

## CORPO DESEMBESTADO: RELAÇÕES ENTRE ARTE, VIDA E LOUCURA

Matheus Silva<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem o interesse em traçar uma cartografia dos dispositivos teóricos do processo de criação performativa da ação que realizo enquanto performer, “O corpo desembestado de AdivinhaaDiva”, que ocupa distintos espaços arquitetônicos explorando as fronteiras entre filosofia, arte, vida e loucura. Tal investigação almeja configurar a noção de “corpo desembestado”, em um contexto “ciborgue queer”, conforme Donna Haraway e Paul Beatriz Preciado, a partir do cruzamento dos estudos dos conceitos filosóficos de “movimentos aberrantes”, de David Lapoujade e “desrazão”, de Peter Pál Pelbart com a prática artística de uma “inquietação de si”, de Cassiano Sydow Quilici. Para tanto, muitas questões se mostram em aberto e precisam ser discutidas: Como os referidos conceitos podem contribuir para a construção de uma noção de “corpo desembestado”? Mas como superar os valores sociais normativos e produzir para si um “corpo desembestado”? Como tal potência pode afetar um mundo, uma existência não só artística?

**Palavras-chave:** Movimentos aberrantes; desrazão; ciborgue-queer.

**Abstract:** This article has the interest of mapping the theoretical devices of the process of performative creation of the action that I perform, "The body unbridled of AdivinhaaDiva", which occupies different architectural spaces exploring the boundaries between philosophy, art, life and madness. Such an investigation seeks to shape the notion of "unbridled body" in a "queer cyborg" context, according to Donna Haraway and Paul Beatriz Preciado, from the intersection of David Lapoujade's philosophical concepts of "aberrant movements" and Peter Pál Pelbart's "uneasiness" with the artistic practice of a "restlessness of self", by Cassiano Sydow Quilici. To that, many questions are open-ended and need to be discussed: How can these concepts contribute to the construction of a notion of "unbridled body"? But how to overcome normative social values and produce for yourself a "unbridled body"? How can such a power affect a world, an existence not only artistic?

**Keywords:** Aberrant movements; uneasiness; ciborgue-queer.

As inquietações que perpassam a confecção do presente artigo partem de uma trajetória como pesquisador em artes da cena que me possibilitou, nos últimos anos, uma imersão na prática da arte da performance. Tal imersão se intensificou a partir de uma investigação das potências do corpo na ação “O corpo desembestado de AdivinhaaDiva”, que realizo desde 2016 inserido em um contexto “ciborgue queer”. Para isso, crio para mim uma cartografia dos dispositivos teóricos que atravessam essa trama e que compartilho nesse texto, a fim de apontar pistas que compõem um processo de criação na interface entre filosofia, arte, vida e loucura.

Para o pesquisador Renato Cohen, a arte da performance pode ser apreendida enquanto “uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta da vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado” (COHEN, 2009, p. 38). Trata-se, segundo o autor, de uma experiência que se faz imediata na afetação entre performer, público e espaço, que interroga a fronteira entre arte e vida, colapso e criação. O performer é, portanto, aquele que testemunha coisas que sem ele não teriam existência e, para estar à altura desse acontecimento, pactua seu corpo com o inusitado, o indizível, o impensado,

---

<sup>1</sup> Escola da Belas Artes – EBA – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutorando em Artes da Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: [matheus\\_silva84@yahoo.com.br](mailto:matheus_silva84@yahoo.com.br).

para assim ousar, permitir, inventar, inovar e correr riscos. É possível apreender a arte da performance:

como uma linguagem que não constitui apenas como uma representação de uma determinada situação ou contexto, mas que, realizando e efetuando-se, modifica o presente, influi ativamente nele, propondo transformações nos modelos de poder vigente, remodelando as subjetividades e as relações previamente estabelecidas. A potência principal da performance, que não representa, mas recria e transforma modelos vigentes, tornando visível o invisível, e palpável o despercebido. Questionando. Remodelando. Reiventando, sempre. [...] Outra característica inerente ao desejo de transformação é a presença “ao vivo” dos artistas, a qual gerou o nome de *Live Art*, como sinônimo de performance. Artistas individuais ou coletivos se colocam em situação de presença e de encontro com a plateia sem quarta parede ou espaço ficcional que poderia possivelmente entravar o encontro entre artista e público, dentro de acontecimentos também denominados *happenings*, que transcendem a ideia de uma apresentação artística enquadrada por dados como horários e espaços de apresentação específicos e anulam a distância moderna entre artista e público (ALICE, 2013, p. 36-38).

A arte da performance, também como é tratada por Renato Cohen, trata-se de uma expressão plástico-cênica, na qual acontece uma ação que foi delineada, não necessariamente ensaiada, repetida, revista, mas que ocorre no presente e corre riscos. Uma *Live art*, no qual o performer lança-se na experiência, não estando imune a ela; acompanha os processos de emergência, deparando-se sempre com o imprevisto. Sua atividade é sempre um *work in progress*:

A criação pelo *work in progress* opera-se através de redes de *leitmotive*, da superposição de estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridização de conteúdos, em que o processo, o risco, a permeação, o entremeio criador-obra, a iteratividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem. O uso de linhas de força (*leitmotive* criativos, narrativas) de “irracionalidade”, a incorporação do acaso/ sincronicidade, são operações do *work in progress*, no qual o paralelismo entre o processo e o produto são matrizes constitutivas da linguagem (COHEN, 2013, p. 1-2).

A aproximação entre a arte da performance com a *Live art* evidenciou que, enquanto campo de prática, ambas conseguem ultrapassar os limites de um padrão, apagar as margens entre as disciplinas, amalgamar artista e participante, enfatizar o “processo sendo feito”, o desenrolar da ação e a experiência que ela traz. Uma realização no qual o performer manipula, explora seu corpo assim como um artista visual faz com uma tela: “é que o performer não representa, ele é. Ele é isso que ele apresenta. Ele é sempre ele próprio, mas em situação. [...] ele é na unicidade da matéria, na imediatidade do fazer, na urgência da experiência” (FÉRAL, 2015, p. 146-147). É que, a partir daí:

podemos pensar a performance como uma atividade interdisciplinar, de alargamento das fronteiras das Artes Cênicas e, mais ainda, como uma atividade indisciplinar e de conjunção de momentos trans-históricos que se configuram como tantos momentos de resistência. Podemos entender os processos de hibridização como transbordamentos de campos disciplinares e de linguagens

artísticas que se contaminam, desterritorializam-se e reterritorializam-se por meio de uma atualização artística. [...] A performance como prática espiritual, existencial, como fusão de arte e vida, intensificação de afetos e das relações. [...] A performance como reterritorialização na terra fértil dos possíveis, como resposta a urgência de cuidar de si, do outro e do planeta, como estética emergente e urgente de um mundo globalizado. Como ritual de comunhão, convite para a partilha, o sossego, a troca (ALICE, 2014, p. 45).

Por conceber a pesquisa realizada como invenção em arte, faço uso da “cartografia”, tal como proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari, como metodologia para a investigação do processo criativo de um “corpo desembestado” na arte da performance. A cartografia enquanto método pensa a partir de elementos que estão tramados entre si, está sempre atenta à travessia de um processo e na natureza rizomática<sup>2</sup> de dar passagens às múltiplas sensações que proliferam e pedem expressão em um dado contexto. Para os autores:

O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. Ele contribui para a conexão dos campos, para o desbloqueio dos corpos sem órgãos, para sua abertura máxima sobre um plano de consistência. Ele faz parte do rizoma. O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo uma parede, concebê-lo como obra de arte, construí-lo como ação política ou meditação. [...] Um mapa tem múltiplas entradas contrariamente ao decalque que volta sempre “ao mesmo”. Um mapa é uma questão de performance, enquanto que o decalque remete sempre a uma presumida competência (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 21-22).

Portanto, em seu processo criativo, um performer está atento, a meu ver, nas rearticulações de seu corpo com os espaços, em suas possíveis relações de forças; ele está atento à travessia, aos movimentos entre o pesquisador e o pesquisado, ao curso subjetivo e objetivo, à maneira rizomática e processual da produção de conhecimentos, funções e variações. O corpo do performer é o platô irradiador de seu fazer, sua matéria de experimentação; opera através de um entrelaçamento rizomático que dissolve funções pré-estabelecidas e refunde funcionamentos “precários”:

Precariedade é ferramenta conceitual utilizada aqui para flexibilizar definições rígidas – de “espectador”, “artista”, “cena”, “obra de arte”, “sujeito” – e vibrar separações estanques – entre arte e cotidiano, ritualístico e mundano, corpo e cidade, entre cidadãos. [...] Compreendo o precário como referente teórico para pensar performance e como estratégia composicional [...]. Que fique claro: meios e modos de produção dependerão de cada trabalho; não se trata de um elogio à pobreza heroica de um quase-gênero rebelde, mas da defesa e sua extraordinária riqueza poética, crítica e política. [...] Performers valorizam a precariedade num contexto econômico que a compreende exclusivamente como ausência de valor; num contexto mercadológico que a define como um fracasso; num contexto moral que a condena como debilidade e deficiência; num contexto psicossocial que a

---

<sup>2</sup> BAREMBLITT, 2010, p. 35. “Um rizoma, ou seja, um sistema transsistêmico, uma espécie de rede móvel de canais, fluxos, redemoinhos e turbulências, de limites internos e externos difusos.”

associa exclusivamente com tristezas e penúrias. Um contexto cultural que perversamente determina que sua precariedade – e não a ditadura do capital, a formatação do sentido, a calcificação identitária, a normatização do desejo ou o encorajamento do corpo – é o justo oposto da vida. Aqui o precário não é um vilão a ser combatido, mas é condição do vivo e potência de vida que pode tornar-se meio de criação e modo de produção (FABIÃO, 2015, p. 129).

Pode-se pensar, assim, na investigação de um corpo que intervém escapando aos controles, um corpo controverso frente a um sentido tido como oficial e totalitário, inclusive na própria subjetividade e sua maneira fundante de organizar o pensamento. “O performer instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido [...] e institui a pluralidade, a ambiguidade [...]” (FÉRAL, 2015, p. 122-123). Em outras palavras, uma atividade que desmonta ao invés de buscar conformidades, que aventura-se ao invés de esperar; o performer torna-se outro, diferente, múltiplo e possível. Em geral, um performer pode gerar uma vertigem não somente em si, mas em todos que estão ao seu redor, deslocando de modo agudo todo um funcionamento racional ao acionar uma nova lógica de sensações intensivas que lhe cruzam:

Performances são elogios ao precário porque desestabilizam mecânicas comportamentais, rotinas cognitivas e hábitos de valoração; porque desfixam sentido e desmontam convenções; porque inventam [...] novos corpos, possibilidade de encontros, agrupamentos e devires. Performances são elogios ao precário porque suspendem o estabelecido. O trabalho do performer é revelar e valorizar a precariedade emancipadora do vivo [...]. Pois o performer investe na potência vital da precariedade, na condição de instabilidade, relatividade e indefinição em favor da permanente renovação de si, do meio e da arte (FABIÃO, 2011, p. 66).

A realidade desse movimento “precário” abre passagem a fluxos mais descodificados e livres, não submetidos a uma lei do rendimento, nem atados ao rentável. Trata-se, enfim, de uma prática de ações arriscadas, cuja dinâmica extrapola completamente qualquer dado inicial, embaralhando os códigos e reverberando variações inusitadas. Uma arte de viver, que se constitui em outras possibilidades de vida; tudo é passagem e travessia, e o performer está desde sempre e para sempre inserido em ação direta na realidade. É uma produção da ordem do contágio, da peste, da infestação, da proliferação via corpo. O performer é, portanto, aquele que se reconecta a percepções infinitesimais que “instauram” novas existências:

Instaurar é fazer valer esse direito, promovê-lo. É legitimar uma maneira de ocupar um espaço-tempo. [...] A partir de então, instaurar é como se tornar advogado dessas existências inacabadas, seu porta-voz, ou melhor, seu porta-existência. Carregamos sua existência como elas carregam a nossa. Compartilhamos com elas a *mesma causa*, contando que possamos ouvir a natureza das suas reivindicações, como se exigissem ser amplificadas, aumentadas, enfim, tornadas mais reais. Ouvir essas reivindicações, ver nessas existências aquilo que elas têm de inacabado, é forçosamente tomar o partido delas. É o que significa entrar no ponto de vista de uma maneira de existir, não apenas para ver por onde ela vê, mas para fazê-la existir mais, aumentar suas dimensões ou fazê-la existir de uma outra maneira (LAPOUJADE, 2017, p. 90).

Assim, o corpo do performer é aquele no qual os impossíveis coexistem, e no qual o que é embrionário ganha passagem. Trata-se de possuir seu próprio caminho como objetivo, de apostar ao invés de levantar hipóteses, de fazer, conhecer, transmutar os processos e construir novos mundos; um performer está sempre conectando e ampliando estratégias, imbricando sujeito e objeto em processos experimentais. A potência dessa prática é fazer “corpo com”, é permitir-se ser atravessado por outras tribos, redesenhar-se e se refazer continuamente; conectar sua potência com a potência do mundo no espaço limiar entre arte e vida. Bem como para Quilici (2015):

A relação arte-vida não é pensada aqui apenas como aproximação entre o produto artístico e o cotidiano: uso de espaço alternativos para a arte, incorporação de elementos artísticos na paisagem urbana, nos processos industriais, etc. É o próprio cotidiano que ganharia outros caminhos de ser percebido e experimentado. A arte como modo de criar e cuidar das nossas formas de relação com o mundo e conosco mesmos. Transformação do cotidiano significa aqui a descoberta de um agir que não é o mero esquecer-se das ocupações, o perder-se nos hábitos já cristalizados. Um agir renovado que começa na mudança de qualidade da própria percepção. [...] A expressão “arte da existência” nos aspira aqui a falar de algo que se realiza nas mínimas ações, e que não se identifica necessariamente com os espaços consagrados e possíveis para a realização de atividades artísticas, apesar de não excluí-los também” (QULICI, 2015, p. 143).

Ou seja, mais interessado no processo que em um resultado final, o performer não apoia-se em uma técnica que garanta os seus resultados; sua ação não é da ordem da persuasão, e sim da arte de viver enquanto adoção de um modo de vida que trabalha sobre si próprio, sua autonomia nas maneiras de constituição de si mesmo. Explico melhor: essas práticas são da ordem de trabalhar sobre si próprio, sua performatividade e não um conteúdo doutrinal. Um performer desenha novos modos de ser e estar no mundo, percorre uma rota outra da percepção para dar conta de contextos singulares, de situações-limite, de estrangulamentos existências ou políticos. Trata-se de uma experiência de caráter transitório articulado a partir de uma passagem nômade pelos lugares, suas fronteiras imateriais e seus movimentos invisíveis em uma dimensão “esgotada”. Para Deleuze (2010), o esgotamento renuncia a:

qualquer ordem de preferência e a qualquer objetivo, a qualquer significação [...]. Não se realiza, mesmo que conclua algo [...]. Não se cai, entretanto, no indiferenciado, ou na famosa unidade dos contraditórios, e não se é passivo: está-se em atividade, mas para nada. Estava-se cansado de alguma coisa, mas esgotado de nada. [...] Sobre um acontecimento basta dizer que ele é possível, pois ele só ocorre confundindo-se com nada e abolindo o real ao qual pretende. Só há existência possível [...]. Mas apenas o esgotado pode esgotar o possível, pois renunciou a toda necessidade, preferência, finalidade ou significação. (DELEUZE, 2010, p. 69-71).

O performer depara-se diante de um sistema cultural disciplinar e empresarial, represado a um molde normatizado e demarcado que, de certa maneira, segrega e exclui, impondo controles e homogeneização. Esses sistemas, implementados pelas instituições, tecem relações individualizadas que consideram o outro como opositor e competidor, esvaziando a potência da alteridade em sua capacidade de criar e produzir diferenças; ficam ponderados por um “biopoder” disciplinador que apenas acomete à repetições improdutivas:

Segundo Pelbart (2011), o biopoder está ligado à mudança fundamental na relação entre poder e vida. Na concepção de Foucault, o biopoder se interessa pela vida, pela produção, reprodução, pelo controle e ordenamento de forças. A ele competem duas estratégias principais: a *disciplina* (que adentra o corpo e dociliza o indivíduo para otimizar suas forças) e a *biopolítica* (que entende o homem como espécie e tenta gerir uma vida coletivamente). Nesse sentido, a vida passa a ser controlada de maneira integral, a partir da captura, pelo poder, do próprio desejo do que dela se quer e se espera, e assim o conceito de biopoder se expande para o conceito de bioplítica. Há uma diluição dos limites entre o que somos e o que nos é imposto, à medida que o poder atinge níveis subjetivos passando a atuar na própria máquina cognitiva que define o que pensamos e o que queremos (RENA, 2016, p. 35-36).

Portanto, na arte da performance, “a situação, que remete à ordem do acontecimento, bem mais do que a uma ordem da representação, mobiliza uma capacidade dos participantes a sentir e entender a situação presente” (ALICE, 2013, p. 211). Ou seja, um acontecimento promovido por um “esgotamento” se transforma em matéria-prima de um processo de criação não só artística, como também da própria existência. A arte da performance desafia a explorar um corpo outro, uma vez que “ela aspira a convocar as próprias potências criativas do humano, antes mesmo da sua configuração em formas e gêneros, comprometida que está com a reinvenção da cultura e dos modos de vida.” (QUILICI, 2015, p. 114).

A própria noção de vida deixa de ser definida apenas a partir dos encontros biológicos que afetam a população. Vida inclui a sinergia coletiva, a cooperação social e subjetiva no contexto de produção material e imaterial contemporânea, o intelecto geral. Vida significa inteligência, afeto, cooperação, desejo. Como diz Lazzarato, a vida deixa de ser reduzida, assim, a sua definição biológica para tornar-se cada vez mais uma virtualidade molecular da multidão, energia a-orgânica, corpo-sem-órgãos. O bios é redefinido intensivamente, no interior de um caldo semiótico e maquínico, molecular e coletivo, afetivo e econômico. Aquém da divisão corpo/mente, individual/coletivo, humano/inumano, a vida ao mesmo tempo se pulveriza e se hibridiza, se dissemina e se alastra, se moleculaliza e se totaliza. E ao descolar-se de sua acepção predominantemente biológica, ganha uma amplitude inesperada e passa a ser definida como poder de afetar e ser afetado, na mais pura herança espinosana. Daí a inversão, em parte inspirada em Deleuze, do sentido do termo forjado por Foucault: biopolítica não mais como poder *sobre* a vida, mas como a potência *da* vida (PELBART, 2003, p. 25).

Como pensar modos de vida, de subjetivação e práticas artísticas, “linhas de fuga” que quebrem com a atrofia e paralisia da capacidade produtiva e possibilitem que acontecimentos mobilizem tanto o corpo quanto o pensamento no cotidiano? Arrisco-me a pensar, conforme Quilici, na ação performática como uma arte do acontecimento, uma atividade, “[...] uma atitude da arte e do mundo, uma escolha por tentar interferir mais diretamente nas relações sociais, no campo político, nas dinâmicas existenciais dos envolvidos, recusando a segmentação em áreas (política, econômica, estética, ciência, religião, etc.)” (QUILICI, 2015, p. 114). Uma atitude que abre espaço para uma “desrazão”. Para Pelbart (2009, p. 155):

o hiato entre desrazão e loucura foi se diluindo ao longo do tempo, desaguando numa coincidência à qual ainda estamos submetidos. Se a desrazão foi “capturada” pela loucura, não é de surpreender que a única forma de

manifestação da desrazão seja a loucura, uma loucura que será, então, marcada pelo índice do grito, da vigília e da desforra. A desrazão “enclausurada” não pode “romper o cerco” a não ser pela exacerbação e violência. A loucura será a máscara já colada ao rosto da qual a desrazão quer livrar-se, o que só é possível desfigurando-a, no exagero das caretas e dos clamores. Usar a máscara para arrebatá-la, assim como é preciso desfigurar as palavras para deixar aparecer os sons.

Há de se intensificar o campo da desqualificação da racionalidade para se ter acesso à desrazão de um estado de criação na arte da performance, campo esse sempre cruzado por “movimentos aberrantes”. Esses movimentos aberrantes, segundo Lapoujade, nos arrancam de nós mesmos, fazem vacilar o eu para que outros povos que nos habitam passem a existir: “Quanto mais irracional, mas aberrante –e, portanto, mais lógico” (LAPOUJADE, 2015, p. 13). Tais movimentos nos permitem acessar uma polifonia de sensações abertas que partem de outros planos, de novas distâncias, de “marcas involuntárias, livres, irracionais, acidentais, insignificantes e assignificantes, confusas, feitas à mão com uma esponja, trapo, escova” (PELBART, 2009, p. 94). Para Lapoujade:

Esses movimentos aberrantes ultrapassam qualquer vivência, superam qualquer experiência empírica. Com efeito, acaso Deleuze não afirma que os movimentos aberrantes nos transportam para o que há de impensável no pensamento, de invivível na vida, de imemorable na memória, constituindo o limite ou o “objeto transcendental” de cada faculdade? É isso que eles têm de propriamente aberrante: excedem o exercício empírico de cada faculdade e forçam cada uma delas a se superar rumo a um objeto que a concerne exclusivamente, mas o qual ela atinge no limite de si mesma. Pois então, o que atesta o invivível da vida, o imemorable da memória ou o impensado do pensamento se eles permanecem inacessíveis, se as faculdades, em seu uso empírico, não podem atingi-los? Será que pelo menos eles têm uma existência verificável? [...] essa é a suspeita que pesa sobre as experiências-limite (LAPOUJADE, 2015, p. 19).

É possível apreender os movimentos aberrantes enquanto uma natureza nada estrutural e sim, maquínica. Lapoujade está mais interessado em como eles funcionam a ter de buscar neles um fundo, uma origem. Trata-se de uma atividade que pretende despovoar o pensamento de todo escombros para repovoá-lo de outras maneiras, deixando-se atravessar por outras tribos, ultrapassando as figuras. Através desses movimentos, todas as formas desmoronam; mobilizam o pensamento a esvaziar-se das afecções demasiadamente humanas. Uma potência de rebelião, um estado de agitação e engendramentos. Uma “inquietação” que, como afirma Quilici (2015, p. 138-139):

não designa a falta de nada específico, uma inquietação sem objeto, ligada mais à intuição de que nada no mundo pode aplacar nossa “fome do absoluto” (Antonin Artaud), nosso “desejo infinito” (Emmanuel Levinas). Penso aqui na arte que não é feita para esconder esse desassossego vital, mas que ajuda a reconhecê-lo, penetrá-lo e transformá-lo. [...] A “inquietação de si” surgiria de uma apreensão mais clara da temporalidade da existência, da instabilidade dos fenômenos, da insegurança fundamental que permeia nosso estar no mundo, e ela nos desafia a encontrar outros encaminhamentos para as nossas energias, outros modos de lidar com as tensões do estar vivo.

Um “corpo desembestado” passaria, então, por um transbordamento que trai os pactos racionais, escapam da legenda. Algo se quebra pelos grilhões de uma “inquietação”. Essa natureza é inquieta porque animada; sua capacidade de “esgotar” a pretensão de uma individualidade faz vacilar o eu e da vida a outros povos que nos habitam. E, assim, faz o corpo embarcar no desmanche das formas em favor de novas formas de expressão, de composições de forças vibráteis, de blocos de sensações “inquietas” e “desarrazoadas” que o faz passar por mutações descontínuas. Conforme Pelbart (2009, p. 155-156):

A desrazão insurreta, não é a loucura fundamental e originária, mas aponta para o Fora [...], o Fora enclausurado na loucura, cuja irrupção só é possível – numa época em que se confinou o Fora na loucura e na doença mental – através da própria loucura. Isso responde à questão de porque os que experimentaram a desrazão sucumbiram na loucura. É porque, pela configuração histórica (práticas e saberes de exclusão, medicalização etc.) ao Fora foi reservado (quase que apenas) o espaço dessa linguagem, e é dessa linguagem, a da loucura (com sua fúria, sintomas etc.), que a relação com o Fora precisou lançar mão para se libertar justamente dele – esse espaço confinado ainda que o elevando ao seu extremo. [...] ao invés de “loucura, ausência de obra, “desrazão, ausência de obra”. Desrazão e ausência de obra estão sob o signo do Fora, e numa época em que o Fora está confinado *quer à loucura, quer à obra*, desrazão e ausência de obra só podem expressar-se na forma que os aprisiona: como obra louca. Os poetas loucos não realizam a síntese entre um gênero literário ou outro psiquiátrico, mas expressam a desrazão com as máscaras que esse século e outros talvez lhes reservaram: a arte e a loucura.

Como fazer corpo com aquilo que vem vindo através de nós, e nem sabemos lhe dar contorno? O performer, portanto, é aquele que deixou de ter medo de ter-se como louco, e cujo corpo é atravessado por forças anômalas e “movimentos aberrantes” que não são imprecisos nem gerais, mas imprevisíveis, demoníacos e excessivos. Isso porque, conforme Lapoujade (2015, p. 11-13), “tais movimentos aberrantes não têm nada de arbitrário; são anomalias só de um ponto de vista exterior. [...] os movimentos aberrantes constituem a mais alta potência de existir, enquanto que as lógicas irracionais constituem a mais alta potência de pensar”. Trata-se de atingir um limiar de sensações puras no qual as formas e significações humanas perdem sua “pregnância”, indo ao encontro de novas conexões, novos arranjos de forças. Um “ciborgue” capaz de ligar-se e fazer *n* arranjos:

O ciborgue não é um sistema matemático e mecânico fechado, mas um sistema aberto, biológico e comunicante. O ciborgue não é um computador, e sim um ser vivo conectado a redes visuais e hipertextuais [...]. A questão não reside em escolher entre robôs e os ciborgues. Já somos ciborgues que incorporam próteses cibernéticas e robóticas. Não há volta. [...] as bio e cibertecnologias contemporâneas são, ao mesmo tempo, o resultado das estruturas de poder e os possíveis bolsões de resistência a esse mesmo poder; de uma forma ou outra, um espaço de reinvenção da natureza (PRECIADO, 2014, p. 167-168).

Conforme Haraway (2009, p. 41), o “ciborgue aparece como mito precisamente onde a fronteira entre o humano e o animal é transgredida [...]. Os ciborgues assinalam um perturbador e prazerosamente estreito acoplamento entre eles”. Assim, um corpo desembestado é aquele “cuja existência se legitima por si mesma por uma espécie de demonstração radiante de um direito à existência, que se afirma e se confirma pelo brilho objetivo, pela extrema realidade de

um ser instaurado” (PELBART, 2013, p. 393). Nele, a potência de mutações faz junções arriscadas e duvidosas, nem sempre tendentes à uma suposta unidade original, mas que acendem novas possibilidades de existências.

Apreendo, portanto, a produção de um performer enquanto invenção a serviço da vida; um corpo ciborgue cujas faixas potenciais, delírio e alucinação, “são segundos em relação à emoção verdadeiramente primária” onde o desejo “não cessa de efetuar o acoplamento de fluxos contínuos” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 18). Seu corpo atualiza-se por alteração contínua e novas articulações improváveis; é um ser “monstruoso”<sup>3</sup>, na medida em que desacomoda-se de constrangimentos, dogmas, servidões e qualquer fundamentação estacionária. Como afirma Haraway (2009, p. 38) em seu manifesto, “o ciborgue é uma criatura de um mundo pós-gênero: ele não tem qualquer compromisso com a bissexualidade, com a simbiose pré-edípica [...]. O ciborgue não tem nenhum fascínio por uma totalidade orgânica”. Um corpo desembestado é um híbrido feito de conjunções tendentes às deformidades necessárias e capazes de gerarem:

modos de existência singulares, humanos e não humanos. Que tipo de existência se lhes pode atribuir, a esses “seres” que povoam nosso cosmo, agentes, actantes, sujeitos larvares, entidades com suas maneiras próprias de se transformarem e de nos transformarem? Nem objetivo nem subjetivo, nem reais nem irrealis, nem racionais nem irracionais, nem matérias nem simbólicos, seres um tanto virtuais, um tanto invisíveis, metamórficos, moventes, a que categoria pertencem? E em que medida existem por si mesmos? Quanto dependem de nós? Quanto estão em nós? [...] Alguns deles têm o duplo traço de *nos* transformarem em outra coisa, mas também de por sua vez *se transformarem* em outra coisa. Que faríamos sem eles? Seríamos sempre eternamente os mesmos (PELBART, 2013, p. 392).

É um corpo que produz novos estilos de vida produtivo-revolucionário-desejantes, outros procedimentos e conexões; é-se homem e mulher, organismo e máquina, humano e animal, um corpo *queer*. Corpo cujas “máquinas de guerra” inventam novos modos de vida ativa capazes de promover, de acordo com Preciado (2014, p. 10), “opções de resistência à norma: não essencializantes, menos excludentes, atentas aos efeitos totalizadores da norma e articuladas mais a partir das noções de diferença ou margem do que identidade” para atingir o seu ilimitado campo de imanência:

Neste sentido, penso que a teoria queer está muito mais próxima de uma ação-teórica que de um sistema fechado em si mesmo. Inicialmente, a palavra “queer” referia-se a um insulto que nomeava o extravagante, no sentido do que estava fora da normalidade [...]. Porém algo de inusitado acontece com o termo queer a partir do momento em que é apropriado de forma diferente por aqueles que sofriam tais injúrias [...] por apresentarem uma micropolítica que se apropria do termo “queer” para usá-lo como ferramenta de ruptura com a norma. Desse modo, afirmamos aqui mais uma vez que a passagem da palavra queer de um insulto para uma afirmação política, tornou-se uma resistência a um processo de normatização (LEOPOLDO, 2017, p. 12, 13, 15).

<sup>3</sup> BAREMBLITT, 2010, p. 33. “Aqui, ‘monstruoso’ deve-se entender de acordo com o que Deleuze aprendeu de seu mestre Canguilhem, ou seja, como o anômalo, aquilo que está nos limites, ou até mais além de sua própria espécie.”

Um “corpo desembestado” funciona, portanto, de modo conjuntivo, ou seja, por alternâncias e entrelaçamentos, semelhanças e diferenças, atrações e distrações, arrebatamentos e nuances, por limiares abertos ao contato, à escuta, à convivência, à divergência, à convergência, à aderência e à resistência. Trata-se inclusive de divergir e resistir sobretudo a:

uma reapropriação do ativismo para um uso midiático e personalista, para a venda de projetos culturais “queer” para as instituições, museus, universidades e meios de comunicação; quer dizer, converteu-se em uma espetacularização banalizada para o consumo de heteros curiosos ou entediados, para épater le bougeois, e para alimentar a máquina estatal da cultura, que precisa de novos brinquedos com os quais se divertir e com os quais ganham um ar de progressismo e abertura. *Queer is business!* (SAEZ, 2016, p. 91).

Em um corpo desembestado cartografa-se um espaço vida, um mapa “irrastrável” que “rompe com toda uma série de binômios oposicionistas: homossexualidade/heterossexualidade, homem/mulher, masculino/feminino, natureza/tecnologia [...]” (PRECIADO, 2014, p. 11). Este é o desafio do performer: fazer a vida fugir em todos os sentidos e direções, “não é permanecer homem ou mulher, é extrair de seu sexo as partículas, as velocidades e lentidões, os fluxos, os *n* sexos [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 70). Ele é um poeta da ação que abre espaço às diferenças intensivas que se “instauram” em seu corpo para produzir um novo modo de percepção e ação na realidade, uma “vida” outra.

Um corpo desembestado trata, por fim, de um sentido inventado para esboçar, na interface entre arte, vida e filosofia um processo criativo capaz de propiciar que efetuações se atualizem por variação contínua, heterogêneses, transversalidades e funcionamentos enquanto acontecimentos, devires e novos regimes de signos, novas estratificações, novas territorializações rizomáticas existenciais, em suma, novos modos “precários” cujas “existências mínimas” são inquietas, desarrazoadas e esgotadas em um contexto ciborgue queer. Uma produção performática desembestada que se agencia povoada por distintas intensidades e sensações, onde a vida é força produtora, e toda produção é afirmação da vida.

## Referências

ALICE, Tania. “Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos”. In: *Palco Giratório: Circuito nacional/ Sesc Departamento Nacional*. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2013.

BAREMBLITT, Gregorio F. *Introdução à esquizoanálise*. Belo Horizonte: Biblioteca da Fundação Gregório Barenblitt/Instituto Félix Guattari, 2010.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Sobre o teatro: um manifesto de menos; O esgotado*. Tradução de Fátima Saadi, Ovídeo de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

FABIÃO, Eleonora. *Ações*. Programa Rumos Itaú Cultural. Rio de Janeiro, 2015.

\_\_\_\_\_. “Performance e precariedade”. In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). *A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea*. Fortaleza: Expressão Gráfica e editora, 2011.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

HARAWAY, Donna; KUNZRU Hari. *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-Humano*. Organização e tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

LAPOUJADE, David. *As existências mínimas*. Tradução de Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2017.

\_\_\_\_\_. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1 edições, 2015.

LEOPOLDO, Rafael. *Teoria Queer & Micropolítica: questões para o ensino médio*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2017.

PELBART, Peter Pál. *Da clausura do fora ao fora da clausura: loucura e desrazão*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

\_\_\_\_\_. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

\_\_\_\_\_. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015.

RENA, Natacha. “arte, espaço e biopolítica”. In: OLIVEIRA, Bruno; CUNHA, Maria Helena; RENA, Natacha (Org.). *Arte e espaço: uma situação política do século XXI*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2016.

SAEZ, Javier; CARRASCOSA, Sejo. *Pelo cu: políticas anais*. Tradução de Rafael Leopoldo. Belo Horizonte: Letramento, 2016.