

### 3

## CORPO E NECESSIDADE: CONTEMPORANEIDADES

O que nós loucos somos é isso: testemunhas do impossível. O tempo é muitos tempos simultâneos. Impossíveis. O espaço também. Quem atravessou a cortina branca sabe. Todo impossível é possível em algum lugar. Até demais.  
*Utopia Selvagem*, Darcy Ribeiro.

Fredric Jameson chama de *Capitalismo tardio* o atual estágio de desenvolvimento das formas e forças de produção mundiais. Para ele, o capital parece ter revelado, finalmente, sua verdadeira face, após anos de disfarce e maquiagem atrás das cortinas do Estado<sup>1</sup>. Hoje, o capital não precisa mais se esconder, ele pode se assumir, independente de qualquer relação com as máquinas estatais e seus grupos sociais. Tal fato, de maneira genérica, é percebido quando as questões econômicas passam a definir toda e qualquer relação no planeta. Segundo sua análise, o que se acostumou a chamar de pós-moderno nada mais é do que o momento atual do moderno. Nesse sentido, nos encontramos numa *modernidade tardia*, a crise de um modelo, mas não a superação dele.

Ao nos aproximarmos de suas definições, pode-se nomear como *alta-contemporaneidade* o recorte e o sentido de tempo em que nos encontramos agora. Seria como uma radicalização desses recortes temporais, norteados a partir do instante presente, para além da sua exclusiva relação com a modernidade. Existem e existiram artistas, obras, discursos e textos que estarão sempre inseridos na clave do que está sendo chamado aqui de *contemporaneidade*: eles serão os artistas contemporâneos de outra geração. A alta-contemporaneidade diz respeito ao momento atual, no qual estão sendo produzidas subjetividades outras para além de paradigmas modernos estanques. Essa é uma discussão que tem como parâmetro, primordialmente, a qualificação temporal do presente momento histórico: estamos falando de tempo e de temporalidade. Nesse sentido, o artista plástico Arthur Omar chega ao nível de buscar uma outra nomenclatura para essa temporalidade chamando-a de *pós-contemporânea*. Apesar de fazer extremo sentido quando a

---

<sup>1</sup> Como coloca Peter Pál Pelbart em seu texto citado na nota 13.

discussão versa sobre um determinado modelo de produção artística ainda muito em voga, a maneira como esta questão pretende ser levada aqui não diz respeito exclusivamente a esse formato.

A alta-contemporaneidade parte da idéia de que o corpo, talvez mais do que nunca, é e será sempre espaço de luta entre diversas forças, tendências, sentidos e saberes. É no corpo, pelo corpo, através do corpo e a partir do corpo, que se colocam muitas das questões centrais do atual pensamento e da ação cultural, política, econômica, artística e social. Há uma *agoridade* que redefine o corpo, imprimindo-o em estatutos específicos, explicitando-o como espaço em mobilidade, ambiente em crise. Pensar nele é pensar o instante, o agora, o hoje.

As produções de subjetividade, os textos e as falas desse conjunto multiplicador que é o corpo necessitam de uma leitura aguda e apurada. Refiro-me aos trabalhos realizados na alta-contemporaneidade, cujas ações são definitivamente potencializadas e protagonizadas por articulações que têm como enfoque principal o corpo.

Sobre a relação corpo/tempo é de bom tom salientar que não será trabalhada aqui a idéia de *contemporâneo* como unidade temporal e histórica. A opção pela pluralidade proveniente do conceito de *contemporaneidades* permite pensar em uma classificação temporal mais fluida e maleável, impedindo um engessamento relativo ao quadro histórico atual. Está é uma tática necessária para se escapar do quadro exclusivo das discussões sobre modernidade. A contemporaneidade viabiliza um outro estatuto ao tempo: ela atualiza o tempo, indiferente de suas classificações historicistas. Essa discussão é necessária diante da limitação imposta por recortes temporais hegemônicos e totalizantes em uma época de fragmentação, velocidade e dinâmicas singulares. A contemporaneidade age como processo de singularização de uma virtualidade temporal presente em diversos recortes históricos. Para clarificar essa conceituação, pode-se remeter à discussão que Deleuze<sup>2</sup> faz sobre a relação entre atual e virtual:

---

<sup>2</sup> DELEUZE, G. & PARNET, CLAIRE. *O atual e o virtual*. In.: *Diálogos*. São Paulo: Ed. Escuta, 1998.

(...) a distinção do virtual e do atual corresponde à cisão mais fundamental do Tempo, quando ele avança diferenciando-se conforme duas grandes vias: fazer o presente passar e conservar o passado. O presente é um dado variável medido por um tempo contínuo, ou seja, por um movimento que se supõe em uma única direção: o presente passa à medida que esse tempo se esgota. É o presente que passa, que define o atual. Mas o virtual aparece, por seu lado, em um tempo menor do que aquele que mede o mínimo de movimento em uma direção única. Por isso o virtual é ‘efêmero’. Mas é no virtual também que o passado se conserva, já que esse efêmero não para de continuar no ‘menor’ seguinte, que remete a uma mudança de direção. O menor tempo que o mínimo de tempo contínuo pensável em uma direção é também o tempo mais longo, mais longo que o máximo de tempo contínuo pensável em todas as direções. O presente passa (em sua escala), enquanto o efêmero conserva e se conserva (na sua). Os virtuais se comunicam imediatamente por cima do atual que os separa. Os dois aspectos do tempo, imagem atual do presente que passa e a imagem virtual do passado que se conserva, se distinguem na atualização, tendo, ao mesmo tempo, um limite inassinalável, mas se permutam na cristalização, até se tornarem indiscerníveis, cada um tomando emprestado o papel do outro. (DELEUZE; PARNET, 1999, p. 178 – 179).

Deleuze coloca essas *duas grandes vias do tempo* – atualizar o presente e conservar o passado – como processos de diferenciação. Contudo, essa pulsão de diferenciação não se restringe a limitar, em terrenos dissociados, o presente que passa e o passado que se conserva. A capacidade de atualização do presente, ou seja, a idéia de que o presente acontece no atual, possibilita um processo de aproximação radical com o passado virtual próximo. Ambos caminharão para o indiscernível. Nesse sentido, a qualidade de *menor*, que o virtual tem em seu trajeto, cria os circuitos internos operacionais do atual, ao mesmo tempo em que amplifica sua capacidade de duração e potencializa os processos de diferenciação em meio ao bojo do Tempo. É essa qualidade de *menor* que lança o virtual num movimento de atualização, e que faz do atual um duplo complementar do virtual. A velocidade do virtual sobre os *atuais* transforma-o em elemento de singularização: será aqui que se dará o processo de *contemporaneidade*. O que Deleuze vai chamar de *cristalização* – o momento de indiscernibilidade entre o atual e o virtual, a permuta estabelecida por esses dois termos – é o que está sendo nomeado como *contemporaneidade*. Esses cristais aparecerão sobre o plano de imanência, definido como a área de Tempo e seu *continuum*. Dessa forma, os corpos agem como/no plano de imanência, e são pontuados por cristais de contemporaneidade. A quebra de uma lógica causal histórica linear estabelece um outro parâmetro de

temporalidade: a do próprio Tempo. Os corpos, quando salpicados por essas cristalizações, mergulham numa experiência do Tempo, escapam à História. A contemporaneidade, nesse sentido, é

### **a experienciação da experiência do Tempo nos corpos.**

#### **3. 1**

#### **CORPO E CULTURA**

A partir dessas linhas e trajetórias que cruzam e percorrem os corpos da alta-contemporaneidade, desterritorializando, territorializando, e realizando táticas de enfrentamento, procuro debruçar sobre os processos de liberação de virtualidades e *devires-outros* ao longo dos corpos locais, pessoais, sociais, culturais que irão compor as contemporaneidades e seus *modos de usar*. Partindo da produção de uma discussão que transpassa os campos ético e estético, passando por políticas e táticas de luta – incluindo os discursos e ações do poder criativo dos corpos ativos e de suas produções em tensão permanente com a sociedade de controle e seus agentes – configuram-se os elementos que irão compor o que pode ser chamado de campo de estudo a ser penetrado.

Para tanto, também como tática de ação, a tese pretende mergulhar no universo de alguns grupos e produções de *arte contemporânea*. É necessário fazer aqui uma ressalva de ordem conceitual: o que é genericamente colocado hoje como arte contemporânea deve ser pensado aqui como um hemisfério em crise. A crise que se conota em meio a essa produção diz respeito à percepção de uma cisão significativa, de uma quebra de significados anteriormente fixados, em busca da produção de processos de diferenciação.

As práticas da chamada *arte pública* – como se fosse possível imaginar uma arte que não seja ou que não se pretenda, em alguma estância qualquer, agir ou estar publicamente colocada – foram terreno fértil para as pretensões

desenvolvidas por esse processo de investigação. Será a partir dessa produção que irá se formar

### **o campo que nomearemos de *Tradição delirante*.**

No entanto, é preciso estar atento. Duas questões se colocam rapidamente: Qual a extensão de uma proposta artística e qual é a sua relação com os limites de um corpo e como eles interagem? Quais as possibilidades de uma ação *efetiva* dos grupos de criação e o conjunto dos variados corpos e agentes sociais que formam múltiplos grupos e estamentos sociais?

A pergunta que Espinoza propôs na alvorada da modernidade se coloca, agora, como uma força real: *O que pode um corpo?*

Deleuze, um dos que se prontificou a responder a essa questão em seu *Espinoza e os signos* (1970), demonstra como a questão para o pensador é um problema de limitação da consciência dos poderes e potências do corpo:

Espinoza propõe aos filósofos um novo modelo: o corpo. Propõe-lhes instituir o corpo como modelo: ‘Não se sabe o que pode um corpo...’. Esta declaração de ignorância é uma provocação: nós falamos da consciência e de seus decretos, da vontade e dos seus efeitos, dos mil meios de mover o corpo e as paixões – mas não sabemos realmente o que pode um corpo. Tagarelamos, à falta de saber. Como dirá Nietzsche, espantamo-nos diante da consciência, mas ‘o que é mais surpreendente, é acima de tudo, o corpo’(DELEUZE, 1970, p. 25-26)

Essa ausência de consciência das potencialidades do corpo amplia o *gap* entre suas potências e estratificações, intensificando a distância e os processos de alienação pela qual passam as produções de subjetividade do corpo na contemporaneidade. O corpo é hoje um local de guerra. A luta que se desenvolve atualmente nos corpos coloca em xeque conceitos considerados centrais para a modernidade. Mas o que seria o corpo hoje, o corpo no tempo atual, o corpo no contemporâneo?

### 3.2 TEMPO: CONTEMPORANEIDADES<sup>3</sup>

Antes de qualquer possibilidade de pensar o corpo hoje é necessário explicitar, prioritariamente, a corrente dificuldade de classificação do que seria, ou do que poderia *vir-a-ser* pensado como o *contemporâneo*.

Utiliza-se, geralmente, a idéia de que o contemporâneo se encontra balizado por um recorte temporal, uma periodização precisa, em que certos aspectos demarcariam seu território. Contudo, é preciso notar que estes enquadramentos temporais não são suficientes. A noção de contemporaneidade escapa às possíveis territorializações. Seus movimentos são qualificados como deslizos, escoamentos, recortes, estabelecendo dinâmicas distintas das relações conformadas pela primazia da idéia de determinação como elemento *a priori*. Dessa forma, o tempo cronológico surge muito mais como um aparelho de domesticação do presente, de ordenação qualificativa de teores e recortes, do que como um propósito de liberação dos fluxos e desejos de uma temporalidade indócil.

O que se poderia arriscar a nomear como contemporâneo encontra-se em permanente tensão: movimento não-linear, constante; embate direto entre as linhas de estratificação e ordenação cronológicas; fluidificação das trajetórias e linhas de fuga realizadas pelos aspectos delirantes da realidade discursiva do campo cultural.

Nietzsche (1995), em seu texto sobre os pré-socráticos, ao analisar Anaxágoras, trabalha com a seguinte idéia: se *tudo nasce de tudo*, então o desdobramento possível e direto desse pressuposto básico engendra a idéia de que *tudo está contido em tudo*, ou seja, as coisas e os nomes das coisas encontram-se em permanente movimento numa espécie de *mistura primordial*. A esse *vir-a-ser* o físico dava o nome de *Nous*: princípio de segregação e preponderância das substâncias, a partir da completa seleção dos elementos iguais ou semelhantes – um movimento inteligente de ordenação das coisas, aproximando e harmonizando as diferenças. Aqui entra um detalhe bastante interessante: *quando a ordenação chega ao fim, o nous retorna ao seu auto-movimento*. (NIETZSCHE, 1995, p.84).

---

<sup>3</sup> Essa parte da reflexão surgiu a partir de seminários realizados no Departamento de Filologia Moderna da Universidade de Salamanca (Espanha), em abril de 2000.

Se o movimento de precipitação dos iguais é um movimento circular, esses são realizados como *atos de vontade livre*, caracterizados como algo sem uma finalidade determinável, ou uma função causal específica: é como o *jogo da criança* ou o *impulso lúdico do artista*. Nietzsche já aponta aqui para o que ele viria a nomear posteriormente como o *eterno retorno*.

Se pensarmos bem, esses movimentos circulares do *espírito* de Anaxágoras criam o contemporâneo como um campo de possibilidades infinitas: movimento de retorno ao movimento. Obviamente, corre-se o risco de pensar que esses movimentos possuem uma característica evolutiva, aprimorando os iguais das coisas. Apesar do sentido harmonioso dessa configuração, um ponto dilacera qualquer possibilidade de ordenação e equilíbrio: o movimento, não tendo finalidade última, realiza em seu périplo perpétuo um deslocamento de forças – retorno ao *vir-a-ser* caótico, aos momentos de pré-diástole: desconstrução das coisas ditas. Pode-se agora falar em contemporaneidades para além de uma noção unificadora, para além da unidade restritiva do *Cronos* contemporâneo, para além do *Saturno* devorador.

O tempo *kairótico* apresentado por Platão em um de seus *Diálogos*, mais precisamente no *Timeu* (1979), revela uma outra possível entrada para a questão das contemporaneidades. As relações do Uno com o Ser só podem se dar se medidas por uma duração e estabelecidas pelo tempo. Surge outra questão: como o Uno pode ser mais velho ou mais moço do que Ele mesmo, sendo que para que Ele seja é necessário que seja no tempo e não fora dele, e se Ele é, Ele já foi e ainda será, simultaneamente? Como pode o Uno estar fora do tempo e do Ser? A resposta é dada da seguinte maneira:

O instante. O vocábulo *Instante*<sup>4</sup> parece significar algo assim como o ponto da mudança em direções opostas. Sim, não será da imobilidade, enquanto imóvel, que ele se mudará, nem do estado de movimento, como tal. Essa coisa de natureza inapreensível, o Instante, se encontra situado entre o movimento e o repouso, sem estar em nenhum tempo, sendo que a transição converge para ele e dele parte, da coisa em repouso para o movimento e do movimento para o repouso (...) (o Uno) terá de mudar-se, na passagem de um desses estados para o outro, pois somente em tais condições chegará a fazer ambas as coisas. Mas, ao mudar-se, muda

---

<sup>4</sup> Do grego, *kairós*.

instantaneamente, e no Instante preciso da mudança não poderá estar em nenhum tempo, muito menos em movimento ou em repouso. (PLATÃO, 1979, p. 68, 156 e)

Platão aponta para um tempo que se dá no instante, um tempo que escapa ao tempo se tornando instante. A mudança instantânea retira das coisas seu peso cronológico, dá-lhes simultaneidade; possibilidade do Uno estar/ser Múltiplo. Fora do movimento e fora do repouso, esse instante se realiza na potência do encontro.

**É o ponto de convergência das intensidades corporais, fixação momentânea de fluxos fora do tempo. Instante– intensidade: ser fora/no tempo. Contemporaneidades.**

### 3.3 O RELÂMPAGO DE BENJAMIN

A essa discussão pode-se associar o conhecido ensaio de Walter Benjamin *Sobre o conceito da História* (1992). A partir da observação das três alegorias da História de Benjamin – o gigante fantoche xadrezista e o manipulador ou *gênio cartesiano* do tempo; os relâmpagos presentificados; e as ruínas sobre ruínas – podemos dizer que certamente a segunda é a mais próxima do que se pretende caracterizar aqui como contemporaneidades. O passado é percebido como *uma imagem que perpassa, veloz*, ou seja, não são mais encontradas imagens previamente definidas. O passado se realiza no presente: "o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento que é definido" (BENJAMIN, 1992, p.102). As contemporaneidades podem ser pensadas como presentificações de processos históricos passados, ou seja, a emergência de pulsões temporais que não se encontram previamente fixadas. A *tradição* recebe, então, processos de questionamento, de desgaste, fazendo com que venha a emergir suas

*traições*. Na medida em que os valores e formulações onde se encontram baseadas suas estruturas genealógicas sofrem processos de erosão – sendo transpassadas pela atualização de uma mirada pirrônica – o tempo passado virtual é atualizado no presente real construído.

Nesse sentido, Benjamin se aproxima do projeto genealógico foucaultiano, certamente por uma proximidade com Nietzsche – que aparece citado como epígrafe no aforismo número 12 do texto -, justamente porque se encontra inserido em um projeto político, o projeto do materialismo histórico:

6. Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal qual relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como Anticristo. O Dom de despertar no passado as centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1994, p. 224-225).

A necessidade de transformar a tradição num elemento de inconformismo remete à criação de uma história para os vivos, como já havia dito Nietzsche. A alegoria do relâmpago – *apropriar-se de uma reminiscência, tal qual ela relampeja no momento* -, abre a possibilidade de se pensar a história fora de sua origem, de seu fundamento, fechada sobre si mesma como um evento determinado *a priori*, criando uma história entendida como processo de luta. A história se torna, assim, o processo pelo qual o presente se coloca no presente. Seguindo esse raciocínio, a luta pela tomada de *consciência* do processo histórico nos remete a uma discussão na qual o presente está a todo o momento agindo como uma força constituinte do próprio presente. A consciência será a percepção da presença do inimigo, a ameaça constante das formas de captura constituídas numa história de vencedores, numa tradição conformada pelas forças reativas dominantes. Arrancar a tradição ao conformismo será, então, potencializar o agente histórico com a potência do

presente e – para além de qualquer pretensão iluminista - engendrará-lo no presente como elemento constituinte, lançando-o na contemporaneidade.

A essa discussão, associa-se uma concepção de cultura bastante singular que, sem dúvida, vale analisar:

7. Fustel de Coullanges recomenda ao historiador interessado me ressuscitar uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história. (...) Esse é o método da empatia. Sua origem é a inércia do coração, a acedia, que desespera de apropriar-se da verdadeira imagem histórica, em seu relampejar fugaz. Para os teólogos medievais, a acedia, era o primeiro fundamento da tristeza. (...) A natureza desta tristeza se tornará mais clara se nos perguntarmos com quem o investigador historicista estabelece uma relação de empatia. A resposta é inequívoca: com o vencedor. Ora, os que num momento dado dominam são herdeiros de todos os que venceram antes. A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão de cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIM, 1994, p. 225).

A triste empatia do historicista pela história dos *vencedores* constrói e eleva o panteão cultural que deve ser cultuado. A memória e os bens culturais passam a ter um teor de acumulação permanente de privilégios e sentidos que reforçam a hegemonia dos *vencedores*. De fato, as coisas se configuram de uma maneira menos causal e determinável, contudo a percepção de que os bens culturais reafirmam posições de classe ainda deve ser pensada. O trabalho sobre os bens culturais sempre estará marcado por uma necessidade de distanciamento crítico em relação as suas proveniências. De forma semelhante, o processo de transmissão da cultura também deve ser pensado num sentido anti-hegemonico, na direção de uma dispersão – buscando impedir processos de acumulação e valoração pré-

determinados – e de uma diáspora – como aponta Stuart Hall<sup>5</sup>, no sentido de desconstruir territorialidades e identidades predeterminadas e reavaliar os locais hegemônicos e seus parâmetros culturais. Conseguir ler a produção de diferença em meio aos bens culturais é um movimento de transformação do campo cultural como permanente local de encontro entre o bárbaro e o civilizado. Toda a pretensão de uma alta-cultura hegemônica cai por terra diante da velocidade do relâmpago de um passado histórico atualizado a cada momento presente.

### **A contemporaneidade é um relâmpago.**

Essas contemporaneidades devem ser pensadas como a ação de devires presentificados em cada momento de singularização das forças em jogo. Essas forças tomam formas culturais, sociais, econômicas, libidinais sobre a ecologia dos corpos e suas dinâmicas de/em construção/desconstrução permanente. São marcas desse jogo a espacialização do tempo e a potencialização de temporalidades emergentes nos corpos performatizados. Nesse sentido, a *performance* de devires presentificados nesses corpos marca a múltipla configuração que constituirá o indivíduo: *indivíduo-composto*, definido como a inserção de afetos em realidades discursivas que se bifurcam. Atualmente, as composições dos eventos socioculturais são construídas a partir das configurações presentes na rede de afetos que vão afirmar os estatutos discursivos presentes nos corpos. Esses, por sua vez, irão estabelecer em seus movimentos um jogo de *performance* - à ação dos múltiplos discursos responderão com suas inflexões na superfície dos corpos. A *performance*, portanto, é o ato de discursividade presente em cada movimento dos corpos. Serão estes movimentos que estabelecerão vetores pulsionais na composição de um indivíduo. Assim, cada indivíduo será uma rede de multiplicidades em constante movimento, um campo de possibilidades em pleno andamento, um jogo de forças em *eterna* produção de diferenças. A contemporaneidade será o Tempo deste indivíduo multiplicador de possibilidades.

---

<sup>5</sup> Ver por exemplo: Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2003. Essa discussão sobre o conceito de cultura na contemporaneidade será aprofundada mais à frente.

### 3.4 CAMPOS E BATALHAS: CORPOS

... o corpo humano é mais surpreendente do que a alma de outrora ...  
*Vontade de Potência* (II, 173) Friederich Nietzsche

Segundo idéia central do pensamento de Espinosa, presente em sua *Ética* (1989), um indivíduo é formado por um coletivo de corpos. Em outras palavras, existe uma relação na qual o encontro dos corpos constitui um conjunto, responsável pela distinção de um indivíduo em suas relações com os outros, já que, de certa maneira, todos os corpos interferem-se mutuamente, possibilitando, a partir do movimento dessas afecções/percepções, uma infinita multiplicidade de singularizações.

É notória a impossibilidade de trabalhar com a idéia de unidade, em qualquer sentido que seja, quando estamos discutindo corpos. O conceito espinozista de *corpo*, a idéia de *indivíduo*, conforme definido na passagem de sua obra principal, a *Ética*, mais precisamente *Ética II, Axioma II, Definição*, é explicitado a seguir:

Definição: Quando um certo número de corpos da mesma ou de diversas grandezas são constrangidos pela ação de outros corpos a aplicar-se uns sobre os outros; ou, se eles se movem com o mesmo grau ou com graus diferentes de rapidez, de tal maneira que comunicam os seus movimentos entre si segundo uma relação constante, diremos que esses corpos estão unidos entre si e que, em conjunto, formam todos um corpo, isto é, um indivíduo que se distingue dos outros por essa união de corpos. (ESPINOSA, 1989, p. 82)

O que se pode extrair do texto acima é que o corpo mostra-se como algo que se encontra em permanente ação. Esta pode ser classificada a partir de diversos parâmetros: aspectos políticos, sociais, econômicos, signos culturais, discursos étnicos, objetividades artísticas, etc. O que importa inicialmente são as séries de encontros prováveis e improváveis, possíveis e reais, com a multiplicidade de corpos dispostos em determinados campos - sociais, políticos, culturais, etc., onde serão definidas as singularidades de cada indivíduo. A crítica mais atenta deve ser

desenvolvida a partir desses aspectos que irão configurar a pluralidade de forças e embates, os corpos em jogo.

Para uma busca rigorosa dos conceitos utilizados no desenvolvimento do trabalho, é mister a elaboração de uma crítica contundente à idéia de unidade. O Uno ou seus desdobramentos – origem, fundamento, a própria metafísica – constituiu, instituiu e engendrou toda a lógica produtiva ocidental moderna. Os três pontos da crítica derridiana – logocentrismo, falocentrismo e etnocentrismo<sup>6</sup> – devem ser retomados e articulados aos estudos de disciplinarização dos corpos, elaborados por Foucault, em vários momentos de sua obra. A sociedade disciplinar e suas implicações devem ser estudadas como ponto de partida para o desenvolvimento da chamada sociedade de controle atual.

Ao longo dos anos, os corpos foram tomados como espaço de apropriação de certas forças produtivas associadas à formação do sistema de operação de valores do capital industrial, a partir do qual os processos de disciplinarização da modernidade foram elaborados. A constituição da modernidade e a formação da sociedade disciplinar, como elabora Foucault, impõem um estatuto próprio aos corpos, pelo qual a identificação com o modo de produção do capitalismo industrial é um item genético. Esse é, sem dúvida, um momento anterior ao que se pretende desenvolver ao longo do texto, contudo talvez seja necessário retomarmos essa discussão em alguns momentos a fim de compreender e elaborar uma crítica aguda e rigorosa sobre as contemporaneidades e suas pulsões – como já foi apontado anteriormente, quando tratamos da questão do biopoder.

Em termos conceituais, é interessante estabelecer processos de diferenciação, implementar discursos de desconstrução do clichê de unidade utilizada na tradição metafísica ocidental. Não se pretende resolver o problema da *clássica* crise da metafísica ocidental que atravessou a segunda metade do século XIX e todo o século XX, mas sim dialogar minimamente com essa discussão.

Deleuze, lendo Nietzsche, explicita a necessidade de estabelecer uma *unidade diferencial* para o estudo da constituição dos corpos ao dizer que "o corpo é fenômeno múltiplo, sendo composto por uma pluralidade de forças irreduzíveis;

---

<sup>6</sup> No sentido proposto por Jacques Derrida em sua *Gramatologia*.

sua unidade é a de um fenômeno múltiplo, ‘unidade de dominação’” (DELEUZE, 1976. p. 33).

Pensar a idéia de singularidade como elemento diferencial na composição de forças em luta nos corpos é uma saída, uma linha de fuga possível. Basta estabelecer a idéia de que “toda relação de forças constitui um corpo” (DELEUZE 1976, p. 85). Essas forças não estão em batalha, elas já se encontram numa relação efetiva de tensão entre si – relação essa que é a própria forma possível dos corpos, os próprios elementos potenciais constituintes. O corpo será sempre esse encontro de forças, duas ou mais forças, um plural de singularidades. O múltiplo será sempre o princípio ativo de um encontro real entre duas ou mais forças, antagônicas ou não, no processo constituinte dos corpos.

Em relação ao desejo de transcendência, à pretensão de origem, ao fundamento como princípio e causa, podem-se articular as potências da imanência em sua dispersão constituinte. A tensão presente nos encontros corporais será realizada nesse espaço, nesse campo, em que estarão colocados dois vetores possíveis: a imanência e a singularidade – vetores de movimentação, linhas, traços, rastros – o primeiro em sua horizontalidade e o segundo em sua verticalidade; o primeiro como plano, superfície, espriamento, o segundo como ponto, encontro, dobra.

A combinação dos dois planos compõe um jogo, o lance de dados das bifurcações, nas quais o acaso entra em cena, paralisando ou fazendo deslizar, destruindo ou aparelhando, fluidificando ou estatizando as forças em jogo. Os desejos de dominação são simultâneos, uns sobre os outros, em quantidade, estabelecendo relações de tensão que se colocam, então, com impacto total.

É precisamente aí, nesse *indecidível*, que emergem as questões de cunho político – uma política específica, uma ética amorosa dos traidores – que irá se afirmar como a potência constituinte da política dos corpos em tensão e de suas lutas contra a unidade totalitária e totalizante do *Homem*, esse evento constituído e solidificado pela modernidade. Nesse lugar as minorias vão construir suas máquinas de guerra e desenhar suas linhas e planos de ação na batalha contra os aparelhos de captura do poder imperial. Após essas definições preliminares, pode-

se formular aqui um pensamento sobre a questão emergente nas redes culturais e suas interligações com as contemporaneidades que cruzam e cortam essas superfícies.

**Corpo: espaço de presentificação e singularização das intensidades  
estéticas e éticas nos campos discursivos e culturais da  
contemporaneidade.**

**3.5  
UM REAL POSSÍVEL ATUAL: CORPO-HÉLIO**

O corpo se virtualiza diante da tentativa direta de escapar a uma inflação de signos que o percorrem, imprimindo-o em um território, inserindo-o e re-inserindo-o no universo dócil dos códigos sócio-antropológicos previamente definidos. Assiste-se – ou melhor, seria, experimenta-se? – a construção de um corpo que não se restringe à condição normativa aceita genericamente como humano, a luta artaudiana contra o órgão. As condições em que se encontram esse corpo em vias de desterritorialização – cruzado por linhas de fugas, perdendo seus contornos, borrando seus limites, desconstruindo sua anterior unidade – explicitam marcas e implicações nítidas no campo das manifestações da chamada arte contemporânea. Talvez seja nessa área tão perecível, tão extasiada pelas inúmeras *soluções* vanguardistas de uma modernidade tardia, que se encontra campo bastante significativo para as experiências desse corpo em constante transmutação.

Quando Hélio Oiticica (1981) pronuncia, a plenos pulmões, em meio às movimentadas neo-vanguardas cariocas do início da década de 60, a necessidade da *integração do espaço e do tempo na gênese da obra*, ele nada mais faz do que apontar para a *insurreição* do corpo na obra de arte. Não se trata de um movimento de libertação exclusivamente comportamental, apesar de seus fortes teores contestatórios, mas sim de uma necessidade que se manifesta na esfera da sensibilidade do próprio corpo. A inserção da dupla conceitual espaço/tempo

coloca o corpo como local dos embates e realizações da obra: é aí, nele, que outros corpos serão inseridos, afetando e sendo afetados, percebendo e sendo percebidos. A partir daí, a obra-corpo agirá num sentido de criação que não se pretende representativa: *transforma-o num não objeto*.

É essa não-objetividade que vai se configurar a partir de duas vertentes: por um lado, a *arte-ambiental*, ou a espacialização da experiência artística, a construção de um espaço de penetração e interação da obra com aquele que realiza/assiste a obra – o *participador*; por outro lado, a *arte sensorial*, ou a emergência de corpos de participantes – algo que lembra de maneira direta a formação de um indivíduo espinosista como foi descrito anteriormente -, um corpo composto, um *entre-obra*, *entre-participador*.

A performance discursiva das formulações de Hélio Oiticica pode ser pensada como ponto genealógico de aspectos que irão marcar certas obras em sua tentativa de construção/experienciação de problemáticas da contemporaneidade, no presente cenário cultural brasileiro.

De uma certa maneira, a rede cultural brasileira tem como uma de suas marcas a impossibilidade de registro baseado em valorações tradicionais, na medida em que o fenômeno de criação da tradição é inventado sobre a marca das vanguardas modernistas. A partida se dá no momento da experimentação: o modernismo heróico da década de 20 *refunda* um *Brasil* – nascido das incompletudes do seu passado-presente colonial. A condição brasileira é pensada/escrita como falta, erro, novo, jogo de possibilidades futuras, necessidade de rompimentos com o passado, realização do presente como construção possível. Instaura-se uma questão: como lidar com esse presente em permanente construção, ou como propor uma obra-trajeto que caracterize particularidades dessa formação cultural? Algumas leituras preliminares apontam para uma pulsão discursiva, a percepção das contemporaneidades como ponto de encontro explícito entre os olhares brasileiros.

As práticas estético-discursivas de certas obras-trajeto brasileiras são marcadas pela força das contemporaneidades. A idéia de experimentação, tão defendida pelos países desenvolvidos, emerge aqui como elemento básico, como

traço genealógico do caldo cultural brasileiro. Esse *trauma original* contribui para a construção de uma singularidade do modo de operação imagética, perceptivelmente presente, no processo de performance do discurso de *nação*.

Homi K. Bhabha (1998) descreve duas estratégias discursivas presentes no discurso de formação da nação: o *pedagógico* – constituído por idéias fundamentalmente baseadas num passado historicamente concebido, com uma função nitidamente ideológica; e o *performático* – agindo diretamente sobre o presente, construído como as ranhuras, fissuras e dissonâncias no projeto hegemônico de nação. Ambos os conceitos não se excluem ou se antagonizam, porém são constituídos por uma lógica de *suplementação*, não se reduzindo à relação binária da contraposição. Eles coexistem no hemisfério da realidade discursiva, na construção dos processos de identificação da idéia de nação.

A partir daí, podemos dizer que, ao analisar as características discursivas presentes na prática experimental dos artistas contemporâneos brasileiros, encontramos ressonâncias tanto do discurso pedagógico como da *escrita* performática de suas obras-trajeto. A leitura de uma possível condição brasileira emerge diante dos olhos. Não se trata aqui de elevarmos muros em defesa da precariedade, e nem de fazer apologia de uma economia simbólica da miséria. Trata-se de observar certas particularidades de uma rede cultural que se constitui a partir de elementos em trânsito e negociação. Trata-se de elaborar um pensamento que perceba as singularizações de um processo cultural bastante particular, que busca, nas suas características performáticas, uma estratégia discursiva própria.

**Performance. Corpo: instância do presente – *insistência*, não mais existência; ação, *agoridade* – o corpo é espaço da obra, onde-obra, plano em transformação, movimento –permanência, ponto de construção/desconstrução de realidades virtuais e atuais. O corpo: local do embate e atualização das contemporaneidades.**

Um bom trabalho sobre as implicações de uma política das corporeidades e seus encontros com os devires e pulsões das contemporaneidades é o de Michael Hardt (1997)<sup>7</sup>. Como já foi mencionado anteriormente, ele vai tentar responder às questões levantadas pelo pensamento deleuziano sobre a ética espinosista. Essas questões encontram-se sinteticamente formuladas a partir da seguinte indagação: o que um corpo pode *fazer*, ou seja, qual o *poder* do corpo? A qual responde: o corpo tem o poder de ser afetado (Deleuze-Espinoza). Esses afetos encontram-se divididos em duas categorias: os ativos, em relação direta com a potência de agir, e os passivos, em relação com as potências de sentir e/ou sofrer. Aqui se configura o terreno ético, ou implicação do físico na ética, cujo desdobramento lógico remete à seguinte pergunta: quais afecções somos capazes de descobrir que nosso corpo pode fazer, realizar ativamente? Para Espinosa, o indivíduo é um composto - como foi dito anteriormente. A natureza é o reino das afecções ativas; o indivíduo, das afecções passivas, o local do encontro entre os *nossos* corpos e os *outros* corpos, inseridos na ordem das paixões a partir dos encontros casuais (*fortuitus occursus*). Esses encontros casuais são também divididos em dois tipos: o interno do outro e o interno do meu corpo. Os dois, sendo concordantes, iguais, produzem um aumento da potência de agir, tornando-se um alegre encontro passivo. O outro encontro acontece em uma situação distinta, quando o interno do outro é diferente do meu interno, produzindo a diminuição da potência ou a tristeza. Aqui, o *realismo* de Espinosa fala mais forte: a maioria dos encontros casuais humanos ativos é triste, pois os humanos não concordam, é uma condição. É importante lembrar o mandato ético nietzschiano, que estabelece o imperativo categórico de tornar-se ativo. Então, finalmente, duas questões são apontadas: como podemos produzir afecções ativas, e como podemos vir a experimentar um máximo de paixões alegres? O que emerge dessas questões é uma ética do corpo. Por ela, presentificam-se a proposição/ação dos artistas que se encontram em trânsito pelas contemporaneidades.

O corpo-ativo, o corpo-afetado é um ponto de bifurcação para o jogo, para a busca de definições possíveis, para a apreensão da produção de diferença presente

---

<sup>7</sup> Ver página na passagem do presente texto intitulada *A ética amorosa e sua manobra*. pp. 17- 20.

em certas manifestações artísticas atuais, marcando/marcadas pelo exercício do pensamento – pensamento-obra, como podemos definir a partir de artistas como Flávio de Carvalho, Hélio Oiticica, Artur Barrio, Lygia Clark, e toda uma atual forma de relação estabelecida pelos artistas que pretendem estar produzindo corpos-pensamento, produzindo obras-corporificadas no seio das lutas da contemporaneidade.

**Ação erógena dos afetos, ação direta dos corpos ativos. Alegria da atividade afetiva: penetrar, ser penetrado. Corpo poderoso, corpo que se desterritorializa: tentativa de apreender o real, realizar o real, corporificar o corpo real.**

### **3. 6 CORPO/SENSAÇÃO/IMAGEM**

As discussões relativas à imagem e à produção desse campo também se configuram uma área de interesse significativo dentro da presente reflexão. O real como *constructo*, a crise da representação e a relação entre imagem/corpo/sensação são pontos a serem desenvolvidos aqui como uma possível e necessária entrada no sentido de elaboração de um exercício crítico sobre algumas potências contemporâneas presentes no cenário cultural brasileiro.

A idéia que se tentou construir sobre a imagem como um possível objeto determinável em sua unidade – um local onde a presença se faz como a própria unidade anunciada através de uma lógica de contenção formal, ou em última análise, como uma representação mimética de algo descrito ou caracterizado como realidade ou real – encontra o presente instante, sob a marca de algumas impossibilidades. Não se pode ter a presunção de que a chamada *crise da representação*, como pontua Gumbrecht (1998), é um fenômeno cultural exclusivamente contemporâneo.

Seria possível afirmar que a incapacidade reprodutora da imagem *per se* parece dar sinais de impossibilidade desde os primeiros momentos em que se assumiu peremptoriamente a possibilidade de apreensão/descrição do real. Seja nos esforços de um Giotto e seu renascimento primitivo na busca da tentativa de representação do binômio deus/homem, colocando os dois no mesmo espaço, seja nas idéias construídas pelas escolas do realismo programático oitocentista - associadas ao desejo de representação do *real* como um todo, ou melhor, como *ele era* -, a noção de representação como reprodução do real parece apontar para uma série de questões paradoxais. A representação, nesse sentido, surge na arte como uma questão que traz em si mesma os sinais de sua impossibilidade. O já clássico trabalho de Hal Foster<sup>8</sup> vai tentar dar conta desse abismo entre representação e real através de uma leitura lacaniana do real: a noção de abjeto, a intercessão entre sujeito e objeto como revelação da rachadura do real. De fato, parece também haver problemas na busca de sublimação do limite da experiência do real através da conexão entre sujeito e objeto. Contudo, sem dúvida, é um caminho significativo no imaginário de alguns artistas na contemporaneidade.

Se a própria idéia de homem, como coloca Nietzsche (1974), é um artefato que tem seu início marcado por uma necessidade moderna, então existe algo que funciona como apêndice moral, como imperativo constitucional na lógica da presença da necessidade de se auto-representar, ou de representar algo que seja seu entorno, algo nomeado como realidade. Se o homem tem um início, pressupõe-se que também tenha um fim. O fim do homem é também o fim de Deus, é o fim de sua semelhança com Deus. Imagem e semelhança: como qualificar este desejo de paridade, este reflexo pedagógico de pai e filho, esta apropriação da relação mimética das coisas criadas com as coisas criativas? O fim não seria, então, o retorno a um pressuposto inicial, original, a uma matriz referente, a uma idéia ideal onde estariam contidas as forças de propulsão dessas imagens, um nicho familiar (materno/paterno) em que o papel que cabe ao filho seria o de subjugado, reprodução, representação da imagem primordial? A crise da representação acompanha a própria crise da noção de humano, a noção de início, origem do

---

<sup>8</sup> Trata-se de *The Return of Real: the avant-garde at the end of the century*. London: The MIT Press, 1996.

homem. Seria esse o retorno sublime ao real? Certamente, muito mais do que um retorno, seria um recuo, uma queda no universo referencial platônico que muitos pensadores - inclusive, obviamente, Nietzsche -, buscaram romper e desconstruir.

Partimos da possibilidade de um mundo de imagens, como nos propõe Bergson em *Matéria e Memória* (1997): a única imagem que conheço, que posso arriscar a conhecer, que posso responder/falar, que posso conceber como real é meu corpo. Por esse caminho, chega-se a um ponto que não é uma origem, mas sim um devir-ser, o corpo como campo de forças. Ainda Bergson: por dois meios distintos essa imagem é inserida/produzida na sua relação com as coisas - afecções (externo, fora, visão) e percepções (interno, som, dentro), sendo que ambos os aspectos encontram-se aqui estabelecidos como uma dobra, uma dobradura, um ponto de inflexão, uma borda perenizada em sua multiplicidade de fluxos: dentro/fora, externo/interno, afecção/percepção não podem ser lidos isoladamente, separadamente, mas agem como vetores pluridirecionais, sem a finalidade da síntese dialética.

O corpo (ou os corpos no plural espinosista) não pode ser lido como um espaço marcado por uma idéia de unidade. Devem, ao invés, ser lidos como *locus* de um exercício de possibilidades infinitas, como uma rede de múltiplas combinações e bifurcações. O *corpus* se metamorfoseia, sendo o ser-outro. Cabe mencionar Paul Valéry (1995), que nos propõe o problema dos três corpos:

1. o 1º pode ser chamado de meu corpo: não tem passado, não tem unidade, não tem e nem detém uma capacidade de controle da relação afecção/percepção imanentes e/ou exteriores a ele, é formado por instantes, age no presente;
2. o 2º corpo é o corpo reflexo, ponto narciso, inflexão que se relaciona com o entorno, local da visão, do visto, do que vê;
3. o 3º corpo é justamente os espaços insondáveis, tanto pela visão como pelo tato, função, fisiologia e funcionamento, universo microscópico, líquidos, liquefação.

Ainda segundo Valéry, para cada um dos três corpos existe um quarto corpo, corpo que permeia e é permeado por todos os outros. Mas o que é, de que será, de que maneira se configura ou se constitui esse quarto corpo? A resposta é direta: do incognoscível, incompreensível, irrepresentável.

Mas então seria possível apreender a ação desse quarto corpo? Arrisca-se aqui uma tentativa de seguir algumas das possibilidades-trajeto dessa ação.

Pode-se tentar nomeá-lo genericamente de força, ou de campo de forças, um campo de forças menor diante de um campo de forças maior, uma língua menor, como diriam Deleuze-Guattari; instância em permanente movimento, ou que realiza/atualiza os movimentos virtualmente presentes nos outros corpos. Veja bem, não se trata aqui especificamente de uma força causal (apesar de estabelecer tensões e inflexões em todos os outros corpos), mas sim de uma complexa rede de possibilidades, uma área, um terreno, sem pólos, sem estratos imóveis e linhas duras. O movimento, a ação dessas forças, constitui uma superfície que pode ser chamada de *sensação*. Essa sensação não habita local específico e nem está ligada a efeitos determinados ou determináveis, não tem caráter fechado por impulso externo ou interno e não estabelece esse tipo de relação com os outros corpos. A sensação se configura como um campo, um jogo, um movimento de forças, e é essa conjunção que se pode nomear como imagem.

A imagem é então o *locus-sensacional*, não o que delimita ou explica a sensação, mas sim o que realiza a potência virtual presente nos corpos em jogo. Ela é um impulso de des-locamento, um não-lugar onde são tangenciados encontros – nada mais, nem nada menos que encontros: pequenas singularizações, olhares menores das relações meu corpo/entorno/corpúsculos: filme-sensação, imagem em movimento criando imagens.

Estas digressões nos levam diretamente às questões entre as relações estabelecidas pela imagem e as noções de simulação/simulacro. Já se partiu da idéia de que as imagens *existem/habitam* um *topos*, ou seja, existem como a própria *natureza* da forma-objetal que ocupam. Esse *topo se concretiza* como conjunção – um construir–incorporar como propõe Hélio Oiticica com seus citados parangolés, um vestir-assistir, onde a imagem é roupa e corpo simultaneamente. Esse *topo se mostra* como uma conjunção de aspectos de *simulação* – como estamos definindo aqui.

A simulação é então um recurso instrumental da imagem, uma performance do discurso objetal, sendo utilizada em seus processos de *concreção*,

especificamente como realização e deslocamento dos processos de significação dos corpos; novamente Oiticica: uma extensão concreta do vestir-incorporar. Nessa trajetória, os corpos que estão em jogo ganham seu significado como simulacro, aqui pensado como uma estrutura penetrável, erógena em sua relação com as coisas, translúcida, transparente em sua constituição. Então, temos por um lado o impulso na simulação, o deslize, o corte, e, pelo outro, o simulacro como receptáculo, como transparência, como o espelho de Orfeu – Cocteau e sua portapassagem de sonho<sup>9</sup>. Ambas as pulsões devem ser pensadas como pontos de conexão na relação, no movimento imagem/corpo, constituindo e sendo constituídas pelos/nos mesmos. Aliás, seria interessante sublinhar que a imagem e corpo funcionam aqui como um *duplo-mesmo*, agentes em negociação permanentemente imbricados, marcas de singularização dos processos de produção de presença, atuadores da presentificação das contemporaneidades.

Esse esforço conceitual, essa ligeira tentativa de investigação de algumas das possíveis relações existentes entre o complexo imagem/corpo, nos leva a pensar a fragilidade táctica dos registros de trabalhos realizados por artistas em espaços públicos como exercícios da sensação. Alguns trabalhos do artista Artur Barrio, por exemplo, são realizados no limite entre a ação necessária da experiência e o registro enquanto forma de captura, na linha tênue entre a realização das potências corporais, o ato de liberação dessas potências, e a representação filmica das ações. Em suma, as imagens capturadas e reproduzidas não pretendem dar conta da experiência real, mas sim extrair e potencializar outros corpos reais que estão sendo atuados no acontecimento plástico. Barrio corporifica seus duplos, seus múltiplos em seus registros precários, estabelecendo uma ética e uma prática política no campo do real. Cada ato de Barrio é a afirmação da apresentação constituinte de um corpo que se insurge contra as linhas duras das instituições do chamado mercado de arte e suas variações.

Tentar pensar o vídeo, a fotografia, entre outros, como linguagens que se aventuram a criar, a partir da utilização do suporte tecnológico, uma tentativa de

---

<sup>9</sup> Trata-se do conhecido filme *Orphée* de Jean Cocteau, onde o poeta encontra um caminho para se aproximar da sua Morte, pela qual ele está apaixonado.

captura da sensação – sensação como imagem em deslocamento, não-linear, sinteticamente potencializada em *frames* que escapam, escoam, deslizam, borram suas significações – é também pensar as táticas e lutas de alguns artistas contemporâneos contra a tentativa de cristalização de seus próprios trabalhos no universo auto-referencial das instituições de arte. Pôr diante dos olhos a possibilidade de construção de uma experiência de singularização das forças que se encontram imanentes nos corpos apropriados pela linguagem do significado social: escapar ao significado, lançar-se...devir-imagem. A proposição que se apresenta diante do exercício das *táticas de auto-imagem* criadas por muitos desses artistas contemporâneos é a de uma desconstrução do sentido representável da imagem como descrição do que se vê; os corpos são arrancados de sua existência cotidiana e ressemantizados. Dessa forma, o real deste ou daquele corpo passa a ser atualizado de uma maneira completamente distinta: são corpos cortados por significações plásticas, devires não condicionados, sensorialização do real, a realização do real. O corpo capturado por esse aparelho tecnológico é jogado, despedaçado, devorado, arrancado de todos os seus clichês. A proposta é clara: desconstruir o corpo, arrancá-lo da sua objetividade, marcar um olhar singular sobre/sob/no corpo, re-atualizá-lo, dar a ele a materialidade que possui, escapar à pasteurização do olho estigmatizado pela repetição do mesmo.

Obviamente, existe uma questão que nos remete à noção de nomeação do corpo: seria possível uma operação que escape ao imperativo do nome? Não se trataria somente de executar um exercício de re-nomeação, ou seja, algo que se coloca na esfera de um jogo de linguagem? Não é possível ignorar os riscos que surgem desse embate com a representação. Podem ser encontrados jogos de submissão: recolocação de clichês ou a possibilidade de repetição do mesmo como tentativa do outro, ação mimética. Existe o risco. Apostar no risco como possibilidade. Realizar a aventura intelectual: colocar-se diante do abismo. No entanto, o próprio suporte tecnológico se impõe na sua necessidade de re-significação: desconstruir a representação, propor a apresentação, outro olhar, outro corpo.

**Outra bifurcação, caminhemos: pensar a tradição emergente  
desse corpo que delira, delirar, fazer vibrar os campos de traição  
desta tradição.**