup> Coloco entre aspas a palavra *dadaísmo* para ironizar o modo como a história da arte, com sua obsessão por sucessividades, engloba sobre o logos da interpretação fluxos bizarros que não foram movimentos. Tal linha evolutiva se revela ao anexar ao termo *dada* o sufixo *ismo*, característico das tentativas de regularização do *a-significante* em detrimento do inteligível.

A vontade em reconsiderar os valores estéticos até então canônicos, como a pintura e a escultura, acompanhavam um corpo pós catástrofe, pós Primeira Guerra. A confiança na razão trazia a complacência com a morte, desconfiar dela era assumir uma espécie de niilismo que não conformava-se em chorar pelos cantos retirando-se do mundo, mas um niilismo que impregnava esse mesmo mundo através de uma irracionalidade subversiva que cultivava o absurdo. Não há significado para a palavra *dada*. Essa tensão corpórea, essa subjetividade em devir, foi capaz de contaminar a arte na época com novas concepções a cerca da utilização de materiais, como: restos de madeira, lixo, embalagens – tudo o que literalmente era descartado pelo consumo. Aleatoriamente tudo poderia ser utilizado como matéria, não com o intuito de compor, mas sim como expressão do que estava em vias de deformar-se, em estado de decomposição.

Peter Burguer em *Teoria da Vanguarda* aponta que os objetivos desses artistas seriam a reconexão da arte na vida, tomando ao pé da letra a retórica romântica de ruptura e revolução. Dessa maneira, Burguer não percebe as dimensões fundamentais de suas práticas. Por exemplo, ignora a vontade mimética pela qual esses fluxos incorporavam o mundo degradado da modernidade capitalista – não para aderir a ele, mas para escarnecer o mesmo. A dimensão utópica desse contexto não está naquilo que pode vir *a ser*, mas sim no que *não é*. Partindo de uma perspectiva adorniana, pode-se dizer que o *dada* ao impor sobre o mundo uma negatividade das formas da arte e da sociedade, negaria também a própria subjetividade do artista. Dialeticamente falando, o conceito de subjetividade para Theodor Adorno é compreendido não como algo a ser promovido, mas o que, sob a instância de um perigo, deve ser destruído ou “criticado”. A perseguição à anulação do objeto artístico canônico compreendida pelos “dadaístas” através das colagens e apropriações várias modificaram os modos como se imaginava a escrita e a pintura, mas isso apenas foi possível através de um lançamento ao mundo impulsionado por uma vontade de destruição. O objeto como algo fungível, dobra-se na anulação do que o produz. Destruir o objeto, é portanto, levado a cabo pela intencionalidade do sujeito ou por sua irreflexividade e, ao perder o outro, a partir do qual pode refletir sobre si, o sujeito elimina a si mesmo (TIBURI, 2005, p.129).

Hall Foster em *O retorno do real* levanta questões relevantes quanto a esse contexto da vanguarda europeia. Para Hall, há uma relação retórica que situa a tensão da vanguarda, a primeira contextual e a segunda performativa. A contextual posiciona o niilismo *dada* na Suíça como ressonante da Primeira Guerra Mundial e o performativo situado em um ataque à arte conduzido,

necessariamente, às linguagens, instituições e estruturas de significado, expectativa e recepção (FOSTER, 2014, p. 34-35). Essa formulação ajuda a amortecer as críticas ao "projeto" vanguardista como as de Jürgen Habermas, que aponta o fracasso da vanguarda como algo falso, "uma experiência sem sentido" (HABERMAS, 1983, p. 11). No entanto, essa comum divisão entre contextos e performativos<sup>4</sup> de linguagem sugerida por Hall ao *dada*, e por uma boa parte da crítica pós-modernista, aprisiona a força de desmontagem do fluxo dada sob um efeito de transgressão já codificada, portanto já *percebida*. Inspirado em Michel Foucault e suas palestras reunidas em torno do livro *O governo de si e dos outros*, tomo o performativo como um "contraexemplo" para a ruptura política iniciada por aquele que se levanta em uma assembleia para "dizer a verdade" [*parresía*]. Nesse caso, o performativo representa uma forma de enunciação exatamente inversa da *parresía* (FOUCAULT, 2010, p. 60). O *dada* interpretado a luz da "boa crítica da arte", historicizado na linha sucessiva dos movimentos modernos, partindo dessa análise, nada perturbou. Para silenciar um processo de subjetivação basta codificar sua potência por caminhos já dados a partir da noção de sujeito. Porque aí se evita que a verdade produza riscos indeterminados e campos de perigo, os quais, o eterno retorno da Coisa, pode ameaçar os cães de guarda da boa consciência estética.

A arbitrariedade do signo aberta por Saussure, fez com que um novo tipo de textualidade surgisse em todas as artes colocando os "referentes" sobre parêntese, resultando tanto em explorações analíticas, como em desintegrações do signo. O *nonsense dada* na escrita, é mais um anarquismo dilacerador contra o signo que uma simples crítica *pré-linguística*<sup>5</sup> ao regime simbólico da fala e da literatura da burguesia industrial do início do século XX. O *dada*, em sua intensidade de abertura, foi tão turbulento, que usando os termos de Jameson referentes ao contexto da época, serviu até mesmo como principal influenciador de uma abstração total do signo pelo capitalismo pós-moderno. (JAMESON, 1984, P. 113, 114)

Para artistas oriundos do fluxo *dada*, como é o caso de Marcel Duchamp, aponta Hall, o alvo não foi nem uma negação abstrata da arte nem uma conciliação romântica com a vida, e sim um

---

4 O performativo ou o enunciado performativo (*performative utterance*) foi um conceito desenvolvido pelo filósofo britânico J. L. Austin, para tentar descrever determinada forma dos atos da fala ou da linguagem. Os atos da fala, segundo ele, podem se realizar de duas formas: como constatação, relatos ou descrições, sendo uma ação comunicativa, e de outra forma, como uma ação performativa (*performative utterance*), como são as ordens, pedidos, advertências, ofensas, promessas, garantias, perguntas, apostas, vetos. Tudo que os implicaria a realização de uma ação.

5 Refiro-me ao conceito de *pré-linguístico* (semiótico) criado por Julia Kristeva em *A revolução da linguagem poética*, escrito em 1974, onde Kristeva compreende os impulsos de negação da linguagem ordenada, como ligados a uma forte noção de instinto natural. Ver: James Williams "Pós-Estruturalismo, Editora Vozes, pg, 199.

exame contínuo das convenções de ambas. Tal explicação, coincide com o sucesso de Duchamp no mundo da *art and businnes* tanto europeu como norte-americano. Antes mesmos de Andy Warhol a neovanguarda inspirada nos territórios expandidos do dadaísmo, adotou o relativismo duchampiano e abraçou criticar a instituição dentro da mesma. Nesse contexto a reconexão da arte com a vida ocorreu, mas nos termos da indústria cultural (Adorno), e não da vanguarda, cujos procedimentos foram há muito tempo, assimilados nas operações englobantes da cultura do *espetáculo*, para pensar com Debord e todo espectro da crítica situacionista.

O modo como a arte compreendeu a modernidade, principalmente a arte europeia, pode ser percebido como territórios que por vezes se justapõem em um mesmo plano de afetos, ou que se separam bruscamente entre si, porém sempre em relação agonística com o passado e o presente. A reconstrução dos Estados europeus no pós-guerra investiu na arte como propaganda pela ação: o construtivismo russo a serviço da revolução, o dualismo humanista da nova Europa versus o percurso evolutivo da pintura em sua máxima abstrata de Clement Greenberg. O projeto humanista assim, fez da arte na modernidade um campo de batalha *afeto-discursivo*. O multiculturalismo posterior dos anos 70, 80 e 90, no qual ainda possa-se afirmar estarmos filiados, apenas reciclou uma espécie de alteridade fetichizada, presente desde o início do século 20, em movimentações como o Cubismo.<sup>6</sup>

Dando um salto tremendo e acelerado, constato a arte contemporânea ainda pretende responder a algo, dar um sentido ao mundo, manter as velhas separações entre cultura e corpo. Recongnitiva e pedagógica, edifica o artista acorrentado ao campo e a uma macropolítica. De todos os *big bangs* estéticos, o *dada* foi o qual se aproximou mais da catástrofe, em aceitá-la como ponto de partida sem recobertas de futuro ou esperança. Por não propor nada, ousou ficar apenas no *diagrama* (Deleuze) e não finalizar o quadro. O *dada* retorna não por força da história mas por força diabólica a-significante, e seu futuro só antecipa-se na forma de perigo absoluto (DERRIDA, 1973, p. 6). Foi assim quando contaminou a contracultura dos anos 70; qual outra vanguarda saiu da tumba a arremessar corpos à imanência da vida, extrapolando as fronteiras entre a história da arte e o pop?

O que o *dada* e sua *incorporalidade* antecipa no agora? Seria possível resistir a captura atual pela *ética dadaísta*? Agir assim, nos lembra Baudrillard, reserva uma certa vontade de utopia, advertendo:

---

<sup>6</sup> Picasso dialoga com o rigor da construção cezanniana, com o realismo despido de conotações psicológicas de Rousseau Le Douanier, com os mestres do Trecento; mas também com a figuração por meio de “signos” inventados da escultura africana. Essa antropofagia dos modernos europeus é analisada detalhadamente por historiados como Carl Einstein no livro *Negerplastik*, escrito em 1915.

Seria belo ser niilista se houvesse ainda uma radicalidade - como seria belo ser terrorista se a morte, aqui compreendida também a do terrorista, tivesse ainda um sentido. Mas é aí que as coisas se tornam insolúveis. Pois a esse niilismo ativo da radicalidade, o sistema opõe o seu, o niilismo da neutralização. O sistema é, também ele, niilista, no sentido em que ele tem a potência de reverter tudo, inclusive aquilo que o nega, em indiferença (Simulacros e simulação", Jean Baudrillard, pág. 233)

*The first punks was right, no future, no hope*<sup>7</sup> (COMITÊ INVISÍVEL, 2013, p.9). A arte contemporânea é mais que um estilo, é fluxo político, a qual sob muitos pontos de vista tem se tornado um beco sem saída. É desesperador dizer isso, e certamente carrega uma certa vontade de tensão em tempos que ser crítico ou fazer uso da crítica é vergonhoso, podendo soar militante ou qualquer coisa do tipo. Alguns dirão que não há fora da arte, com esses devo concordar, no entanto, uma boa parte da produção artística atual produz mais do mesmo, chovendo no molhado. A arte discursa sobre o afeto, mas não *afecta* a mais ninguém. O artista é uma mistura de boa saúde e autopromoção e suas proposições por mais políticas que sejam, servem a uma *estabilização subjetiva*, devido a arte estar englobada na onipresença neoliberal dos meios que a tornam possível. Como se pode produzir uma obra que denuncia a guerra no Iraque, aceitando que Museu organizador da mostra esteja sendo patrocinado abertamente pela multinacional que causou a guerra?

A sensibilidade *dada* foi negativa. Mas esse tipo de negatividade se aproxima muito do que Holloway pensa quando coloca o Não como “uma abertura para uma atividade diferente, o limiar de um *contra-mundo* com uma lógica e linguagem diferente”(HOLLOWAY, 2013, p. 21). A insubmissão dadaísta ante ao fracasso da vida em meio a guerra nada mais foi que a tomada do inconsciente pela visceral vontade de destruição. Uma tomada de poder estratégica que inverteu os efeitos da morte criando a possibilidade de uma *subjetivação autônoma*. Em um mundo onde criar por criar basta para sobreviver, seria preciso separar a criação do otimismo altruísta e da curadoria do Eu (Sibilia) expropriando-a para fins de *re-imaginação* radical de toda a vida, o que não significa prometer ao mundo um futuro, mas encarar o seu fim como o conhecemos (ao estilo da poesia *afropressimista*). Atravessar o niilismo da arte é afirmar ante aos cínicos, que a arte ainda pode odiar o mundo como o mesmo se representa, e que a fuga, como ruptura daqueles que um dia foram escravizados é um suplemento radical ao pensamento. O indeterminismo que vem após o velório da arte (ou do mundo)

---

<sup>7</sup> Os primeiros punks estavam certos, não há futuro, não há esperança.

só pode ter uma consequência prática, oriunda das pós-mortes dos absolutos e dos estados de depressão que capturaram o corpo quando o mesmo se frustrou por não ser figura universal. Quiçá, será esse mesmo indeterminismo da negação, o que conseguirá fazer com o que o corpo possa ainda quebrar-se, arrebentar-se no chão perdendo todos os dentes, criar uma existência.

## O MAU AGOURO É A MAGIA DO PRESSÁGIO

O mau agouro é a magia do presságio. Dessa força obtém-se um tipo de intuição para aquilo que pode não dar certo, gorfar, ou vacilar em vias de realizar-se. Há uma potência excedente ao sentir aquilo que não poderá elevar o corpo a estágios outros, aquilo ou coisa que pode evitar o corpo de sair do lugar. Saber do mau agouro de alguma coisa, fluxo, corpo, rio, pedra ou samambaia é saber da matéria vibrante da coisa com a qual me deparo. O agouro é pré operatório, sensação aguçada. Em política evita quedas fatais. O quebranto por sua vez, vem daquele corpo ou organismo mórbido, ressentido, próprio de narcisos mal resolvidos e ansiosos por reconhecimento. Sua força é tão forte que pode paralisar multidões, desviando estradas há tempos calcificadas. É um feitiço sobre qualquer vibração demoníaca. Pois o quebranto *quer tudo ordenado*, é uma força de Teseu, aquele que prometeu a liberdade mas que nunca a proverá. Os fluxos abjetos enquanto forças desestabilizadoras do humano, estão sob a lógica do quebranto. A vontade de poder e um lugar seguro (porém não potente, pois potente é aquilo que podemos decidir sobre e não aquilo nos impõe) encontra no atual estágio do capitalismo e nas Instituições Desejantes seu apoio total. Haverá sempre um lugar para ser ocupado, sendo essa a estratégia da guerra em curso. *E-videnciar*<sup>8</sup> trata-se de uma densa *análise* de fluxos que deseja inflamar as partículas da trama cosmopolítica rumo a implodimentos necessários. É gorar o lugar da estabilidade proporcionado pela *boa crítica* política que sempre resultará em uma positiva aliança com as linhas cognitivas do mundo, as quais sugam as forças estritamente ameaçadoras, dando a continuidade e permanência da bondade silenciosa. *E-videnciar* leva adiante a intuição de Fanon de saída da linguagem como processo ampliado de fuga (silenciosamente na escuridão) do cemitério do Entendimento.

8 *E-vidência* trata-se de uma dimensão operatória, um modo de apreensão dos caminhos que os campos de agitação molecular percorreram até chegar aos regimes molares de intensa luminosidade. E-videnciar os processos de sujeição é uma ação de depuração dos enunciados de *possessão* que rondam os corpos, e que tornam os mesmos sub-metidos num labirinto sem saída. Forjei esse conceito no texto *Notas e-videntes para o fim de um mundo* (2018). Edições Sabá, Porto Alegre

## POR TODAS AS PARTES, DENTRO E FORA DELAS, APENAS INVESTIMENTOS DE DESEJO

*Cause everybody's living in a material world  
And I, I'm a material girl  
You know that we are living in a material world  
And I, I'm a material girl  
  
Living in a material world  
And I, I'm a material girl  
You know that we are  
living in a material world  
And I, I'm a material girl*

Madonna. Material girl. Álbum *Like a virgin*. 1984

*"Mas é sempre com mundos que fazemos o amor"*

D&G

O neoliberalismo implica uma mudança generalizada entre o estado e o regime de funcionamento das *forças*. Quando digo "forças", me refiro a forças institucionais, políticas, sindicais, sociais em geral, mas também as forças *microinstitucionais* ou *pré-institucionais*. O corpo portanto, ligado está nesse instante ao pré-individual. Momento ao qual, a forma Indivíduo negocia com o *logos* a sua existência, através de campos de significação existencial. Desse modo, as forças anteriores ao indivíduo são as responsáveis por armar, formar, e dar consistência ao que chamamos de pessoa. Força então é tudo aquilo que se move, o que edifica e desmantela, o que conduz ou direciona, o que vincula, o que materializa.

A arte encarada como trabalho, e principalmente como função do dispositivo (Foucault) Cultura submete as forças de criação a organização estratégica de uma subjetividade a serviço do capital, o qual, não se resume apenas em uma estrutura econômica, mais em um agenciamento *maquínico* devorador dos *flúidos vitais* que o corpo porta como potência. Tal movimento, é resultado dos investimentos *libidinais*<sup>9</sup> que o próprio neoliberalismo desencadeou nos últimos anos do capital globalitário: uma subjetividade obediente ante a imposição de firmar-se como autônoma, dona de si mesma, e que encara a vida diluída no mercado de produção.

---

<sup>9</sup> Quando me refiro ao libidinal não busco nenhuma conexão às concepções de Freud ou Lacan, os quais entendem o poder da libido ligado a uma substância universal nos corpos; me detenho na inversão desse conceito através das proposições de Guattari a cerca de um inconsciente em constante fabricação, na qual o desejo é produto da relação com o plano de imanência.



O capitalismo mundialmente integrado, usando os termos de Deleuze e Guattari, engloba também a arte contemporânea, mesmo que essa, por muitas vezes se coloque como a margem da cultura hegemônica e ocidental. Pois nada se encontra fora do capital, tudo é produzido, produtivo e comercializável em um catastrófico relacionismo produtor de excedentes de contato. Félix Guattari em viagem ao Brasil, em um de seus encontros, coloca em cheque o enunciado Cultura=emancipação social. Para Guattari, é o dispositivo cultural o que separaria as atividades semióticas (de orientação no mundo social e cósmico) em esferas às quais somos remetidos. Quando isoladas, essas atividades são padronizadas, instituídas potencial ou realmente e capitalizadas para o modo de semiotização dominante – sendo cortadas de suas realidades políticas.

“No fundo há só uma cultura: a capitalística. É uma cultura sempre etnocêntrica e intelectocêntrica (ou logocêntrica), pois separa os universos semióticos das produções subjetivas. Há muitas maneiras da cultura ser etnocêntrica, e não apenas na relação racista do tipo cultura masculina, branca, adulta. Ela pode ser relativamente policêntrica ou polietnocêntrica e preservar a postulação de uma referência cultura-valor, um padrão de tradutibilidade geral das produções semióticas, inteiramente paralelo ao capital”. (Guattari, 2013, pg 20)

Nesse caso, o capital funciona como modo de semiotização que permite ter um equivalente geral para as produções econômicas e sociais, e a cultura como dispositivo por onde encontramos focos de sensibilização, torna-se também equivalente geral, porém, não mais para um cultivo do outro, como esperava a modernidade iluminista, ou então para retirar povos ou nações da violência retórica e material do Ocidente como projetou a antropologia cultural, mas produzir um portal de amenização dos conteúdos expressivos mais vivos a fim de generalizar seu uso nas relações mediadas pelo capitalismo. A *cultura-valor*<sup>10</sup> captura as forças em tensão na metrópole e as redireciona aos pequenos ou grandes circuitos de arte, onde artistas aceitam servir como peças de tradutibilidade para grandes empresas ou bancos. Uma boa parte das produções culturais erguem-se sobre uma forma que incentivaria uma espécie de igualdade democrática, mas que ao atribuir a si os objetos sobre a ideia de

10 A cultura como valor é distintiva, como lembra Bordieu. Sendo os “possuidores” de Cultura os que interpretarão os fluxos criativos a partir da lógica capitalista do acúmulo. Ter cultura nesse sentido, é como possuir um objeto palpável e identificável nos códigos materiais como objetos ou nos modos de expressão, incorporados pelo modelo de cultura ao qual se aproxima.

cultura, se diferenciam. Isso só é possível, porque ao enunciar-se como artista atualmente implica um explícito manuseio das forças de criação heterogêneas ao vetor de projeção do Eu-artista.

Nos anos 60, 70 e 80, uma leva de artistas ocidentais iniciaram um movimento de questionamento às bases estruturais de poder. Queria se saber, como e por onde a arte se fazia arte, criando desde alternativas externas ao Museu ou propostas radicais de subversão e ocupação das ruas. Tal fluxo foi codificado posteriormente como Crítica Institucional. Podemos lembrar de Tucumán Arde na Argentina em 68, de Paulo Bruscky no Brasil ou do grupo Fluxus na Europa, nesses mesmos períodos, criando uma espécie de linha de fuga dos territórios fixos da arte até então identificada como burguesa.

Nesse processo de subjetivação, tais movimentos alertaram o local discursivo de onde a arte poderia emergir, e acima de tudo quem, como e de que modo, ela se articulava pelos aparelhos de Estado (Althusser). Desde então, a Política é um adendo indispensável para arte, tendo a mesma ocupado um local *standartizado* em qualquer projeto que se preze a "ser político" ou contemporâneo. No entanto, quando preocupamo-nos apenas em localizar a ordem do discurso, não entendemos que forças agem sobre nós no ato de enunciação, e dos percursos já traçados pelas linhas de poder espalhadas por todos os cantos do planeta. A futura incorporação da crítica institucional à arte burguesa do cubo branco, a qual esses artistas um dia questionaram, se deve ao fato que ao fincar sobre o mundo a liberdade existencial, se cria ao mesmo tempo uma subjetividade flexível (ROLNIK, 2006, p.4), portanto aberta a tudo que passa. O capital agencia forças de quebranto. O capitalismo "cognitivo" a fim de absorver os focos de sensibilização potentes ao desmantelamento das estruturas fixas, oferece a esses *partisanos* da guerrilha subjetiva, uma espécie de *lugar de fala*<sup>11</sup> onde possam ser colocados no poder. A territorialização da política da arte em um plano de ação estético orientado pela cultura, apenas ajustou os mecanismos de absorção do capital sobre as forças impuras que se levantam contra o mesmo.

Como fazer gorar nos dias de hoje, essa arte política que não passa de uma panaceia mortífera que vigia a morte dos fluxos vivos para alimentar os espólios da Cultura? Seria possível os sedutores

---

11 *Local de fala* é uma concepção política abordada pela pensadora indiana Gayatri Spivak em seu livro *Pode o Subalterno Falar?* Na busca por problematizar o pensamento europeu colonizador, Spivak questiona se a produção intelectual produzida em países econômico e culturalmente precários teria o mesmo peso que o de intelectuais europeus ou norte-americanos. Esse conceito foi difundido no Brasil por grupos de ativistas feministas e raciais de afirmação identitária entre outros, a fim de problematizar os saberes em todas as suas instâncias de produção, inclusive na academia brasileira. O duplo desse conceito é que o mesmo atribui a linguagem um lugar para resolução tanto do problema epistemológico (descentralização dos focos de saber) como da militância que trata de responder aos traumas ligados ao corpo exclusivamente pela linguagem.

esperancismos salvaguardarem do fim um mundo já morrido? Que clínica terrorista seria necessária armar para que se apreendam as forças de destruição, capazes de rachar o relativismo pós-modernista e ao mesmo tempo, impor sobre o real desejos de conspiração cuja maior criação é pensar violentamente o corpo sobre os planos aos quais este se encontra? Voltemos as sujeições maquínicas.

O capital como força de aceleração do *general intellect* como explicitam Deleuze e Guattari no *Anti-Édipo*, está em pleno vapor, sendo essa a “gramática” da multidão. Com que direito se pode perguntar, a imaginação social foi reduzida a parâmetros de análises de custo-benefício? Em *Mil Platôs* encontramos uma intuição política referente ao nascimento dessa fábrica social:

“Na composição orgânica do capital, o capital variável define um regime de assujeitamento do operário (mais valia humana), cujo principal enquadramento é a empresa ou a fábrica; mas como o capital constante cresce proporcionalmente sempre mais, na automação, se encontra uma nova sujeição, e ao mesmo tempo o regime de trabalho se transforma, a mais valia torna-se maquínica, e o enquadramento expande-se para toda sociedade”  
(Mil Platôs, vol 5, 2012, pg 158)

A noção de maquínico é introduzida por Simondon em *Du mode d'existence des objets techniques* (1958), mas foi em 1972 em o *Anti-Édipo* que Deleuze e Guattari criam a concepção de *máquina desejanste*. Uma política imanente, na qual o desejo pode afinal ser ontologicamente, portanto economicamente, reconhecido como força produtiva, e não simplesmente como operador negativo de um teatro psicanalítico lacaniano ou freudiano. A produção maquínica em o *Anti-Édipo* descreve também uma *mais-valia maquínica*, mas que depois em *Mil Platôs* parece introduzir uma leitura que se concentra no *agenciamento maquínico* e na *máquina abstrata* (PASQUINELLI, 2011, pg. 20). Mas se o agenciamento maquínico (imanente e produtivo, como na máquina desejanste) propõe uma *relação* é porque produz através disso, a produção de capital constante no mundo. Essa noção de produção constante, transforma o real em um delírio autoproduzido pelo desejo, onde nada faltaria, sendo tudo possível de realizar-se através do desejo em si. Para a pesquisa em questão, essas colocações são de suma importância, pois não há como pensar processos de desterritorialização do corpo, sem antes colocá-lo em um perspectivismo radical e relacional com os modos como o mesmo materializa-se pelas forças do capital, portanto da individuação.

Esse conceito de mais valia maquínica produzida pelo capital constante de inspiração direta em Karl Marx (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p.299) reconhece que as máquinas também trabalham para produzir valor, que sempre trabalharam e que trabalham mais e mais, na comparação com o axioma humano, o qual, assim, deixa de ser parte constitutiva do processo de produção, para tornar-se adjacente nesse processo. Tal definição abarca a transformação do *intelecto geral* em capital constante, que seria nada mais nada menos que modificação de uma mais-valia de código (saber), em uma mais-valia de fluxo. Toda informação, conhecimento, movimentação, gera um excedente que resulta na aceleração dos fluxos capitalistas. Tudo torna-se mercadoria em um mundo onde o capital é também um militante que busca derrubar as fronteiras do Estado para que os fluxos entrem em livre circulação.

A arte e o artista, abordados desse ponto de vista, como peças chaves atuantes dentro do dispositivo da cultura como valor, faz cair abordagens como às de Jacques Rancière, onde a arte e seu regime do sensível parecem flutuar em um mundo de afetos imunes aos fluxos do capital. As teorias críticas contemporâneas ao dar ênfase apenas na linguagem como campo de batalha, não tensionam nesse processo os modos como o sujeito e a subjetividade estão filiados as *servidões maquínicas*, as quais são o coração do funcionamento libidinal do capitalismo. Maurizio Lazzarato no livro *Signos, Máquinas, Subjetividades* acerca do maquinismo da linguagem, aponta-o como um dos mais importantes dispositivos para a reterritorialização dos fluxos descodificados (LAZZARATO, 2014, p. 41,42). Através de sua “psicologia rudimentar”, a linguagem nos leva a acreditar no Eu, no eu como ser, no Eu como substância, o qual a crença no *Eu-substância* estariam sobre todas as coisas. A linguagem como sugere Nietzsche, implica uma metafísica do sujeito e do objeto, a qual de imediato é antropomórfica e grosseiramente fetichista.

Não basta apontarmos como nos anos 60 por quais caminhos a arte poderia ser capturada pelo capital, ou então apontar as instâncias de poder gerenciadas por empresas, multinacionais ou que os museus são patrocinados através de um denunciamento mortífero, pois toda *sujeição estrutural* já compõe uma narrativa que omite o percurso que o desejo faz no corpo até o mesmo emergir enquanto sujeito, formal e perceptivo. O conceito de *servidão maquínica* elaborado por Félix Guattari e Deleuze proporcionam estratégias outras para enfrentar o deserto iluminado pelo capitalismo globalizado e altamente acelerado, no qual a arte contemporânea se encontra apenas perdida na paisagem. É um conceito que opera obviamente por um encontro com o mal-estar, pois lida exatamente com questões

de identidade, e que anula a ilusão do poder de escolha, atribuindo ao desejo condições a priori concebidas e codificadas. Gilles Deleuze quando se refere ao desejo como algo revolucionário (DELEUZE, 1998, p.94) é porque o mesmo sempre quer mais conexões e agenciamentos. Sobre o plano por onde passa o desejo (onde o encontramos), tudo já está estratificado e substancializado pelos mundos que o ergueram – nada de novo se passa, nada de novo.

A servidão do artista não é algo historicamente determinada, é apenas um operador efetivo emaranhado no agenciamento da arte e da cultura. No âmago desse processo o artista só deseja Ser Artista porque está incluso no próprio agenciamento – o artista é o maquinista que compõe a máquina, sendo os dois fundidos através dos fluxos vitais produzidos por essa relação. A confusão é que desejamos compor máquinas dóceis, mas poderíamos criar máquinas de guerra. É possível um Fora do capitalismo para a arte?

## A ARTE COMO O LUGAR DO MÍSTICO CORPO

Desde os anos 60, com a Filosofia Analítica e seus imperativos de linguagem a arte foi bombardeada por concepções que colocaram o corpo de escanteio. A importância do objeto como produto do processo da imersão individual do artista em um mundo desconexo de todo resto traçou um abismo, no pior sentido. Desde Benjamin, o objeto teria como função portar o passado e o presente, ou seja, representar algo que coincidissem com o real ou o social para que fosse possível responder a necessidade de dizer algo sobre um “nós”, histórico e revolucionário. O anacronismo de Benjamin é literalmente encantador, mas está fundado sobre um *logos* que coloca a arte como dependente materialmente da *presença fenomenológica* do objeto, vinculado nesse aspecto a um *quem fez, onde fez e como fez*.

A arte analiticamente pensada, fora resultado da vontade por estrutura de grupos e artistas influenciados por Ludwig Wittgenstein, tendo como *patriarca*, o filósofo e artista Joseph Kosuth. Para tal escola, a experiência só era possível se ancorada pela *escrita* e por uma fala estruturada pelo *visível*. A palavra *percepção* quando emerge em determinada situação tratando-se de arte filia-se a tal *estrato* – uma operação de desejo que encontra na relação entre corpo e objeto um lugar seguro para cada um dos dois. Quando vamos a um museu, ou a uma exposição qualquer, essa é a ordem das coisas dispostas. O quadro na parede é a ontologia submissa do artista e da arte frente ao senhor Ocidente.

Bruno Latour em seu livro *Jamais Fomos Modernos*, nos alerta sobre os riscos que a crítica à modernidade pode conter por projetar sobre o passado uma totalidade jamais possível de ser alcançada, visto que o instante é impossível de mensurar em palavras ou generalizações. Dito isso, é importante lembrar que o paredão de concreto da Arte Conceitual, como ficou impregnado no limitado inconsciente capitalista, não foi totalizante, como nada é. Desde os anos 20, como já citado, fluxos aberrantes já desejavam a catástrofe da arte como representação, como representação do Homem Técnico Colonizador. Em Amsterdam na Holanda, vale fazer emergir a experiência dos *Provos*<sup>12</sup>, explosão heterogênea estético-existencial, que explorou o corpo diluído na cidade através de *happenings* que elevavam os participantes a alucinação coletiva. Foram nesses anos que Bart Huges realizou a sua trepanação craniana, que consistia na abertura da cabeça por uma broca elétrica:

“A trepanação é uma das formas mais antigas de cirurgia e, francamente, uma das mais estranhas. É essencialmente o aborrecimento por um buraco na caveira de uma pessoa. O que se diz e o que é, difere dependendo do tempo e da cultura, mas o fato é que as pessoas estão passando buracos em seus crânios há milhares e milhares de anos.”  
(<http://1dunia.net/2011/10/trepanation-hole-in-the-head/>)

Bart Huges desenvolveu seus estudos para o happening a partir de crenças de povos onde essa prática era comum, e também pelo uso de substâncias psicodélicas. Batizou esses estudos de *Homo Sapiens Correctus*, e tinha por objetivo abrir o crânio de quem o desejasse. De acordo com sua experiência, a abertura da caixa craniana tornaria permanente um estado de consciência dilatado, típico das viagens de LSD ou da meditação (GUARNACCIA, 2001, p. 34). O distanciamento da escrita como *leitmotiv* da arte, é marcado por fluxos que colocaram o corpo em relação para além daquilo que se compreende enquanto tal. Talvez até mesmo essa palavra corpo limite suas linhas de

---

12 *Do you believe in magic?* Essa era a pergunta feita para cada transeunte em torno dos lagos de Amsterdam pelo *xamã* Robert-Jasper Grootveld durante seus rituais de propaganda da Igreja anti tabaco. O que veio posteriormente a ser conhecido como PROVOS: “uma planilha mensal para anarquistas, provos, beatniks, presidiários, [...] mágicos, pacifistas, charlatões, filósofos, transmissores de germes, [...] vegetarianos, sindicalistas, papais-noéis (pais-natais), professoras de pré-escola, agitadores, piromaniacos, assistentes de assistente, coçadores e sífilíticos, polícia secreta, e outros mundanos. “*Provo tem algo contra capitalismo, comunismo, fascismo, burocracia, militarismo, profissionalismo, dogmatismo, e autoritarismo. Provo deve escolher entre desespero, resistência e extinção submissa. Provo pede por resistência sempre que possível. Provo compreende que perderá no final, mas não pode perder a chance de fazer pelo menos uma última tentativa sincera de provocar a sociedade. Provo enxerga anarquia como a fonte de inspiração para a resistência. Provo quer reviver a anarquia e ensiná-la ao jovem. Provo é uma imagem.*” Manifesto Provo (Guarnaccia, pg 15).

fuga, seus estados por vir. Machucar o “corpo” não seria um gesto heroico, ou algo que transcenda um além do humano, mas tocar a carne, com todos os riscos que isso porta. O *Salto no Vazio*<sup>13</sup> de Ives Klein ou *Trepanação Craniana* de Bart Hugues é o corpo explicando o que há de obscuro do espírito, essa natureza que ao se fazer exige um corpo<sup>14</sup>. Colocar isso que chamamos de corpo em relação com o fora, será sempre uma aproximação com o caos, com o mundo derrubando suas formas e percepções, de família, de pai, de mãe ou de filhos. A epiderme só consegue gritar quando violenta o ânus solar, tirando daí uma sorte de se virar ao avesso.

No Brasil dos anos 60, da ditadura, do tiro à luz do dia e do pau de arara, um outro corpo na arte se fez. Distante da frieza existencialista e do drama cotidiano reverberado em sangue da subjetividade europeia, artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark levaram ao limite a experiência do corpo. E apesar de toda uma fenomenologia marcada pela influência de Merleau Ponty<sup>15</sup>, o *fora* pelo qual aboliu-se a rigidez conceitual já traçava linhas de bruxaria com as forças de Exu, cruzando os mundos (erudito e popular) através de proposições que materializavam-se por blocos de experiência e não pelos dogmas da arte na época. *Apocalipópótese*<sup>16</sup> (1968) marca tal conexão. A imersão e o cruzamento de mundos até então vistos como separados criou a ética relacional nesse contexto, onde um deslocamento duplo em relação a qualquer imagem, signo, ou sentimento deram ao mundo não obras *in situ*, mas manipulações semióticas capazes de acelerar desde as partículas da linguagem até a mutação subjetiva necessária para afrouxar os corpos violentados pelo contexto político no país.

Hélio Oiticica e Lygia Clark, ao propor experiências onde o “público” poderia ser misturado a obra a ponto onde não se conseguir mais distinguir um do outro, abriram a arte a processos de contingência absoluta, trazendo a noção de precário como um novo conceito de existência. Os

---

13 *Saut dans le vide* (*Salto no Vazio*) mostra Ives Klein pulando um muro de braços abertos em direção da calçada. Klein utilizou a fotografia como evidência de sua capacidade de realizar uma *viagem lunar sem auxílio*. De fato, *Saut dans le vide* foi publicada como parte de panfleto de Klein (o *artista do espaço*) denunciando as expedições lunares da NASA como fruto da arrogância humana. Essa obra marca a fase imaterial de Klein, influenciada pela busca de momentos que levem ao nirvana e a ausência de representação.

14 “O corpo explica o que há de obscuro no espírito. O espírito é obscuro, o fundo do espírito é sombrio e essa natureza sombria é que explica e exige um corpo” (Deleuze, 2000: 145-6).

15 *A Fenomenologia da percepção* é um dos escritos mais importantes de Maurice Merleau Ponty. Para o autor, o mundo está aí, antes de qualquer análise que eu possa fazer. O real deve ser descrito, como o verdadeiro “cogito” reconhecendo meu próprio pensamento como um fato que me revela como “ser no mundo”. O sujeito faz as coisas em torno de si, ele as faz existir para si mesmo, as dispõe em torno de si e as extrai de si mesmo. Sendo nós os reconstrutores desse cogito histórico. O existencialismo perceptivo descrito desconsidera que há um primado do enunciado sobre as formas de ver ou perceber, conduzindo então a experiência as modalidades já postas.

16 Manifestação pensada inicialmente por Hélio Oiticica, que propunha uma arte grupal, fora da instituição, e das galerias, onde o *povo* pudesse participar das ações propostas pelos artistas. Em julho de 1968, com curadoria do crítico Frederico Moraes, foi realizada no Aterro do Flamengo, por três domingos consecutivos, aquela que seria primeira a manifestação de *arte pública* realizada no Brasil.

*Parangolés*<sup>17</sup> de Oiticica ou o *Caminhando*<sup>18</sup> de Lygia, foram mais que obras, pois atingiram singulares *estados sem arte*, lançando os “participantes” a uma espécie de devir *on line* com as forças do mundo. Todos empilhamentos subjetivos desses artistas, só foram possíveis através de uma dissociação da criação à imagem do artista, ou ao menos da imagem que se espera. Seu empirismo radical não esteve presente apenas nas proposições relacionais. As turbulências atravessadas, não eram só um mero detalhe pitoresco para forjar uma biografia interessante de artistas loucos, tão em voga desde o romantismo, mas processos de criação que os levaram ao limite da própria vida, derrubando muros, limpando do crânio o rosto, fazendo cunetes.<sup>19</sup> Trazer a tona a experiência de ter sido traficante<sup>20</sup> de cocaína em Nova Iorque, ou se autoneamar analista<sup>21</sup>, sendo literalmente expurgada pelo meio artístico na época, é de fato para *qualquer um* e não para *Alguém*.

No contexto dos anos 60, toda a cosmogonia em torno dessa subjetividade flexível que criou corpos ao lançar-se ao caos encontrou a incerteza das formas. Esse *know how* é ainda útil até os dias de hoje. Porém, menos intenso e mais concessivo. Por todos os lados o corpo na arte se mostra, e assim como a política, é a condição *sine qua non* para elevação de grupos, artistas, museus e cursos acadêmicos a imagem atrofiada de contemporâneo. As abolições do passado, hoje servem como modelos a serem seguidos, uma subjetividade atrofiada em consumir os ápices criativos, mas sem

---

17 Os *Parangolés* (1964) Posterior aos *Bólides* - recipientes com pigmento para serem manuseados, criados em 1963, os *Parangolés* ampliam a participação do público na medida em que sua ação não está mais restrita ao manuseio, como nas obras anteriores. Eles pressupõem a transformação na concepção do artista, que deixa de ser o criador de objetos para a contemplação passiva e passa a ser um incentivador da criação pelo público. Ao mesmo tempo que pressupõe uma transformação no espectador, dado que a obra só acontece com sua participação. Trata-se de deslocar a arte do âmbito intelectual e racional para a esfera da criação, da participação. Muitas vezes usados por integrantes da Mangueira - Mosquito (mascote do *Parangolé*), Nildo, Jerônimo, Tineca e Nininha Xoxoba entre outros -, alguns *Parangolés* levam frases como "ESTOU POSSUÍDO" ou "INCORPORO A REVOLTA".

18 *Caminhando*(1964), de Lygia Clark, é uma ação que se realiza no ato. Uma tira de papel é juntada pelas pontas para formar um círculo. Mas antes, gira-se uma delas e a cola do lado contrário, de modo que esse círculo se transforme numa fita de Moebius, da qual não se pode dizer onde é o dentro e onde é o fora.

19 Refiro-me a uma cena do documentário *Hélio Oiticica - o filme* (2012), que reúne uma série de imagens do arquivo de Hélio.

20 *Cosmococa*, *Programa in progress* foi criada por Hélio Oiticica e Neville d'Almeida em 1973, durante o período em que residiam em Nova York. Da série de obras que a compõe, apenas 5 de 9 obras foram de fato conceitualmente finalizadas. As *Cosmococas* consistem em um conjunto de instalações isoladas do mundo exterior, os "Blocos-experimentos", cuja composição lança mão de recursos multimídia – slides de fotos do processo de maquiagem de imagens e objetos com cocaína (as *mancoquilagens*, realizadas por Neville D'Almeida) projetados nas paredes e acompanhados por trilha sonora, e elementos que convidam o espectador a participação, como redes, piscina e balões. O ensaísta Paul Preciado relata a experiência de Hélio com as drogas no ensaio: *Oiticica: Farmacoficciones*. Disponível em: <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/30/oiticica-farmacoficciones/>

21 No filme *Memória do Corpo*, Lygia mostra como transferiu do campo da arte para uma espécie de clínica experimental as proposições dos objetos relacionais.



preocupar-se em atualizá-los, e como dizia Oswald de Andrade, tais reconições podem ser vistas como uma *baixa antropofagia*.<sup>22</sup>

Atualizar as essas forças, convoca-nos a tomar posse novamente da subjetividade, de sua produção, podendo até mesmo emancipá-la da hipótese de *correlação* com o humano. Nesse sentido, é como se esse distanciamento do objeto como predisposto ao Eu, guardasse um secreto e que quando ativado fosse capaz de colocar as Coisas em suspensão, explicitando as frágeis linhas de conexão entre a *pessoa* e as coisas do mundo, sendo então, tudo devém corpo. Desde o vapor até as folhas desse texto. Trazer os corpos até a arte, ativa as forças de bruxaria omissas há séculos pelo Entendimento, e a verificação, pois toda ontologia comumente invocada até então, fez desse território, um espaço de comentário, apenas isso. O *objeto-corpo* é a via de negação desse mundo como o conhecemos, intensificação dos mais turvos vitalismos.

## O SECRETO REVELADO: CUIDADO AO ESPANTAR SEU EXÚ

O secreto dos artistas que tentaram, de muitas maneiras, desmontar a separação do corpo pela via da arte, através da conexão com o mundo, foi revelado. Mostrar o secreto, dependendo de como se o faz é morrer rapidamente. A revelação das linhas moleculares previamente clandestinas da “arte e vida”, foi colocada em risco pela sociedade do trabalho, pelo artista empreendedor de si mesmo e pelo multiculturalismo bienalista. Todo um território molecular posto a serviço da Cultura e suas ramificações flexíveis do tráfego sem fronteiras do capital. Exu, como aquele que fazia a conexão entre a magia da arte e o Império fria dos homens, afastou-se como força conectiva entre esses dois mundos.

---

<sup>22</sup> Oswald de Andrade, *A marcha das Utopias* (1953).

## A TERRA COMO UM ENORME OBJETO NÃO DIFERENCIADO

É na terra que Deleuze e Guattari buscam a razão para a revolução, pensando a mesma através de termos de terra e território. A revolução é um movimento geológico ou geográfico que consiste em desterritorializar o território e reterritorializar a terra. A revolução coloca-se como auto-movimento da terra, que se desterritorializa e se reterritorializa em si mesma e por si mesma. A terra para ambos, não é um elemento entre os demais, sendo assim todos os elementos estão *aí*, todos em um mesmo *vínculo*. Entre os quais remontam dois em particular: o celeste e o marítimo. Deste dois elementos se faz uma distinção de dois tipos de revolução, a Imperial e a Cidadã.

“Nos Estados Imperiais, a desterritorialização é transcendência: tende a levar-se a cabo ao alto, verticalmente, seguindo um componente celeste da terra. O território se converteu em terra deserta, mas um Estrangeiro celeste vem a refundar o território ou a reterritorializar a terra. Na cidade, ao contrário, a desterritorialização é de imanência: libera um Autoctone, é dizer uma potência da terra que segue um componente marítimo e que passa ela mesma por debaixo das águas para refundar o território” (Deleuze e Guattari, p. 20).

A Revolução imperial, comparável ao raio, se dá quando um Estrangeiro vem a Identificar-se com o componente celeste da terra, enquanto que a cidadã, comparável ao tsunami por sua vez, ocorre quando um Autoctone se incorpora ao componente marítimo. *Um novo modo de produção vem sempre acompanhado com um regime político correspondente*. Por isso, a reterritorialização é dupla em cada tipo de revolução “a reterritorialização se faz em um caso (na revolução imperial) sobre o palácio e seus stocks, e sobre a àgora e as redes mercantis em outra (a cidadã). Sendo assim, a revolução cidadã teve lugar duas vezes na “história universal”, primeiro na Grécia antiga desterritorializando os produtos, ou seja, convertendo os estoques em mercadoria, em seguida na Europa Moderna com o encontro entre trabalhador desterritorializado em “trabalhador livre” e o dinheiro descodificado em *capital-dinheiro*. A potência marítima da terra se reterritorializou primeiro sobre as cidades gregas, nas quais os artesãos e mercadores formaram uma “sociedade de amigos”, em seguida sobre os Estados nacionais, nos quais os trabalhadores e capitalistas formaram “democracias”(DELEUZE e GUATTARI, 1991,

p. 94). No segundo Tsunami, a reterritorialização se fez sobre as assembleias nacionais e o capitalismo industrial. Nesse sentido ao pensar com esses autores, é possível vislumbrar o capital como pura força de desterritorialização, onde o corpo, atravessado por fluxos imerge na contingência absoluta da produção. Yoga para escrever melhor, academia para trabalhar mais, viajar para abastecer a intimidade do Casal entendiado – a *técnica* expandida ao extremo de si mesma englobou o corpo na miséria afetiva da metrópole. Tanto faz, pelo ar ou pelo mar, a matéria veste a cidade. Esse duplo vínculo de códigos: o mercado e a crença em um Corpo-eu, incorporam o corpo ao componente “marítimo” da terra, de tal maneira que se forma uma democracia comunitária onde tudo conflui harmoniosamente em uma dança no mesmo ritmo. A miséria reside dentro dessa democracia: é um padrão exterior quem detém o mercado e a crença em si mesmo: o “ópio do povo”. Essa miséria procede de um paradoxo, próprio da sociedade industrial: o dinheiro, desterritorializado, se reterritorializa sobre os meios de produção subjetiva, através dos quais nós nos incorporamos ao movimento desterritorializante da terra.

## EU NÃO EXISTO: RUMO A MUTAÇÃO INFERNAL

Nada mais de labirintos ou estruturas para guiar os passos aos quais seguir ou reagir. Todos os obstáculos de classe, raça e gênero, foram diluídos frente ao ordenamento do Deserto iluminado. Aqui, ganham uma nova roupagem, mais fluída e colorida, onde varreram para baixo do tapete toda sua substância guerrilheira. O outro do Ocidente, ocupa a imagem principal dos fluxos da cidade acelerada rumo ao fim. Tudo vale, desde que numa versão *soft-clean*. Como cheguei ao ponto de desejar isso? O que deixei que fizessem de mim mesmo nesse percurso?

Ante ao céu iluminado muitos berram. Uns clamam por novos tempos, outros desesperam-se cometendo suicídio. Quem se perde atacando o labirinto, tentando fugir do mesmo morre sem tesão. O futuro não existe, e se Kairós sobrepôs Cronos, é para trazer de uma vez por todas o fim da tortura sobre o corpo causada pelo Futuro. *O capital é a força maior que opera o devir sobre o corpo*. Sem ele, não saímos do lugar, e através dele tudo é possível. Nesse percurso, sinto-me confortável, e até mesmo livre. Circulo, duplico, construo, destruo, vivo intensamente. Meu mergulho em cada *tendência*, é uma nova vida. Reúno todas minhas memórias, sentimentos, dramas, fazendo questão que todos saibam de quem se trata o fulano ou a sicrana aqui. Mas nada disso ainda *é*, o corpo deseja mais, mais e mais.

Afinal, é preciso experimentar radicalmente o brilhante momento do *devenir*, movimento preciso dessa democracia imperial que marca a “*presença*” do *Meu* corpo em constante relação com tudo. Mudamos sempre e seguimos em frente!<sup>23</sup>

Pensar é seguir uma linha de bruxaria. Coisa que não concebem aqueles que praticam a crítica sem necessidade de criar conceitos novos (em relação aos criticados). Cada conceito é um grito, que amassa-se na linguagem; sendo os conceitos, modos existência. Pensar é se conectar com uma impotência (há uma patologia do pensador), já que não se pensa, sem se tornar outra coisa (em algo que não pensa, mas em torno do que o pensamento repete-se). Pensar é romper o esquema sensório-motor atual do corpo em relação. Pensar requer um suplemento ao pensamento: violentar a si, violentando o mundo. Por todos os lados clamam a morte do Fora, o qual teria sucumbido ao alegre pastiche das formas previsíveis, evitando assim o pensamento, evitando atualizar no corpo os sons dos longínquos tambores. Seria possível em meio ao deserto conspirar um outro *devenir* que não esse da comunidade de visíveis em plena *sã* consciência? Como converter o pensamento em uma máquina de guerra?<sup>24</sup>

Tal violência requer primeiramente a suspensão do mundo. Odiá-lo. Façamos com que o mundo inteiro se deteriore, assim poderemos pensar o presente em qualquer sentido significativo<sup>25</sup>. Mas deixemos marcado que a suspensão do mundo não é uma caça na busca de suas condições de reprodução ou uma meditativa “rapsódia de sensações”<sup>26</sup>. É próprio pensamento que trata o mundo como se houvesse sido golpeado por uma catástrofe, em que os melhores amigos que ficam são as suas próprias ideias. Isso não seria um filme de desastre, cujas ambições desejam nos ensinar quais são os caminhos essenciais para sobreviver. As tomadas dos inconscientes serão sempre uma questão de *práxis* vital.

---

23 Slogan da empresa nacional de extração de petróleo *Petrobrás*.

24 Deleuze e Guattari, *Mil Platôs* pg 381

25 Andrew Culp, *Dark Deleuze* pg 45

26 Deleuze, *Diferença e Repetição* pg 102

## PARTE II

### PARA ALÉM DO ANTRÓPICO

#### TEORIA EXPERIMENTAL

(Transcrição de textos escritos a flor da pele em um diário de pesquisa)

##### ABRIR O CORPO I

A performance tornou-se ligada ao bem. Um efeito da cultura. A maioria dos *performers* acredita que o gesto performático irá salvaguardar o fim da civilização. Daí o céu visível de artistas bem feitos, metidos em residências que mais se parecem com modelos assistencialistas de ajuda humanitária, do que qualquer outra coisa. A performance na tentativa de ser política, engendra o Estado, evitando que o gesto fuja para lugares pouco habitados. A performance reitera a divisão da cultura e da natureza. Vejam Abramovic, que ridícula, acredita que uma pedra pode salvá-la e purificar a sua própria existência. A “natureza” não trará boas notícias a nós através de uma assimilação barata. A performance é antes de tudo um contra si!

Há um tipo de política na performance que vê o trauma como possível de ser comentado pelo corpo. O corpo então, é apenas um comentário daquilo que me ocorre. Uma versão atualizada do artista moderno que falava apenas de si mesmo, porém, agora fala de “seus traumas”. Sim, a experiência da performance é clínica, no entanto não significa que a mesma sirva para curar ou para dar conta de tratar questões universais. Se usamos o dado “universal” no corpo, que então o corpo torne-se fio condutor que desmonta o código! Não acredito que o trauma e a dor, residam em algum lugar profundo do corpo onde devam ser resgatados e transformados em discurso pelo gesto da performance. Ativa-se a dor e o sangue também como partilha. Ambos não são minhas dores, são nossas. A performance não separa, somente aglutina e põe no mesmo plano. Esse gesto individual, deixemos para os atores e atrizes. O trauma, assim como a dor, estão fixados no mundo. Temos que encontrar seu percurso e não a cerca que os dividem. Se não a experiência se fecha. É comum encontrar *performers* tratando do tema da ancestralidade com ares quase que ufanistas, ou até mesmo

nacionalistas. Para esse tipo de performance a memória e o trauma estariam presos na história contada pelos grandes agenciamentos históricos. Sendo estes, a única fonte de acesso subjetivo para o corpo vestir quando angustiado por “curar-se”. *A história será sempre oficial, o corpo não.*

Sola do pé: A experiência é o gesto primeiro para conhecer a sola dos pés, seus dejetos, ou o cheiro que exala daí. Apenas o empirismo é capaz de impregnar a contingência do mundo nisso que chamamos de corpo. No entanto, apreender os dejetos que me pegam, e os que quero pegar no outro, passa por uma experiência de corte, de derrubada. Guillotinar o império da retina! Descrever o que meus olhos veem, é violentar a mim mesmo e ao outro. A interpretação posterga a invasão radical dos corpos em relação com o cosmo. A interpretação está fundada nesse caso, por efeitos de ternura e tolerância e microfascismos. Interpretar o outro para seu próprio bem, é enclausurá-lo dentro dos limites do meu espelho “pessoal”. A percepção bloqueia o indefinido porque perceber é sempre raso, na medida em que o que percebo esta limitado por uma literal cadeia de significantes. O *ocularcentrismo* é a percepção acelerada do corpo, onde cada coisa tem seu lugar, cada signo uma correspondência terna e pacífica. Sentir é de outra ordem, é desordem. Sentir o outro é encontrar o vazio, o amorfo, a penumbra do instante. É ser invadido sem a correspondência do céu de espelhos que bruscamente imponho ao pensamento com conveniência.

Rua: Toda tristeza é um efeito do poder. “Eu não tenho nada a perder, mato qualquer um que aparecer na minha frente”. Morte por todos os lados, se mata no Brasil, o equivalente de uma guerra no Oriente Médio. A fala descrita acima é de um morador de rua que encontrei meses atrás quando saía de um bar. Como se constrói um corpo com vontade de aniquilação? O corpo oco é um efeito do esvaziamento total desse mesmo corpo na Terra. Em movimento ou estático, tudo pode morrer pelas mãos narcisistas do *antropologocentrismo*. O qual, não distingue entre esse ou aquele para incorporar, para introjetar-se, para devir *oco-assassino*. No capitalismo dos fluxos, desautorizar a vida alheia é uma vontade fincada. O *corpo-oco-assassino* é uma das únicas experiências possíveis do espectro global, e sua economia dos fluxos, do “cidadão” da metrópole que repete todos os dias as mesmas notas de uma música que não escolheu. Se há mesmo uma *crise de presença* aí, deve-se também a vários assassinatos —da memória, das referências materiais do mundo, do combatente, da contradição e da negatividade. O *corpo-oco-assassino* é hiperpositivo, feliz e inabalável. Eleva o outro a imaterialidade, para igualar o mesmo a sua íntima insignificância. É inútil apelar para conceitos universais como os Direitos Humanos para dar conta dessa retirada em massa das singularidades do mundo, pois o universal

morreu quando o Real do corpo já não importava mais, ou seja, quando a dor foi relativizada pelo Mercado, e a morte literalmente banida do cotidiano.

Só faz sentido ainda falar do conceito de *alteridade* se o mesmo fissurar radicalmente o que cria no corpo sua desconexão com os mundos: das coisas, dos humanos, dos animais e dos mortos. Um ponto importante da performance, é que essa, como prática menor de política, de arte, de discurso, (ainda) cria invasões reais nos territórios de existência colonizados pelo corpo-oco-assassino conectado numa só comunidade de trocas.

Abandonar a repercussão do fato e da morte, do dado, do índice e da contabilidade das estatísticas de nossos mortos. Parar o efeito afetivo no corpo que faz do *compartilhamento* da morte uma resposta a mesma. Destruir o cinismo. Performance como abolição, e não como efeito da Cultura.

## ABRIR O CORPO II

Arte e vida: Há tempos se escutam vozes que desejam conectar a arte da vida. Desde os dadaístas até a famosa supressão do objeto na Europa e América do Norte, passando pela segunda onda do concretismo brasileiro com Lygia Clark e Hélio Oiticica. A desmontagem da individuação da arte fincada pelos artistas modernos tornou-se um percurso possível para conectar a arte da vida. A vontade que movia tal fluxo, a meu ver, seria uma espécie de lente de aumento sobre o gesto criativo que fosse capaz de maximizar o mesmo - tal vontade resultaria na sua expansão até lugares impensáveis daquilo que chamamos de vida. O tempo passou, e “conectar a arte da vida” tornou-se fala morta. Ocupa um desses discursos que recorreremos para salvar uma discussão que nos livre de pensar sobre nós mesmos. Uma válvula de escape para o paraíso que justifica a pobreza sentimental da arte nos dias de hoje. Suprimir ou abraçar *fatalmente* o Objeto como o final de todo gesto artístico, é abrir o código da arte para experiências conectivas de contingência. E nesse caso, não me refiro ao voltar-se novamente ao “cotidiano”, outra *palavra-cadáver* no cemitério dos artistas. Seria como livrar-se de toda fenomenologia que impõe um Público como razão do fazer, como razão do gesto. É também distanciar-se da vontade de hermenêutica e sua caixinha de certezas, a qual tornou o objeto porta-voz de algum sentimento, trauma ou resposta para algo. É livrar-se do quebranto lançado pela

modernidade que produz ora para uma finalidade, ora para o nada, ou apenas para encher o mundo de tralha egocêntrica espelhada em si mesma.

Criar: A criação é um ato de poder. Quando se cria, se assume as rédeas da vida. Talvez fosse essa a *pulsão* que introduzia a crítica à separação da arte da vida: criar como maneira de gerenciar o desejo no corpo em relação com o mundo. Tal agonística na vida só é possível com a vontade de criação. Mas para isso era preciso ter roubado dos artistas sua estratégia de pensamento, plagiar seu *insight*, ou seja, aquilo que os faziam invocar as potências que o destino porta, lançando a si mesmos na incerteza que é abraçar o inelutável para que se possa coincidir com o desejo. Maximizar o gesto criador é fazer descer o Cristo e fazê-lo limpar o chão—uma compreensão coroada para enfrentar a microfísica do poder que embebeda a *alma*.

### ABRIR O CORPO III

Todas as separações da vida de suas potências de criação, compõem aquilo que chamamos de cultura. Tanto para discernir-nos entre nós mesmos, como para distanciar-se daquilo que povoa a Terra. A cultura é o dispositivo de atomização que segrega o *corpo-coisa* de todas as outras coisas. Sem ela o objeto não teria sua analítica estruturada pela retina, o que o torna inacessível a sensação. A matéria na modernidade colonialista possui uma finalidade funcional que bloqueia o acesso pela mesma, “literalmente” dizendo, a outros planos. Isso se dá porque o material é submisso a percepção e a um enquadramento correspondente entre a coisa e a linguagem—ligado pelo casamento com o Sujeito e sua substância forjada. Criar a realidade é uma exclusividade dos poderes, os quais compreenderam a vida como algo que precisa ser submetido a separação total de todas as suas partes. Tal operação cria também a própria parte isolada.

O pessoal não é político. Político é corpo em relação: a cultura é a fonte imagética no corpo que sustenta a propriedade privada. Por mais que o modo como nos relacionamos com a mesma seja imaterial, por empilhamento “simbólico”; a cultura entendida como separação entre aquele que possui e o que é possuído é levada ao extremo pela necessidade de poder autoritariamente dar ao Humano o controle sobre a Terra. Um humano está sempre em via de tornar-se o que cobiça, e jamais o será



porque seu drama é incapaz de intensificar pelo corpo a existência de outros *universos tangenciais*, que não o coloquem como o sujeito, ou seja, como o Grande Dono das Terras e das Coisas que as atravessam. Toda sua arte tem um fim: enobrecer sua pobre imagem de dono de tudo, o qual separado das mesmas, agoniza por mais acumulação.

Nenhum corpo organiza sua existência sem uma técnica e sem um agenciamento junto a certos dispositivos tecnológicos, uma certa tecnologia, fora de nossos corpos. Um corpo abastado não é um corpo auto suficiente que supõe uma idealização de autonomia corporal viril, ocidental. Nem aquele dançarino em sua *alta performance* alcança essa autonomia. Seu sucesso depende do fato oculto de uma opressão-relação de outros corpos distintos ao qual ele se sustenta. Abrir o corpo até a sua despersonalização absoluta é apree nder o mesmo sobre uma prótese *tecnoviva* conectada, *cyborguizada* de matéria orgânica. A mutação como política por vir explícita desde o agora a vida inserida em um caótico campo de interdependência, que o conceito de normalidade, capacidade, saúde e autonomia menosprezam.

## UM LABORATÓRIO DIAGNÓSTICO: DO CAMPO A EXPLOSÃO DO CAMPO

Em 2016 e 2017, criei um campo de ação que na sua primeira versão teve o nome de Cosmopolítica do Corpo Vibrátil. Na segunda vez que esse laboratório repetiu-se, levou o nome de Geoperformance. A primeira vez que o projeto deu-se foi durante a Semana Acadêmica do curso de Artes Visuais, da universidade a qual concluo minha terceira tentativa de graduação. A segunda ocorreu na Casa Peirô, iniciativa coletiva de artistas locais voltados a questões específicas da arte contemporânea. Em 2017, no contexto da iniciação científica a pesquisa retorna, porém a partir de novas reformulações. Esses três momentos foram importantes para engordar a pesquisa em torno daquilo que inicialmente era uma intuição, e que ainda é. Hoje, como é esperado de qualquer processo em construção, a mesma continua a engordar. No entanto, esse movimento de englobamento e inchaço não se alimenta de qualquer coisa, resíduo ou corpo. Engordar a coisa no processo tem algo de um certo hedonismo; a gula, encarnada como pecado, apenas come o que lhe dá prazer.

Inicialmente, o percurso das proposições dos encontros perpassaram por uma prática comum nas artes visuais, na dança e no teatro: a performance. Porém, seu agrupamento teórico e prático até agora, se relaciona com a performance como algo *menor*, no sentido de autores como Deleuze e Guattari. Essa fricção sobre a *performance* pretende construir uma *linha de fuga* fora de seu espectro positivo, portanto engrandecido pelos dispositivos de projeção do Eu. *A performance e sua potência desestabilizadora encontram-se sobre efeito do quebranto*. Já passei longas páginas, acredito, justificando os percussos críticos que atravessaram a pesquisa, e depois de transcrever os textos “escritos a flor da pele em um diário de pesquisa” penso ter introduzido por alguns relâmpagos como iniciei a criação desses encontros, ou como um participante disse um dia, dessa “clínica terrorista”.

A sujeição estrutural da performance, desemboca em sua separação como arte que não pede licença para existir de sua negatividade, a qual ainda no início do século XX, já fazia a demolição dos pressupostos modernos sobre o corpo pela própria via da performance. O *acionismo vienense* é um exemplo perfeito para tal movimentação. Contemporaneamente, a servidão maquínica da performance, está no fato da mesma ter se tornado uma espécie de virtuosismo artístico, uma técnica que se tocada ou experienciada, pode elevar o artista a uma posição de transcendência social, seu lugar em uma “História oficial da Arte” ou uma boa colocação nos editais da Cultura. A tentativa em diagnosticar tais fluxos (servidão maquínica ou sujeição estrutural) através dos enunciados Artista e Performer, atualiza-se sobre uma vontade não apenas de negar as formas, ou fazer ver o seu negativo, pois isso não bastaria para desviar o gesto radical do corpo de uma territorialização *antropologofalocêntrica*. A construção desse desejo-projeto opera como estratégia oblíqua de proliferação de zonas de ação política interdisciplinares que baguncem as formas subjetivas que estão aí. A desterritorialização da performance é territorializada nos sistemas institucionais responsáveis pela atomização dos fluxos *intensos* vivenciados no *socius*. Por essas e outras tensões, as práticas criadas para os encontros estão baseadas sobre uma ética que busca fugir das estratificações: *usar da performance, mas não produzir artistas*. Sei dos riscos que o projeto tem, principalmente o de ser lido como perseguidor de um purismo da arte, parecendo criar novamente filiações com memórias vanguardistas e de transcendentalismos exóticos. No entanto, são justamente esses espaços indefinidos e de difícil tradução, que reservam sobre o plano especulativo que tudo *aconteceu*, uma capacidade fulminante de extração de impossíveis. Os laboratórios até o momento, são reservatórios de *monadados* que consideram não apenas os Humanos e os intrínsecos limites do mesmo, mas o Objeto

como “presença” a priori de um mundo onde a subjetividade (a consciência) precisa ser secundária, visto que o momento do mundo, não poderá pedir outra coisa se não isso.

Longe de tentar resolver um velho problema que aponta a arte e a vida como polos codependentes (paradigma da arte moderna), relacionados entre si, e única via possível da arte existir, e também de não correr o risco de parecer nostálgico tentando recuperar o que um dia a performance-arte foi, os laboratórios iniciais buscaram a imersão do corpo através do gesto radical da performance em um plano de acontecimento sem hierarquias, isolando o corpo em ação, dos cânones momentos como apresentação, repercussão, pedagogia, espectador, presença corpórea, mérito da imagem a priori no disparo do gesto. A manipulação dos signos, as aproximações e distanciamentos com o espaço urbano, a noção privado e público, as narrativas afetivas compartilhadas, a linguagem como linha de abertura e não dado estanque, a manipulação descarada dos afetos, cheiros, odores, suores, o trauma pessoal como código aberto sujeito a interferência coletiva, a abertura a outros universos e dimensões espectrais – tudo isso foi mantido como cadáver esquisito que impulsiona o corpo sobre um plano monstruoso de ação durante as oficinas realizadas até o momento.

## ESTAMOS TODOS POSSUÍDOS GEOPERFORMANCE E OS RITUAIS DE DESPOSSESSÃO

Na primeira parte do texto, preocupe-me em situar mais ou menos os pontos de partida para uma argumentação que “justificaria” a criação dos laboratórios de Geoperformance. Os motivos, que são sempre oriundos de uma esfera relacional, e nunca autônoma, formaram um corpo existencial extremamente preocupado em analisar os modos de sujeição que atravessam o plano de produção do desejo, especificamente pelo recorte da arte e do artista. Mas o trabalho de bruxaria que envolve tal ação só é possível, porque apenas nesse plano há visibilidade, sendo o único possível de se captar a olho nú, afinal, é só aí que a individuação forma unidades e multiplicidades, capazes de operar totalizações e formas prévias de simulação *ad infinitum* repleta de contrastes, uma *lógica monstro*, como diria Deleuze em *Diferença e Repetição*.

Dito isso, reviro os olhos e percebo que a Geoperformance a essa altura já não pertence mais ao escopo de algo que se localize exclusivamente ao campo da arte. Seu não pertencimento, deve-se ao fato que a mesma enquanto se autoproduzia, já estava ocultando um desejo de extrapolar os limites de

onde a mesma surgiu. Sua cosmogonia aberrante de previsão catastrófica, está interessada não apenas nas questões da subjetividade, ou naquilo que é visível, como já coloquei nas páginas anteriores. Pois ao que tudo indica, as forças constitutivas do mundo, não estariam mais nessa confortável e fina camada do que poderia ser Comum a nossa espécie. Nunca estiveram apenas *aí*. Sobre tal momento, é preciso dizer que a superfície *demonstrou-se* assimétrica e as zonas concentradas, horripilantemente cinzas. Em contraste com os trabalhos de Lygia Clark, por exemplo, que acreditava que seus pacientes deveriam buscar explicações baseadas na mitologia psicanalítica freudiana, algo que estivesse escondido à espera de uma reconciliação iniciada pela prática que propunha, a Geoperformance parte de algo que prefiro chamar de *superficiall* (plano que contém todas as dimensões do impossível), sendo o encontro com o relacionismo absoluto das matérias orgânicas, mas também inorgânicas, o assombro necessário para constituição de novos territórios de ação em mundo sem futuro, próximo de seu fim.

Nos últimos anos, as discussões em torno do Antropoceno<sup>27</sup> reafirmaram mais uma vez a ilusória supremacia da espécie humana. Com esse novo mito, uma série de debates em torno dos estágios finais da humanidade se alastraram pelas áreas da ciência, da filosofia e de grupos interessados em conter os efeitos dos estados de catástrofe que uma boa parte do mundo se encontra. O Antropoceno, regime que marcaria a era exclusivamente de *antropos*, coloca os humanos como os grandes responsáveis pela destruição do que ainda resta da Terra. E de fato somos. No entanto, essa conjunção do que se enfrenta hoje deve aprender a lidar com os *corpos* que foram criados, que estavam ocultos, ou que nasceram a partir desses processos de interferências antrópicas. Como coloca Isabelle Stengers, Gaia<sup>28</sup> atua como força de *intrusão no mundo*, e não como uma deidade dotada de Boa vontade para com os humanos, “a mãe de todos” como prefere a ilusão hippie pachamamista. A indiferença generalizada da Terra ante uma reconstrução a médio prazo (enquanto houver humanos) para tudo que estamos destruindo, reflete o solilóquio existencial a qual estamos submetidos.

O mundo como inscrição objetiva da razão, não existe mais (existiu algum dia?). Sobre a superfície apenas uma multiplicidade indefinida de lados. O apagamento do mundo, veio a calhar no privilégio do fracionário-fractal e o diferencial em detrimento do unitário e do combinatório. A multiplicidade plana ao invés da totalidade hierárquica. A correspondência entre séries internamente homogêneas, as formas exatas do ver, e a serialidade fenomenológica do real, já podem ser vistas como

---

27 Antropoceno é o nome de um novo intervalo de tempo geológico proposto recentemente e que pode logo entrar na Escala de Tempo Geológico oficial. O antropoceno é definido pela influência humana na Terra, onde nós nos tornamos uma força geológica capaz de moldar a paisagem global e a evolução do planeta.

28 Isabelle Stengers, *No tempo das catástrofes*. Cosac Naif, 2015

cadáveres que não produzem mais o vinho novo. Essa “ontologia plana”, ondula através de uma superfície de conexões transcategoriais de elementos heterogêneos em movimentos de ondulação. Esse estado de variação contínua do real, esse metassistema sem equilíbrio e sem transcendentalismos celestes, dialéticas horizontais ou totalizações verticais, corresponderia a uma epistemologia “simétrica”, usando os termos de Bruno Latour. Nesse sentido, conhecer não é mais uma maneira de representar o desconhecido, mas de interagir com o mesmo. O que não seria também contemplar, refletir ou comunicar, como coloca Viveiros de Castro em *Metafísicas Canibais*<sup>29</sup>.

Nada melhor que a imagem estóica de mundo para dramatizar os restos deste, originados pelo seu excesso de dispêndio, fruto de um cálculo que desejando ser objetivo produzirá infinitamente sobras e mais sobras numa espécie de grande Lixão. Uma íntima composição. Na superfície estóica, povoada pelos monstros, fantasmas, matérias escuras, corpos e não corpos, o subterrâneo platônico ascende e todos confluem no mesmo presente cósmico que envolve o universo inteiro. Seguindo ainda a Platão e a Aristóteles, tudo é corpo para o estoicismo, até mesmo *o vapor é um corpo*. Mas eles foram mais longe ao afirmar que há coisas que não são corpos, o que chamaram de incorporais, extra-seres<sup>30</sup>. Ocultos ou não, esses *extras seres* povoam a terra – e de agora por diante, se tornará difícil fingir que não existem. Não cabe se perguntar se os mesmos possuem agência, eles já o *são*.

## GEOPERFORMANCE: PRÁXIS DA DESTERRITORIALIZAÇÃO

Nada de exaltar um “mundo de fluxos” mas aproveitar esse contexto para *pensar com* as linhas obscuras. Isso seria como saber impor sobre o real perdido um desvio que já está contido no mesmo. Aproveitar-se do duplo que envolve a *plasticidade destrutiva* e não negá-la, utilizar-se da mesma a fim de aproximarmos-nos dos *outros* que encontramos no caminho. Essa tentativa, nada mais é que um retorno ao materialismo, porém, expandido até aquilo que não reconhecemos como próximo ou de domínio do Sujeito. (Nada esteve submetido ao sujeito, estando o Objeto sempre aí, ironizando e fugindo de seu observador).

---

29 Eduardo Viveiros de Castro. *Metafísicas Canibais* pg: 110, 111. Cosac Naif e N-1 Edições.2015

30 Os incorporais são extra-seres e estão fora do corpo. Para os estóicos são o tempo, o vazio, lugar e o sentido. Nesse caso, estou ampliando esse conceito a tudo que povoa o cosmos mas que não são corpos também, operando as vezes no vazio ou no tempo.

Objeto é uma palavra oriunda dos escolásticos no século XIII. Mas foi através de Kant no século XVIII que ele passa a ser pensando como o limite extremo de uma epistemologia e também aquilo que complementaria o mesmo. Sendo assim, o objeto é algo que depende primordialmente do Sujeito e que traz em si as *formas a priori*, sobre as quais atuam como conceitos que formalizarão o mundo. Nesse sentido o mundo apreendido pelo Humano, é um emaranhado de imagens submetidas às suas próprias regras, limitado pela percepção, linguagem e sistemas de organização social. Como diria a célebre frase de Schopenhauer: “O mundo é minha representação”<sup>31</sup>.

A individuação leva a negação da matéria, na medida em que a mesma atribui ao que está Fora do Humano, uma inércia e uma passividade. A interpretação que vem a priori de tudo, levou-nos ao auge de um delírio de *antropos*, que criou um regime cognitivo (o que se pode conhecer) espelhado na harmonia do Sujeito. Todas as zonas de matérias negadas nesse processo de individuação, apagam-se como realidade no horizonte de universos impossíveis de apreensão, que mesmo junto ao plano da noosfera<sup>32</sup> permanecem invisíveis.

Há duas maneiras de problematizar essa questão, uma delas que flerta com a possibilidade do Sujeito em redimir-se ante ao erro kantiano da *separabilidade* e da autonomia, podendo então a partir daí, reconfigurar o mundo de modo que se negocie com as forças ocultas um real composto pelas diferenças. E a outra, menos feliz e mais concreta, seria a que todo esse Fora, nunca esteve de fato a disposição do humano, ou seja, abaixo de seu regime cognitivo e portanto afetado pela sua insignificância e limitação orgânica (sensível). A primeira opção “compositória”<sup>33</sup>, busca ativar diferentes potências na subjetividade, recorrendo ainda é claro, ao humano como ponto de partida para uma negociação com o *outro*. Tal crítica, coloca em questão a orientação do Objeto como representação por formas perceptivas ditadas antes de tudo pela linguagem. Perceber, assim como conhecer, está então ligado aos sentidos como visão, audição e oralidade. Tudo isso pressuporia um campo onde a relação se dá sempre por *formas a priori*. Logo, para compor com esse *outro* seria preciso abandonar as formas prévias da representação organizada pelo corpo sensível (orgânico) e apreender o

---

31 Arthur Schopenhauer, *O mundo como vontade e representação*. in O belo autônomo. Textos clássicos de estética. pg 203. Autêntica. 2013

32 Noosfera é o nome da *bio fil*, parte da biosfera mais influenciada pelo universo do pensamento humano e pela atividade mental consciente. Conceito de Teilhard de Chardin e Vladimir Verdansky.

33 Ver os últimos trabalhos de Donna Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucen*. Duke University Press, 2016 ou *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015 de Anna Tsing.

mundo como matéria. O que seria, nada mais nada menos que levar até a subjetividade a *presença* viva dessa alteridade em sua forma expressiva e não mais representativa. A segunda opção, entende o objeto como aquilo que finaliza a vontade por episteme desse outro-observador. O Fora, se revela indiferente às consciências orgânicas e opera por forças secretas para além da objetividade forçada pelos Humanos. Sem história e sem um horizonte de sentido, essas forças não dialogam, ou tampouco estão contra o outro lado, o do observador, o qual imagina dominar as matérias que encontra, ou cria. A segunda opção é para além da fenomenologia, visto que não há eu no mundo e mundo em mim, mas uma relação *estranha* entre todos os corpos que compõe essa esfera relacional. Nada se leva até a subjetividade, tudo se encerra no encontro com o outro.

Ainda na segunda opção, o objeto são as matérias irreduzíveis à negociações, mas isso não quer dizer que estejamos independentes das mesmas, ao contrário, mantemos uma cumplicidade com essas abjeções que circulam livremente<sup>34</sup>. O capitalismo por exemplo, e por conseguinte os seus efeitos, a essa altura não é mais um sistema que acompanha os regimes de organização do lucro, mas sim uma *entidade* que governa os corpos humanos. O capital desse ponto de vista, é uma força que habita nossos corpos, e com qual mantemos uma cumplicidade ante a nossa sujeição. O capital é um objeto puro, que como consequência, desfez o social, e uma indiferença profunda ao princípio de realidade foi estabelecida num imenso *superficial* de incertezas brutas. Xenoeconomia e xenoformação<sup>35</sup>. Nesse sentido, ao contrário de uma *simetria plana* onde o ato de conhecer é possível abrindo assim brechas para composições híbridas, como sugerem autores como Bruno Latour ou Eduardo Viveiros de Castro, esse *materialismo cinza* mantém-se atento ao *frontier* assimétrico que se configura como nova questão para repensar o plano de incertezas.

Nesse movimento, o objeto se desprende do domínio do sujeito. E o que resta então do sujeito, desse esquema sensório-motor? Conclamar seu desaparecimento não é nada e novo, visto que a maioria da crítica pós-estruturalista se debruçou sobre tal tentativa nos últimos 40 anos. Essas análises apontam sempre que seu declínio está ligado à despossessão do eu, um abandono de “si”. Mas o que é difícil de entender é que isso ocorre por meio de uma duplicidade aberrante, um duplo reinvestimento que ao desterritorializar-se, reterritorializa-se em uma lógica que não aponta para nenhuma saída até então. Despossuir-se então, é como uma magia intrínseca ao corpo de carne, que inverte a posição de domínio do humano sobre o *outro*, sendo agora o corpo o objeto da Terra

---

34 Ver por exemplo, o livro *Cyclonopedia, complicity with anonymous materials*, 2008, de Reza Negarestani.

35 O prefixo Xenos é oriundo do grego ξένος e se refere ao estranho, ao estrangeiro.

(molécula gigante). Nesse duplo aberrante, o “eu” universal é reintroduzido nos contextos singulares nos quais ele se expressa; e outra vez por meio da reintrodução do “eu” individuado no interior dos aparatos de controle, os quais só são sustentados, ou seja, animados, por esse mesmo “eu”. Eis a possessão da qual derivam as plasticidades que implicarão sempre uma relação com o real, onde o corpo do “humano” é expropriado para fins de manutenção de toda e qualquer cadeia de sujeição. Como diria um dos Parangolés de Hélio Oiticica, "ESTOU POSSUÍDO". O sujeito nesse caso é uma apenas uma virtualidade, e logo, não estaria nem no universal, muito menos na forma indivíduo; é parte de uns dos tentáculos em infinita variação de um Espectro de Inteligência que visa objetivar o real.

Essa duplicidade aberrante, que regula tanto os campos semânticos de conteúdo dos modelos enunciados pela norma, como pela produção plástica dos fluxos que se conformam ao modo empresarial da experiência, nada mais é que uma gestão peculiar de anomia. Uma biopolítica, para usar os termos de Foucault. Não se trataria então de regular quem tem ou não a identidade, mas de flexibilizar ao máximo um devir-intenso onde tudo é possível. Possessão e despossessão, operando várias dimensões de possibilidades ao mesmo tempo. Sendo assim, esse sofisticado modo de controle proporciona ao corpo uma mutação disfórica, uma ode ao movimento, que como Alice de Lewis Carroll não reconhece nenhuma fronteira.

Margaret Thatcher<sup>36</sup>, numa declaração sincera, diz que “*a economia é o método, o objeto é modificar o coração e alma*”. O sucesso dessa frase está no fato disso ter-se tornado não só possível nesse momento, como também desejado. O que se passou para que incorporássemos tal vontade de destruição? Seríamos “nós”, “humanos” esquizoanalistas<sup>37</sup> por excelência de nossa própria existência? Haveria uma sede por extinção encoberta ao desejar cada vez mais o progresso acelerado de todas as formas de aniquilação do humanismo? Mas algo nesse individualismo possessivo, leva-me a crer que não seria preciso mais adotar falas nostálgicas, onde uma vaga ilusão de autonomia terrena daria espaço para um transcendentalismo barato que conclama o Fora apenas para restituir o velho drama dos corpos orgânicos. Olhar para o fora exige que aceitemos primeiro a condição de que o acesso a essas zonas cinzas onde o objeto está coroadado, e da qual dependemos, é necessário como via de mutação generalizada desse mundo em ruínas, justamente para pensar abruptamente não um espaço

36 Margaret Thatcher. Interview. Disponível em <http://www.margaretthatcher.org/document/104475>

37 “*Destruir, destruir: a esquizoanálise tem que passar pela destruição, fazer toda uma limpeza, toda uma raspagem do inconsciente [...] Destruir crenças e representações, cenas de teatro. E não há maldade que chegue para cumprir tal tarefa.*” D&G, 1996, pg 325, pg 328.



de liberdade, mas campos de aliança entre humanos e não humanos, algo como um abandono radical do parentesco consanguíneo, moral, religioso, libertário ou político; isso é óbvio, se quisermos manter algum nível de existência digna nos próximos anos.

Um outro devir se configura nesse horizonte dos códigos abertos, de afetos invisíveis e de vidas impuras, o do *devir-xenofílico*<sup>38</sup>, que penso estar associado com o aproveitamento de toda capacidade de produção de cognição do corpo de carne sobre o real. Não se trata de condenar a mobilização geral do desejo do sujeito pelas zonas de *extra-corporeidades*, mas de racionalizar esse processo de sedução para fins de complexificação do presente. Para isso a subjetividade, o afeto, e tudo que tem como finalidade dar sentido a ficção do humano como ser autônomo, deve ser problematizada quando se ergue como a finalidade última para iniciar qualquer campo de ação sobre o mundo, pois essa, dorme o sono narcísico da *presença viva*, quando ao seu lado povoam mortos e não vivos.

## A BRUXA, A TERRA E A ALIANÇA ALIENÍGENA

David Lapoujade, em um lindo livro que se dedica a estética em Gilles Deleuze, *Deleuze's aesthetics*<sup>39</sup>, retoma a estranha concepção do autor em relação a estética. Para Deleuze, a percepção não é mais uma representação, mas uma participação ou uma experimentação de “ver”, um movimento aberrante cuja maior expressão é a *linha abstrata*. O encontro com as linhas abstratas partem então de um envolvimento preciso para ativar algo que não está *aí*, mas que é indispensável para sua concepção de estética. É estranho como o modo de perceber passa nesse caso, não pelo registro da visão, mas pela aproximação a algo que é “abstrato”, logo que não se pode ter uma imagem específica. Não há decalques a serem transpostos ao que se vê, tampouco um plano de contradição. Nem analogia, nem antagonismo, apenas uma contingência no encontro com essa “*linha abstrata*”. Uma excitante lógica.

Mas onde estariam tais linhas abstratas? Na terra, exclusivamente nela. A bruxaria, que tem como forma um espaço onde não se vincula ao passado ou tampouco ao presente, podendo ser vazia e só por isso ser capaz de viver a sorte de uma desterritorialização, é uma prática que aproxima o corpo das linhas abstratas. O terreno, e não o celestial, é o destino do corpo na imanência. Uma potência da

---

<sup>38</sup> *Filia* vem do grego e se refere a amizade, estar próximo, no caso do texto o termo *xenofílico* indica uma predileção ao *estranho*.

<sup>39</sup> David Lapoujade. *Deleuze's aesthetics: "Perception is no longer representation but a participation or an experimentation of 'seeing,' an aberrant movement whose highest expression is the abstract line"* pg 115. 2014

terra se reterritorializa no *conceito* em sua forma por vir. Mas isso só é possível se o corpo que pretende agenciá-lo estiver vazio (*xamãnisado* e não letrado, visto que o primeiro é um ressonador de fluxos e o segundo, apenas acumula, assina, deseja ensinar). Esse corpo vazio, *embruxado*, consegue acolher toda essa sorte de desterritorialização por não estar sob o domínio do presente, do passado ou do futuro. Esse é o corpo capaz de agir sobre o plano da imanência, o qual embriona um futuro, uma nova terra, seja ela qual for. Apenas o corpo *embruxado* se aproxima da experimentação abrupta que porta a vastidão terrena e tudo que aporta na mesma.

Sob tal efeito, estaria Kelvin, personagem da ficção científica *Solaris*<sup>40</sup>, de Stanislaw Lem. O psicólogo descobre que toda a superfície oceânica do planeta é uma entidade inteligente que acessa sua memória, seus afetos e sentimentos. Isso se mostra quando Kelvin começa a ter visões realistas da esposa morta. Essas visões nada mais são que essa entidade alienígena agindo como um avatar da esposa de Kevin. Mas apesar dessa aproximação que transpõe questões humanas a esse *Outro* que se manifesta, a personagem de Lem reconhece uma *impenetrabilidade* nesse alienígena.

Na trilogia *Xenogenesis*<sup>41</sup> de Octavia Butler, um cataclisma nuclear destrói a Terra. Nesse momento uma raça de alienígenas decide preservar uma porção da humanidade propondo um acordo: ajudar a terra desde que possam trocar os genes – Oankali é um povo nômade mercador de genética que vaga pelo universo à procura de espécies com as quais procriar e assim operar mutações. No entanto, tal condição de troca é colocada aos humanos de forma irredutível, ou se trocam os genes ou os mesmos perecem, deixam de existir. O objetivo dos Oankali é a mudança, enquanto que o da amostra de humanos é a conservação extrema do mesmo. Essa exterioridade violenta, esse *Outro* que não negocia, *demonstra* uma infinidade de possíveis a partir do impensado, pois não há um futuro de previsibilidade para epistemologizar. Não se sabe em que tal mutação resultará.

Acima, dois casos de abertura ao *estranho* que a ficção científica pode traduzir, principalmente pelo rigor dos autores que escolhi, o qual os planos de extrema especulação podem criar ferramentas de análise para as situações de desorientação abismal que se encontra os restos do humano na Terra. Mas há outras visões em torno do conceito de alienígena que gostaria de *luciferizar*, uma delas é a relação que Patricia Reed faz do *alien* como uma potência intrínseca ao corpo:

---

40 Stanislaw Lem. *Solaris*. Aleph 2017

41 Octavia Butler. *Lilith's Brood: The Complete Xenogenesis Trilogy (The Xenogenesis Trilogy)* (English Edition) 2012

“A reformulação perspectiva é um trabalho contínuo de cuidado, assim como é um trabalho cuidadoso, impulsionado por uma força geradora de alienação. Ser tomado por conceitos é uma alienação de perspectivas lógicas/categóricas. Apesar de o termo ter sido confinado a um registro negativo, sinalizando anomia social ou desumanização, e ser colocado como algo a ser superado, em um aspecto perspectivo, a alienação é uma necessária forma de estranhamento com o que é. A alienação nunca pode ser ‘total’: expressa a qualidade de uma relação e não uma coisa em si; uma coisa é alienada de outra coisa, e entender isso apropriadamente exige uma reflexão em, pelo menos, duas direções. Quando ‘alienação’ é muitas vezes um termo ubíquo para descrever nossa tecnosfera, para evitar a falta de sentido de sua (aparente) autoevidência semântica, precisamos perguntar: como seria uma condição não alienada? A consequência de um mundo sem alienação nos prende a esquemas cognitivos familiares, pois nega o engajamento com o estranho, o estrangeiro e o desconhecido, conferindo uma condição de “senso comum” ao que é dado. Alienação e abstração têm um parentesco nesse aspecto, já que ambas dizem respeito a modos de separação e impessoalização. Embora seja inegável que certos vetores dessas forças estruturam o status quo contemporâneo para fins injustos, sua potência cognitiva inerente não deveria ser abandonada, pois o que podem fazer e o que são hoje é mais necessário do que nunca”. (REED. *Xenophily and Computational Denaturalization*, publicado originalmente em *e-flux Architecture. Artificial Labor* - 18 de Setembro de 2017)

Seguindo a Patricia Reed e sua concepção de *alien* como *algo* “intrínseco” ao corpo, cuja capacidade de incorporação é responsável pelos modos de separação e impessoalização, estaríamos todos *alienados*, no melhor dos sentidos que isso possa ter. Sendo assim, o corpo já estaria desde sempre acompanhado por uma linha abstrata, ou, “tomado” por forças, com as quais nos relacionamos. O corpo, partindo desse exemplo, porta um impulsionamento (uma força a priori) que acolhe o que vem de fora. Não seria então o caso de acelerar o processo de acolhimento do estranho justamente por já estarmos fazendo isso sem uma racionalização consciente? Existe aí um dos pontos importantes

dessa especulação: desmanchar o que *é dado*, para abrir-se ao que *pode-ser*. Ou seja, se tais forças operam por vias não humanas, mas podem ser ocupadas pelos mesmos, logo, tais *aliens* estão passíveis de responder aos caprichos mais fascistas dos humanos, visto que não são morais, tampouco correspondem a algo benéfico ou maléfico. Se nenhum movimento desterritorializante assina por princípio acordos de conservação do humano, seria estratégico e urgente que tais alianças com o *estranho* em acelerada expansão, como é o caso das IA<sup>42</sup>, sejam complexificadas a fim de repensar as infraestruturas planetárias.

## PARTE III

### LABORATÓRIO DE EXTREMOS

**MONADADOS<sup>43</sup>:** São equações que nasceram dos processos em Geoperformance nos respectivos espaços onde os encontros aconteceram. Partem da experiência empírica e tem por objetivo *imitar* uma fórmula geral. Monadados foram sacados de um todo complexo que se manifestou no recorte em questão. Sendo assim, não são ordenadores, mas um modo de plenitude que leva a composição infinita, onde cada singularidade existente está sujeita a se tornar expressão possível de todos os outros existentes, os quais estão emaranhados para além do espaço-tempo. Mas cuidado, os monadados não são universais, pois cada experiência contida nele, contém todas as outras infinitamente.

---

42 Inteligências artificiais

43 Inspiração em Leibniz a partir do conceito de mônada. *Discurso de metafísica e outros textos*. Tradução: Marilena Chauí. Martins Fontes, 2004.



*Figura 1: Sonhos amassados em papel. Atelier Exquizz. Lab 02. 2017. Porto Alegre, arquivo pessoal*

## EQUAÇÃO SONHO

**MONADADO A:** Cada participante é convidado a relatar um sonho sobre o uma folha parda distribuída. Luzes em movimento são acionadas no ciberespaço. Escolho não chamar esse lugar de “espaço”, para não chamá-lo de apenas um recipiente para “lugar”. De acordo com a primeira opção, ele estará aberto como espaço-tempo, ou tempo-espaço, numa espécie de ressonância com a relatividade da astrofísica, mas também com consequências materiais para a existência terrena. Depois da escrita os papéis são amarrados em torno de um arame e colocados no canto da sala. A passagem do tempo desacelera, e outras atividades inciam. Voltaremos aos sonhos em um momento próximo.

**MONADADO B:** Depois de uma rápida apresentação começo com um jogo onde cada participante deve se apresentar como se fosse o outro. Nesse momento ousa-se descrever-se a partir das primeiras impressões como se fosse o/a fulano/a. Em seguida, começa-se o relato dos sonhos através da escrita, dessa vez, todos sentados em roda. Conto rapidamente sobre a proposta, e lhes aviso que voltaremos a esses escritos em outro momento.

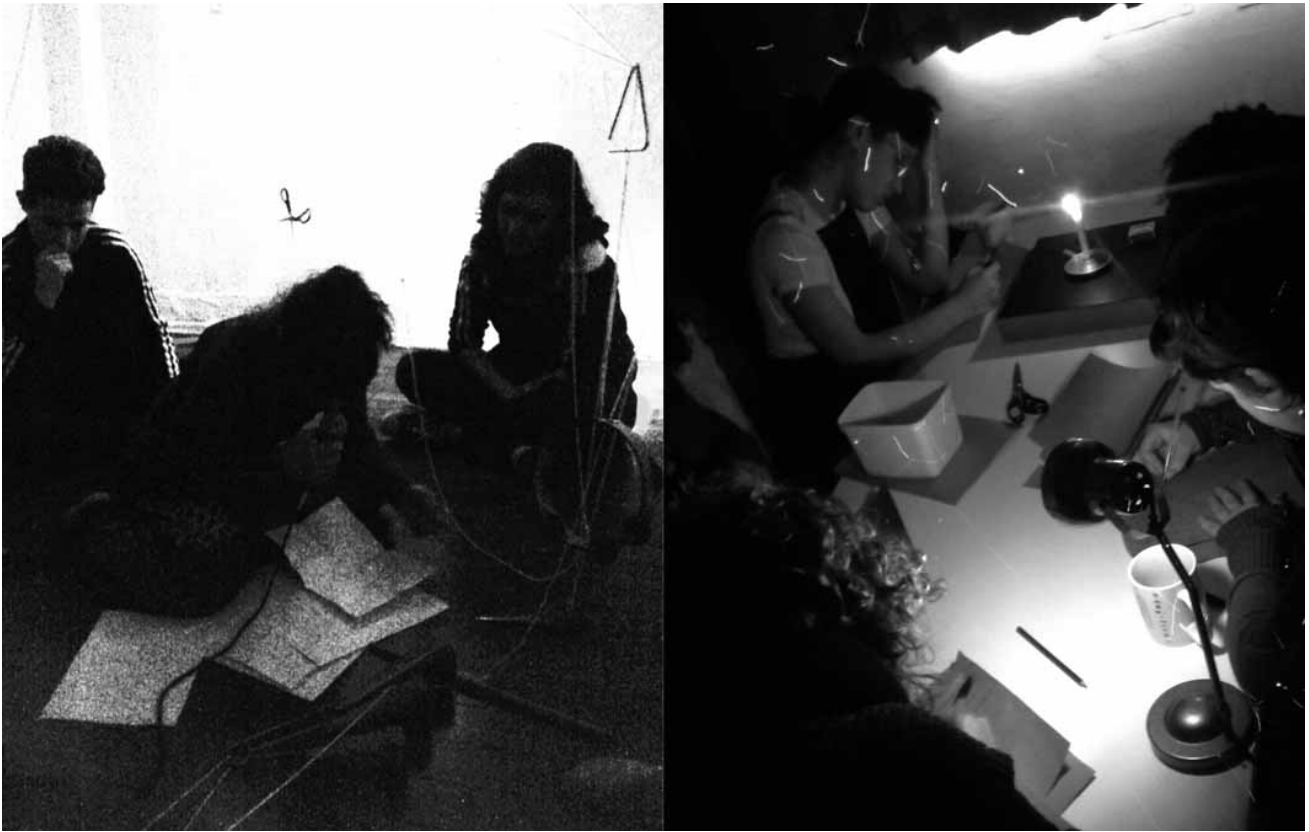


Figura 2: Respectivamente da esquerda para direita: Lab 02, Casa Peirô, 2016, Lab 03, Atelier Exquiz, 2017. Porto Alegre. Arquivo pessoal

MONADADO A.b: Ao voltarmos aos sonhos, aviso que nesse dia, as redes de inconsciente colocadas ao fora e misturadas pela escrita seriam novamente abertas. Nesse caso, já estaríamos produzindo então um código coletivo hackeado através da utilização das instâncias de passado e futuro. Saímos do atelier destinado aos encontros e fomos às ruas. A proposição nesse dia, era a de invadir um espaço qualquer próximo do local, e fazer a leitura dos sonhos. Mas antes disso todos os sonhos foram trocados. Anteriormente, pedi para que cada participante não assinasse os escritos. Cada pessoa era instigada a ir mais longe do esperado, buscando então os lugares mais absurdos como um ciberespaço possível para irupir os sonhos hackeados. Invadimos farmácias, postos de gasolina, estacionamentos, as próprias ruas e os *containers* de lixo. Essa saída do *oikos* como o espaço de legitimação da memória tem como desejo assumir as dinâmicas de metamorfose já presente fora do corpo no espaço-tempo, onde a implosão das ilhas ressonantes através da entrada nas mesmas, libera o sonho como o artifício *esquizo-físico* do próprio corpo de carne. A invasão dos espaços pelos sonhos de um outro, explicita os agenciamentos cósmicos vindos (sempre) de vozes de um outro lugar.



*Figura 3: Invasão de Estacionamento de carros. Lab 03, 2017. Porto Alegre. Arquivo pessoal*

**MONADADO B.a:** Sentados em roda em uma minúscula sala de um *lugar de arte contemporânea*. Anteriormente, passou-se por uma experiência de contato intensa entre os corpos humanos cognoscíveis a retina. Era a hora de trabalhar com e sobre os sonhos coletados. Manteve-se dessa vez as assinaturas e a ficcionalidade do pessoalismo em um primeiro momento. Após ler os sonhos de cada um em silêncio, cada participante é convidado a ler os seus sonhos em uma outra sala. Nesse ciberespaço a acústica foi pensada para que os sonhos fossem lidos em um microfone ligado a um amplificador conectado a um pedal de voz, o qual através do efeito Delay deformava a voz. Em cada *leitura-deformer* os ouvintes ligados a outra sala tinham a sutil sensação de estar suspensos naquele momento (relato de uma das participantes) ao escutar as vozes, que então deixaram de ser vozes comuns. No fim, todos os sonhos foram queimados e um silêncio extremo tomou o ciberespaço. Algumas pessoas choraram.



Figura 4: Leitura de sonho na rua. Lab 03. 2017. Porto Alegre. Arquivo pessoal



Figura 5: Invasão na farmácia. Lab 03. 2017. Porto Alegre. Arquivo pessoal

Equação resultante de soma:

$$M.A + M.Ab + M.b + M.ba =$$





*Figura 6: Carregamento de corpos. Casa Peirô. Lab 02. 2016. PortoAlegre. Arquivo pessoal*

## EQUAÇÃO MORTE

**MONADADO V<sup>2</sup>:** Todos começam a caminhar pela sala branca de luzes acessas. Em seguida começa-se uma busca lentamente por um corpo. Ao encontrar esse corpo, pede-se que cada um conduza o mesmo pelo território ali constituído. Quem conduz está de olhos abertos e o conduzido de olhos fechados. O condutor é induzido a acariciar esse corpo, assim como levá-lo a todas as partes da sala. Uma aproximação maior é solicitada, é hora de sentir os cheiros, as texturas, a cor, e o tamanho desse corpo. Mexe-se com o corpo até que uma música alegre ressona. Ambos os corpos estão envolvidos. Uma cumplicidade e cuidado pairam as zonas inorgânicas convocadas naquele espaço-tempo. É preciso dar atenção a ela, pois é justamente esse corpo que estávamos esperando aparacer.

**MONADADO -V<sup>2</sup>:** Mudam-se as luzes, e uma atmosfera colorida e feliz invade a sala. A imagem da festa, do amor e da compaixão aparecem apoiadas no fantasma da música. Precisa-se de muita atenção nesse momento, pois os corpos produziram muitos outros corpos. Mas para falar com os corpos que

apareceram será necessário uma ponte abrupta. É a hora de espalhar as sacolas de supermercado, e pedir para um corpo (humano) cobrir o outro corpo (humano) de plástico até a cabeça, de modo que não sobre nem uma fresta sem sacola. Observa-se com precisão a cena. Em seguida uma sonoplastia de tiros de metralhadora invade o espaço. Esse terceiro corpo contido na matéria dessa sonoridade se relaciona por 3 minutos com os outros corpos.



*Figura 7: Encobrindo o corpo com sacolas. Lab 02. 2016. Casa Peirô. Porto Alegre. Arquivo pessoal*

**MONADADO V.0 -1:** Lentamente as participantes caminham de um lado para o outro de uma grande sala destinada para aulas de música erudita. A caminhada demora cerca de uma hora, levando o corpo até o estado de exaustão. A trilha sonora é hauntológica. Ao fundo uma projeção de uma cidade filmada de cima de um morro. Tudo conflui em uma colagem de matérias autistas e formas em desintegração. Depois de um longo período, a recuperação do real então torna-se necessária, e até desejável, visto que todas as participantes estão muito cansadas. Mas essa volta ao sentido funcional não pôde recorrer aos estratos de afectos já ligados as redes de inconsciente moribundas da

experiência. Nesse momento então, cenas reais da prisão de Quantánamo, e vídeos internos de presos sendo torturados nos presídios brasileiros começam a ser projetadas sobre os corpos. O término desse bloco *sensacional*, teve por objetivo reabilitar as forças de composição do humano, pelo uso da doutrina de choque, análoga minimamente em certo ponto, aos métodos de reabilitação as dinâmicas de poder.



Figura 8: Idem figura 7

Equação resultante de subtração:

$$V^2 - -V^2 - V.0 -1=$$

## EQUAÇÃO INVADERS DANCERS

**MONADADO R1-r0:** Cada participante deve iniciar uma escuta partindo do chão. Importa o mais imperceptível dos sons. Um microfone com captador de sonoridades é ligado a uma caixa de som para ajudar na captura. Um emaranhado de fios se constrói cruzando um pequeno espaço. Muitos “instrumentos” disponíveis começam a ser acessados. Pede-se que iniciem uma justaposição ao real com todos esses sons. Ruídos e vozes criam uma intromissão no estado dos corpos. Começa-se a interrupção do sequestro da subjetividade pelo Real.



*Figura 9: Invasão - Dançando com os mortos. Lab 02. 2016. Locação invadida. Porto Alegre. Arquivo pessoal*

**MONADADO r0.r0:** Depois de interromper o sequestro do corpo pelo Real, todos os corpos são incentivados a deixar o local e invadir um território previamente definido pelo propositositor. É hora da transposição. A escolha é um lugar em ruínas e vazio de linhas visíveis, mas extremamente insólito (sem solidão). Cada escombros revela algo que não está nem na presença ou tampouco na ausência,

mas trazem em si um pressentimento de algo que paira naquele lugar. Nesse momento, cada corpo deve ir mais longe, ir cada vez mais de encontro com a *insolitude* desse espaço *virtual-real-menor*, interagindo com os objetos que encontram. Apenas um lugar em ruínas, onde a noção de abandono é explícita é capaz de ativar a experiência da perda dos futuros. Lá, todo o passado está cancelado e uma rápida justaposição hegemônica logo acontecerá. A invasão<sup>44</sup> nesse caso, é uma festa com os mortos, os não vivos e com os futuros sucumbidos pelos sequestradores de mundos.



Figura 10: Invasão - Interação inorgânica. Lab 02. 2016. Casa Peirô. Porto Alegre. Arquivo pessoal

---

44 O local invadido foi um terreno da rede de supermercados Wall Mart



*Figura 11: Invasão - Lab 02. 2016. Casa Peirô. Porto Alegre. Arquivo pessoal*

Equação resultante de soma

$$R1-r0 + r 0 . r 0 =$$

## EQUAÇÃO ABERTURA

MONADADO 1: Objetos + corpos

MONADADO 2: Objeto Teia + corpos



*Figura 12: Monadado 1: Objetos + corpos. Invasão. Lab 02. 2017. Porto Alegre. Arquivo pessoal*



*Figura 13: Monadado 2: Objeto Teia + corpos. Lab 03. 2017. Porto Alegre. Objeto cedido pela artista Paola Zordan. Arquivo pessoal*

Sobre os MONADADOS descritos, é crucial comunicar que as transcrições não são um apanhado total do que propuseram os laboratórios. São apenas partes do processo. As figuras não correspondem uma ordem de alinhamento com os textos, justamente para não ilustrá-los. Ambas estão embaralhadas. Os resultados das equações, não aparecem devido ao fato que as mesmas não tem a pretensão de transcrever a experiência dos corpos envolvidos. É uma equação intraduzível, porém é uma equação.



## CONCLUSÃO

### GEOPERFORMANCE: EXTRATO DE FILOSOFIA FUTURA

*Heathcliff, it's me, Cathy, I've come home  
I'm so cold, let me in your window  
Heathcliff, it's me, Cathy, I've come home  
I'm so cold, let me in your window*

*Oh, it gets dark, it gets lonely  
On the other side from you  
I pine a lot, I find the lot  
Falls through without you  
I'm coming back love, cruel Heathcliff*

*My one dream, my only master  
Too long I roam in the night  
I'm coming back to his side to put it right  
I'm coming home to wuthering, wuthering  
Wuthering heights*

Kate Bush - Wuthering heights, Álbum *The Kick Inside*, 1978. Letra inspirada no romance *Wuthering heights* de Emile Bronte, 1847

Os futuros foram roubados. O que vivemos hoje foi decidido por alguns poucos, os quais anteciparam-se no furto do que virá. O futuro como uma palavra então, só pode ser antecipado na forma de perigo, se não, evocar esse conceito soará imperiosamente reacionário, visto que o futuro é uma convenção que violenta as potências do tempo. Seria possível uma *ética dadaísta*, não análoga ao início do século 20, mas que faça retornar a *ação*, atualizando-a como primeira instância de fissura ao real, através de outras impossibilidades de vida? Nesse mais novo fim do mundo (já houveram tantos e outros ainda virão) a arte não poderá servir a estabilização, mas tampouco a revolução ou a política. Nesse final de mundo, de futuros contingentes ou bloqueados, a arte só poderá ser *devenir impuro*, zona radical de destruição das fronteiras de toda espécie. O estado de desespero precisa gritar, precisa ser descoberto para que o tempo possa de uma vez por todas assumir suas potências de trânsito por todas as dimensões. Abandonar Cronos e amorosamente abrigar Aion.

A arte do *devenir impuro* implode as fronteiras do humano e do não humano, mas antes convoca o corpo de carne “físico”, a experimentar uma vastidão abrupta de corpos e não corpos. Essa arte é por excelência ritualística e *a-subjetiva*. Para ela, as metanarrativas exercem poder sobre os humanos, e continuarão assim. Não busca desconstruir nada, mas abre o cérebro a imanência. Que nada mais é que uma biopolítica do futuro que compreende o impossível enquanto ação, como um princípio do

*devoir impuro*. Tal imanência não leva a transcendência do corpo, mas *e-videncia* uma estranha e intrínseca potência dos corpos-terrenos-humanos: a de compor infinitamente *até depois da morte* com *o todo*. Tal arte, é materialista a ponto de reconhecer uma agencia não apenas no que vive, como pressupõe as teorias vitalistas, mas naquilo que está morto. Ou então, com o que não está vivo, *mas atua enquanto tal, estando suspenso da dicotomia vida/morte*.<sup>45</sup> Como é o caso do Capital, de Gaia e de tantas outras abjeções livres que povoam o mundo, portanto, que já são *abrigadas* muitas vezes por nós. Tal arte, é materialista por compreender que a plasticidade destrutiva do capital ganha abrigo facilmente no cérebro, sendo ele mesmo capaz de projetar outras plasticidades, e também reivindicar outras. Não há que fugir do ciborgue que somos, mas desviar suas forças a finalidades mais potentes.

Geoperformance, como arte que deseja implodir as fronteiras do humano, entende a mente como uma constante erosão, onde rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideais se decompõem em pedras de desconhecimento. Mas a potência sedimentar da mente não está apenas nos miasmas geomentais ligados à Terra. Ela se revela na capacidade em desmoronar as bases de filiação, em detrimento de encontros que aumentem a capacidade para agir, e ao mesmo tempo *mutar* o que se demonstrava até então imutável.

---

45 Para uma aproximação mais precisa em torno dessa ideia, ver: *Gothic materialism – extracts de Flatline Constructors: Gothic materialism and Cybernetic Theory-Fiction*. Mark Fisher, disponível em <http://exmilitai.re/flatline-constructs.pdf>

## REFERÊNCIAS

- BRÉHIER, Émile. *A teoria dos incorporais no estoicismo antigo*. Trad. Fernando Padrão de Figueiredo e José Eduardo Pimentel Filho. Belo Horizonte. Autêntica Editora, 2012.
- BUENO, Guilherme. *A teoria como projeto: Argan, Greenberg e Hitchcock*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- BUTLER, Octavia. *Lilith's Brood: The Complete Xenogenesis Trilogy (The Xenogenesis Trilogy)* (English Edition) 2012.
- CULP, Andrew. *Dark Deleuze*. University Minnesota Press, 2016.
- DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2000
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs vol 5*. São Paulo, Editora 34, 2012
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 2012
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973
- FOSTER, Hall. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014
- FOUCAULT, Michel. *O governo de si e dos outros*. Trad. bras. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2008
- GUARNACCIA, Matteo. *PROVOS Amsterdam e o nascimento da contracultura*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001. GUATTARI, F. ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

- GUATTARI, F. *As pulsões: entrevista com Félix Guattari*. In Cadernos de Subjetividade. São Paulo: PUC São Paulo. 2010
- HABERMAS, Jurgen. *Modernity: An Incomplete Project*, in H. Foster (org.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983.
- HOLLOWAY, John. *Fissurar o capitalismo*. Trad. Daniel Cunha. São Paulo: Publisher Brasil, 2013
- INVISÍVEL, Comitê. *A insurreição que vem*. Edições Baratas: 2013.
- JAMESON, Frederic. *Periodizando os anos 60*. In H. B de Hollanda (org), *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LAZZARATO, Maurizio. *Signos, Máquinas, subjetividades*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo: n-1 edições, 2014.
- LEIBNIZ, Wilhelm. *Discurso de metafísica e outros textos*. Tradução: Marilena Chauí. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- LEM, Stanislaw . *Solaris*. Tradução Eneida Favre. São Paulo: Aleph, 2017.
- MICHELLI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: editora Martins Fontes, 1991
- PASQUINELLI, Matteo. *Capitalismo maquínico e mais-valia de rede: Notas sobre a economia política da máquina de Turing*. Trad. Caia Fitipaldi e Henrique Antoun. In Revista LUGAR COMUN
- REED, Patricia. *Xenophily and Computational Denaturalization*, publicado originalmente em *e-flux Architecture*. ArtificialLabor, 18 de Setembro de 2017.
- <https://www.e-flux.com/architecture/artificial-labor/140674/xenophily-and-computational-denaturalization/>
- ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. 2006
- SAFATLE, Vladimir. *A paixão do negativo: Lacan e a dialética*. São Paulo: Editora UNESP, 2016.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação - O belo autônomo. Textos clássicos de estética*. São Paulo: Autêntica, 2013

STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes*. Cosac Naif, 2015.

TIBURI, Márcia. *Metamorfoses do conceito: Ética e Dialética Negativa em Theodor Adorno*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais*. São Paulo: Cosac Naif e N-1 Edições, 2015.

WILLIAMS, James. *Pós-Estruturalismo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

## REFERÊNCIAS GERAIS

- DONNA HARAWAY, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucen*. Duke University Press, 2016
- ANNA TSING, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015 .
- PAOLA ZORDAN, Territórios e Geopoética. In Climacom cultura científica, pesquisa, jornalismo e arte. Ano 2, volume 2
- REZA NEGARESTANI, *Cyclonopedia, complicity with anonymous materials*, 2008,
- MARK FISHER, *Gothic materialism – extracts de Flatline Constructors: Gothic materialism and Cybernetic Theory-Fiction*. Disponível em <http://exmilitai.re/flatline-constructs.pdf>

Sites acessados:

- *Artigo de Paul Preciado sobre Hélio Oiticica:*

<http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/30/oiticica-farmacoficciones/>

- *Trepanation: Hole in The Head*

<http://1dunia.net/2011/10/trepanation-hole-in-the-head/>

- *Entrevista Margaret Thatcher.*

<http://www.margareththatcher.org/document/104475>