

Considerações acerca do Tempo: Contribuições de Bergson e Deleuze aos estudos da performance

Manolo Kottwitz

Para citar este artigo:

KOTTWITZ, Manolo. Considerações acerca do Tempo: Contribuições de Bergson e Deleuze aos estudos da performance. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1 n. 43, abr. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101432022e0210>

Este artigo passou pelo Plagiarism Detection Software | iThenticat



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Considerações acerca do Tempo: Contribuições de Bergson e Deleuze aos estudos da performance¹

Manolo Kottwitz²

Resumo

Este artigo propõe um modo de olhar para a arte da performance através da lente da esquizoanálise. Aborda questões relativas à compreensão do Tempo enquanto fluxo contínuo, a partir dos conceitos de duração e devir encontrados nas obras de Henri Bergson e Gilles Deleuze, tomando como objeto de análise a performance *Às vezes fazer alguma coisa não leva à nada* do artista belga Francis Alÿs. Partindo da noção de subjetividade como movimento e da atividade criadora enquanto afirmação da diferença e da vida, o trabalho discute linhas possíveis para se pensar as relações estéticas, transversalizando-as também com as filosofias de Nietzsche e Espinosa, além de outros intercessores para tecer suas considerações a respeito do Tempo na arte e do Tempo da arte.

Palavras-chave: Performance. Política. Estética. Corpo. Processos de subjetivação.

Considerations about the Time: Bergson and Deleuze's contributions to performance studies

Abstract

This article proposes a way of looking at performance art through the lens of schizoanalysis. It addresses issues related to the understanding of Time as a continuous flow, based on the concepts of duration and becoming found in the works of Henri Bergson and Gilles Deleuze, taking as an object of analysis the performance *Sometimes doing something leads to nothing* by the Belgian artist Francis Alÿs. Starting from the notion of subjectivity as movement and creative activity as an affirmation of difference and life, the work discusses possible lines to think about aesthetic relations, also transversalizing them with the philosophies of Nietzsche and Spinoza, as well as other intercessors to weave their own considerations about Time in art and Time of art.

Keywords: Performance. Politics. Aesthetics. Body. Subjectivation processes.

¹ Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Grasieli Canelles Bernardi, Mestre em Linguística pela Universidade de Passo Fundo.

² Mestre em Psicologia Social e Cultura com ênfase em Práticas Culturais e Processos de Subjetivação - Relações Éticas, Estéticas e Processos de Criação pela Universidade Federal de Santa Catarina. Bacharel em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes da Universidade Estadual do Paraná. Especialista em Artes Híbridas com ênfase em Fundamentos e Crítica das Artes pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Artista, esquizoanalista e agente cultural.  manolo.kottwitz@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/4821190040790603>  <http://orcid.org/0000-0002-6774-0025>



Consideraciones acerca del Tiempo: Las contribuciones de Bergson y Deleuze a los estudios de performance

Resumen

Este artículo propone una forma de ver el arte de la performance a través de la lente del esquizoanálisis. Aborda cuestiones relacionadas con la comprensión del Tiempo como un fluir continuo, a partir de los conceptos de duración y devenir encontrados en las obras de Henri Bergson y Gilles Deleuze, tomando como objeto de análisis la performance *A veces hacer algo no conduce a nada* del belga artista Francis Alÿs. Partiendo de la noción de subjetividad como movimiento y actividad creadora como afirmación de la diferencia y de la vida, el trabajo discute posibles líneas para pensar las relaciones estéticas, también transversalizándolas con las filosofías de Nietzsche y Spinoza, así como con otros intercesores para tejer las propias consideraciones sobre el tiempo en el arte y el tiempo del arte.

Palabras-clave: Performance. Política. Estética. Cuerpo. Procesos de subjetivación.



1. *Perâmbulo*

Toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar
(Siba e a Fuloresta)

Henri Bergson, tal como Gilles Deleuze, é também herdeiro, em certa medida, da filosofia monista de Baruch Espinosa e da filosofia do movimento de Heráclito de Éfeso. Em virtude dos deslocamentos históricos e, portanto, contextuais da época de cada um destes pensadores, os movimentos que trabalham contrações e distensões entre dualismos e o monismo, atualiza-se em níveis de compreensão que distinguem entre si pelos elementos que são colocados em jogo neste ato de pensar. Em Bergson encontramos dualismos do tipo matéria e memória, passado e presente, virtual e atual que se conectam no monismo da *duração*. Já em Gilles Deleuze mostram-se frequentes dualismos do tipo ativo e reativo, liso e estriado, nômade e sedentário, os quais se encontram no monismo dos planos de imanência, no conceito de rizoma ou mesmo de *Corpo Sem Órgãos*.

Dirá Bergson em *Matéria e Memória*: “os dois termos que tínhamos separado inicialmente vão soldar-se intimamente” (1999, p.168) e Deleuze (2012) dirá que dualismos são necessários, mesmo que provisoriamente, para não incorrer em mistos mal analisados ou perscrutar falsos problemas, muito embora em algum momento eles devam ser superados na conexão de um novo monismo. “A noção de contração [e distensão] nos dá meio de ultrapassar a dualidade [...] em um movimento contínuo” (Deleuze, 2012, p.64). Neste sentido, o monismo é reencontrado a partir do momento em que “todos os graus [de contração e distensão] coexistem em um só Tempo, que é a natureza em si mesma” (Deleuze, 2012, p.80-81), retornando ao ponto de partida, mas em um outro plano.

Trataremos de trabalhar estas e outras questões em relação a um tipo específico de performance artística, que geralmente opera conceitos como os de resistência, tempo, intensidade, entre outros e a que atribui-se o termo de *performance duracional*.

A performance duracional é uma possibilidade, entre tantas, de experimentar

tensões e deslocamentos no corpo e, num contexto mais amplo, do corpo em relação à memória, ao tempo, à matéria e aos agenciamentos maquinados neste encontro. Ao longo da ainda recente história da arte da performance, encontramos alguns artistas que experimentaram práticas em performance duracional como, por exemplo, Tehchin Hsieh e suas Performances de um ano³ e Marina Abramović, que executou com Ulay a ação *Os Amantes: A caminhada da grande muralha*⁴ para marcar o término de seu relacionamento amoroso. Estes exemplos se referem a ações que apontam para um dos extremos de uma ideia de performance duracional, ou seja, a máxima dilatação de uma ação no tempo e no espaço. Mas há também outras manifestações de performance que apontam para a máxima contração de uma ação no tempo e no espaço, como na performance *A Natureza da Vida*, da artista brasileira Fernanda Magalhães, que em uma ação de poucos minutos, em locais escolhidos, a artista adentra o espaço, despe-se, fotografa-se, veste-se e sai.

Para contextualizarmos nossas incursões teóricas sobre a arte da performance duracional e os conceitos de Bergson (1999; 2005a; 2005b) e Deleuze (1988; 2002; 2006; 2012) como duração, devir, memória, tempo e espaço, evocaremos o artista Francis Alÿs⁵ e sua performance *Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada*, realizada em 1997 no México. Optamos por exercitar nossas leituras a partir de Francis Alÿs e esta performance específica, pela questão substancial do tempo, desse tempo da performance que produz uma trama de muitos outros tempos, mas também pelo seu caráter comunitário eminentemente

³ Tehching Hsieh desenvolveu, entre 1978 a 1986, uma série de cinco performances de um ano. Em cada uma delas o artista se comprometia, via termos assinados por ele, a cumprir determinada condição por um ano, como na primeira performance da série, por exemplo, Hsieh construiu uma jaula em seu apartamento/estúdio, dispondo apenas de uma cama, uma pia com espelho e um penico para as necessidades. Durante um ano ele não poderia falar, escrever, ouvir música, ler, assistir televisão, etc. O artista contratou um amigo para levar comida e periodicamente permitia visitas do público.

⁴ Em 1989, a artista sérvia Marina Abramović e seu então companheiro e também artista, Ulay, realizaram esta performance para marcar o término de seu relacionamento amoroso. Cada um partindo de um extremo da Grande Muralha, caminharam até encontrarem-se no meio para uma última despedida. Em 2010, o casal se reencontra em outra performance de Marina, chamada *O Artista Está Presente*, que foi realizada no MoMA em Nova Iorque, EUA, na qual ela e Ulay compartilharam um minuto de silêncio e olhares.

⁵ Francis Alÿs, nome artístico de Francis De Smedt, nasceu na província da Antuérpia, Bélgica, em 1959, formado arquiteto por instituições de ensino superior na Bélgica e na Itália. Em 1986 vai para a capital do México participar de um projeto do governo belga de auxílio às vítimas do terremoto que assolou o México em 1985. Decide estabelecer-se no país e naturaliza-se mexicano, passando a trabalhar como artista desde então.

político: ao problematizar questões referentes às passagens e permanências do contexto urbano, realizada na Cidade do México, envolvendo a memória social do contexto no qual a performance rasga seu vão de transitoriedades, ela interfere de modo singular naquilo que Jacques Rancière chama de partilha do sensível, ou seja, a fixação, ao mesmo tempo, de “um *comum* compartilhado e partes exclusivas”, fundado numa divisão de “espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta a participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (Rancière, 2009, p.15).

Quando falamos do aspecto comunitário das performances de Alÿs, estamos nos referindo a determinados movimentos engendrados por elas que incidem diretamente sobre as estruturas sensíveis e psicossociais dos contextos nos quais as ações se inserem. Nos trabalhos deste artista, o tempo adquire qualidade expressiva, produzindo tensões que vão na contramão do nexos prático-utilitarista da lógica capitalista do “tempo é dinheiro”. E, embora esta característica não configure nenhum tipo de formalidade ou via de regra, ela direciona alguns vetores que se evidenciam no trabalho que analisamos aqui e que trataremos adequadamente ao longo da discussão.

Entretanto, cabe inicialmente um movimento flexivo sobre a ideia de duração, para que possamos aproximar as leituras da *duração* oferecidas por Deleuze e Bergson às leituras da duração compreendida enquanto prática artística em performance.

Entendemos a subjetivação como um processo constituído por movimentos de aceleração e repouso que, dependendo das oscilações de velocidade tende ou a se conservar em seu atual estado, resistindo às variações (círculo vicioso do mesmo) ou a produzir variações sobre si (círculo virtuoso da potência), engendrando processos criativos inéditos, novas formas de vida. Colocando os processos de subjetivação neste ponto de vista, torna-se enfática a dimensão do tempo e a possibilidade de agenciar possíveis conexões com o conceito bergsoniano de duração.

A duração como experiência psicológica compreende um tipo singular de processo, de deslocamento, ou, tal como a coloca Deleuze, trata-se de “um devir,



mas de um devir que dura” (Deleuze, 2012, p.31), conciliando duas características fundamentais: continuidade e heterogeneidade.

A duração não é somente experiência vivida; é também experiência ampliada, e mesmo ultrapassada; ela já é condição da experiência, pois o que esta propicia é sempre um misto de espaço e duração. A duração pura apresenta-nos uma sucessão puramente interna, sem exterioridade; o espaço apresenta-nos uma exterioridade sem sucessão (Deleuze, 2012, p.31).

Sendo a experiência um misto de espaço e duração, é necessário que, para que se possa analisá-la dentro da perspectiva bergsoniana, se a divida em duas tendências, a qual apenas uma, de acordo com Deleuze, se mostrará pura: a duração. A outra tendência, o espaço, é colocada como impura, pois apresenta sempre uma multiplicidade de exterioridades, uma justaposição de ordem numérica, quantitativa e descontínua. A tendência do espaço é a exterioridade, sempre imóvel quando decomposto o misto da experiência. Revela-se, portanto, num plano no qual o devir é inativo e, entre suas variáveis quantitativas, apresenta sempre e tão somente *diferenças de grau*.

Por outro lado, a duração nos coloca em perpétuo movimento interno, qualitativo e intensivo. Apresenta-se como multiplicidade interna e heterogênea – tido que o tempo não reincide sobre si próprio, estando em constante variação e sendo irreduzível a qualquer ordenação numérica ou quantitativa. A duração apresenta-se como pura *diferença de natureza*.

Diferenciar grau e natureza é o ponto focal para criar problemas precisos e a imediata solução de mistos. A experiência estética é um misto que se divide em experiência psicológica e experiência física, sendo a sua gênese constituída a cada encontro em uma relação entre as forças internas e as externas. Ainda usando termos espinosistas, podemos dividir a experiência estética em termos de afecção, que está para o corpo e o sensível, e de pensamento, que está para o espírito e o inteligível.

Bergson pensa as forças do fora enquanto questões, as quais cada uma corresponde a uma afecção, um poder de afetar, uma percepção que solicita ao corpo seu poder de ser afetado, atribuindo ao sistema nervoso o papel de médium



que agencia as forças entre mundo-corpo e corpo-mundo. A potência dos corpos na produção de movimento e sua variação de intensidades está diretamente conectada com o ineditismo da experiência, graus de ineditismo que correspondem a variações sensíveis dessa experiência. Quer dizer que, do contrário, decorre da repetição um grau de embrutecimento sensível no próprio encontro (como abrir uma porta, escovar os dentes, fumar um cigarro, ações triviais do dia-a-dia). O que sugere uma neutralização na própria capacidade de afetar e ser afetado, em outras palavras, a instauração de um *hábito*.

A verdade é que meu sistema nervoso, interposto entre os objetos que estimulam meu corpo e aqueles que eu poderia influenciar, desempenha o papel de um simples condutor, que transmite, distribui ou inibe movimento. Esse condutor compõe-se de uma quantidade enorme de fios estendidos da periferia ao centro e do centro à periferia. Quantos forem os fios que vão da periferia ao centro, tantos serão os pontos do espaço capazes de solicitar minha vontade e de colocar, por assim dizer, uma questão elementar à minha atividade motora: cada questão colocada é justamente o que chamamos uma percepção. Assim a percepção será diminuída de um de seus elementos cada vez que um dos fios ditos sensitivos for cortado, porque então *alguma parte do objeto exterior torna-se impotente para solicitar a atividade*, e também *cada vez que um hábito estável for adquirido*, porque desta vez a réplica inteiramente pronta *torna a questão inútil*. Pode-se, portanto, afirmar que o detalhe da percepção molda-se exatamente sobre o dos nervos ditos sensitivos, mas que a percepção, em seu conjunto, tem sua verdadeira razão de ser na tendência do corpo a se mover (Bergson, 1999, p.44).

Em Deleuze, estas questões serão chamadas de signos, isto é, uma “coisa” ainda desprovida de sentido que força o movimento, uma força externa exercida sobre o corpo, “uma incitação fortuita, contingente, que depende de um *encontro*” (Zourabichvili, 2016, p.51) para se efetuar e a qual é impossível precisar, pois que se trata de um movimento sempre inédito que varia caso a caso. Este movimento pressupõe, em verdade, um duplo movimento: são agenciados vetores centrípetos, que agem do fora em direção a um centro, que é o corpo em toda a multiplicidade de seus atributos, e vetores centrífugos, que produzem forças reativas do centro para a periferia (Bergson, 1999).

É certo que este agenciamento de forças implica muito mais que uma mobilização sensível do corpo; há uma relação maquínica de conexões que implica uma produção de subjetividade, a criação de sentidos inéditos que significam o



signo-coisa de acordo com o contexto no qual se produzem, a que Deleuze (1999) nomeia como ato de criação e que também pode ser chamado de pensamento, na medida em que pensar é criar (Deleuze; Guattari, 2010b).

O que propomos é que as performances de Francis Alÿs, para as quais olhamos neste exercício de pesquisa, emergem como blocos de perceptos e afectos que produzem recortes inéditos de tempos e espaços compartilhados *em comunidade*. Ao rasgar o espaço e o tempo do cotidiano para se inserir, tais ações fazem variar as experiências corriqueiras da cidade, onde as questões-signos devém prático-utilitárias, e desorganizam os hábitos. Estas variações de experiência são possíveis porque a performance, tal como a consideramos, ao deslocar a arte de seus espaços pretensamente apropriados (locais de arte como, galerias, museus, salas de exposição, etc.) e habitar um espaço tido como *inapropriado*, o qual de saída não lhe é corriqueiro, engendra inadvertidamente novos signos, novas “coisas” destituídas de sentidos ou representações que convocam o corpo em seus mais diversos atributos, produzindo conexões heterogêneas.

De tal maneira, compreende-se que a “coisa” ou o *signo* é a própria conexão das forças, “porque o signo é sensação ou afeto, emergência de um novo ponto de vista, exercido sobre um sujeito qualquer. A própria noção de afeto remete a uma lógica das forças” (Zourabichvili, 2016, p.67).

A força nunca está no singular, sendo-lhe essencial estar em conexão com outras forças, de modo que toda força já é conexão, isto é, poder: a força não tem outro objeto ou sujeito que não a força [...] a própria força se define pelo seu poder de afetar outras forças (com as quais está em conexão), e de ser afetada por outras forças (Deleuze, 2005, p.77-78).

A intensidade de uma força se mede pelo seu grau de conexão com outras forças, não sendo nunca um ponto de vista originário ou um ponto de partida, o que pressuporia uma causa ou um efeito, mas trata-se sempre de *agenciamentos*. Uma força, necessariamente conectada com outras, produz afetos que, no encontro com um corpo, o faz entrar em devir, compondo novos ritmos na medida em que trocam afetos. O que o corpo devém é o sujeito, mas um “sujeito larvar”, sempre precário, jamais acabado, que não cessa nunca de se formar, se



desenvolver, ultrapassar-se a si próprio num devir-outro.

Bergson (1999) diz que o corpo é o que se desenha no centro dessas percepções, porém, conforme vimos na questão do hábito, nem toda percepção, nem toda *questão* ou *signo* tem potência para variar experiências e velocidades no corpo, mas, ainda segundo Bergson, “não há percepção que não possa, por um crescimento da ação de seu objeto sobre nosso corpo, tornar-se afecção” (1999, p.54). Inversamente, a diminuição da ação deste objeto sobre o corpo “coincide pouco a pouco com a percepção de sua causa e exterioriza-se em representação” (1999, p.54), sendo a representação o modo como significamos o que se produz nestas relações, possível quando há uma variação decrescente das intensidades e uma desaceleração do movimento. Essa desaceleração permite a captura dos *signos*, viabilizando sua representação em significações e conferindo-lhes o estatuto de extensão, tornando-os matéria, portanto, recognoscíveis, passíveis de reconhecimento num dado contexto.

Reconhecendo que o corpo não se limita apenas em refletir a ação das forças do fora que agem sobre ele, mas também dispõe de atributos que fazem variar sua potência de agir sobre estas forças do fora, compreende-se, então, que entre a percepção e a afecção, mais que uma diferença de grau, há uma diferença de natureza:

A noção de diferença deve lançar uma certa luz sobre a filosofia de Bergson, mas, inversamente, o bergsonismo deve trazer a maior contribuição para uma filosofia da diferença [...] De um lado, trata-se de determinar as diferenças de natureza entre as coisas: é somente assim que se poderá “retornar” às próprias coisas, dar conta delas sem reduzi-las a outra coisa, apreendê-las em seu ser. Mas, por outro lado, se o ser das coisas está de um certo modo em suas diferenças de natureza, podemos esperar que a própria diferença seja alguma coisa, que ela tenha uma natureza, que ela nos confiará enfim o Ser (Deleuze, 2006, p.47).

Corroboramos com a proposição de Bergson (1999) quando afirma que a percepção diz sobre a capacidade do nosso corpo de afetar, ou seja, seu poder de responder às forças do fora devido a uma desaceleração do movimento – um declínio das intensidades (intensidade ≤ 0), e que a variação das afecções corresponde à capacidade do corpo em ser afetado, devido a uma aceleração do

movimento – uma produção de intensidades (intensidade $\geq \infty$). “Poderíamos, portanto, dizer que, se a percepção mede o poder refletor do corpo, a afecção mede seu poder absorvente” (Bergson, 1999, p.58).

O declínio do afeto (intensidade ≤ 0) é correspondente ao estatuto da representação, possível apenas quando a força devém sujeito, ou seja, quando as forças *intensivas* são capturadas pela percepção e produzem o que Deleuze denomina *hábito*. É tão somente neste “declínio” e na constituição de um *hábito* que aparecemos como forças implicadas num Eu, no entanto “não há um Eu sinto que não seja um *Eu* sinto que *devenho algo*” (Zourabichvili, 2016, p.130), o que significa dizer que a constituição deste sujeito é apenas provisória, metaestável, pois “o hábito constituinte é passagem, transição” (Zourabichvili, 2016, p.130).

Espinosa, ao elaborar a Origem e a Natureza dos Afetos em sua *Ética*, chama esta capacidade de afetar e ser afetado de *conatus*. O *Conatus* diz respeito, utilizando um termo de Suely Rolnik (2013), à vibratibilidade do corpo, ao poder de ser afetado e de responder a estes afetos. Mas o *conatus* também é resistência, porque é *esforço* de perseverar na existência (Espinosa, 2014a; 2014b). Por ser afirmação da vida e da condição de existir de um corpo, pode ser pensado também como produção de diferença. É uma abertura ou superfície porosa (o mais profundo é a pele) de transmissões e trocas entre mundo-corpo e corpo-mundo. O corpo para Espinosa se define pelo próprio *conatus* e por suas trocas afetivas, que dizem de sua produção desejante. “O *conatus* tornado consciente de si sob este ou aquele afeto chama-se desejo, sendo este sempre o desejo de alguma coisa” (Deleuze, 2002, p.105). A esta definição do corpo a partir do *conatus*, correspondem graus maiores ou menores de perfeição, graus que dizem respeito ao esforço ou à capacidade do corpo em perseverar na sua própria existência, indicando uma duração. As variações dos graus de perfeição são sempre transitórias, é sempre uma passagem, uma duração singular que pode às vezes encontrar o que Deleuze (2012) chama de metaestabilidade, uma duração que dura. “Cada coisa tem sua maneira singular de durar, dificilmente convém escrever a palavra duração no singular. Não há senão durações e cada duração é, nela mesma, múltipla” (Trecho da Carta I de Bergson para Deleuze, s/d, p. xx).

O conceito espinosano de *conatus* se refere à capacidade do corpo de se



conectar (compor) com outras forças ou divergir (decompor) delas dentro da lógica dos encontros. Um *afeto* é um signo que solicita o pensamento, uma força capaz de lançar o sujeito num *devenir-outro*, ou o que torna possível que uma nova duração coordene os ritmos da subjetividade. Mas este afeto ou signo por si só não é motor de produção, ele devém produção de sentido de acordo com a capacidade do corpo com o qual se encontra de produzir conexões com a força deste afeto, ou seja, com a capacidade do corpo de ser *afetado*. Neste sentido, o devir é engendrado por uma síntese do tipo conectiva e rizomática. Múltiplos filamentos, múltiplas entradas e saídas, múltiplas conexões: e... e... e... (Deleuze; Guattari, 2010a).

A percepção, tal como a entendemos aqui, mede nossa ação possível sobre as coisas e por isso, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós, de modo que não há percepção que não esteja conectada a uma afecção, tampouco uma afecção que não esteja conectada a uma percepção (Bergson, 1999). “A afecção é, portanto, o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores” (Bergson, 1999, p.60).

A distância que separa os corpos é a balança que mede a variação de intensidades, de modo que quanto maior a distância menor a variação das intensidades e menor o grau de afecção, e quanto menor a distância, maior a zona de contato, maior a variação das intensidades e, por conseguinte, maior o grau de afecção, implicando em mais ou menos aceleração no movimento. Pode-se dizer, portanto, que as afecções de um corpo estão implicadas e explicadas numa relação de *aisthesis*, na qual alguma “coisa” devém sensível. Esta relação *aesthética* é entendida, na lógica espinosista e na filosofia da diferença, como encontro. Entretanto, é certo que este encontro não se pauta numa ideia de “fusão”, na qual forças que diferem tornam-se homogêneas dentro de uma *zona de indiscernibilidade*. Ao contrário, esta zona de contato produzida no encontro, esta zona de indiscernibilidade, é o que faz os corpos produzirem diferença, quer dizer, os corpos ou forças diferem *porque se conectaram* – há uma implicação mútua. É na comunicação dos heterogêneos que se produz o que Deleuze chama de distinto-escuro, o que é distinto, mas indiscernível: toda conexão é uma conexão de diferenças.

Passemos agora ao limite, suponhamos que a distância se torne nula, ou seja, que o objeto a perceber coincida com nosso corpo, enfim, que nosso próprio corpo seja o objeto a perceber. Então não é mais uma ação virtual, mas uma ação real que essa percepção muito particular irá exprimir: a afecção consiste exatamente nisso. Nossas sensações estão, portanto, para nossas percepções assim como a ação real de nosso corpo está para sua ação possível ou virtual (Bergson, 1999, p.58).

Uma força ou coisa devém corpo “por que sua superfície, limite comum do exterior e do interior, é a única porção da extensão que é ao mesmo tempo percebida e sentida” (Bergson, 1999, p. 59), donde a poética afirmação de Bergson (2005a) *n’As duas fontes da Moral e da Religião*, “meu corpo vai até às estrelas”, pois o limite da superfície é também limite de um *sensorium*, a distância que se produz entre meu corpo e o que consigo ver, tocar, cheirar, ouvir, pensar, perceber: o tempo e o espaço que separa meu corpo dos outros corpos.

A arte, se entendida como motor de experiências-limite, age como dispositivo de produção de encontros e variações, que tem potência para reorganizar os sentidos estabelecidos num determinado contexto. Por efêmeras que sejam, as práticas artísticas em performance duracional, como a que analisamos aqui, existem no tempo de um modo singular, pois seu ser transitório arrasta consigo não apenas um presente que só existe na condição de se desfazer imediatamente, mas todo um passado que se reorganiza em função da experiência.

Entretanto, Deleuze e Guattari propõe que algo se conserva de direito; porém que “não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição, o que se conserva em si é o *percepto* e o *afecto*” (Deleuze; Guattari, 2010b, p.197). Ao movimento que tende a conservar, Bergson (1999) dá o nome de memória, que corresponde a graus de contração e distensão do passado. Este passado coexiste com o presente e se lança igualmente para o futuro, de tal maneira que não há *devir* que não conserve na memória alguma partícula de perceptos e afectos. Ao afirmar, a partir de Bergson, que passado e futuro coexistem com o presente (como movimentos de contração e dilatação), Deleuze lança a proposição de que “só o presente existe”, constituindo o que ele chama de síntese do tempo, a qual considera “passado e futuro como dimensões deste presente” (Deleuze, 1988, p.137).

Essencialmente, a duração é memória, consciência e liberdade. Ela é consciência e liberdade, porque é memória em primeiro lugar. Ora, essa identidade da memória com a própria duração é sempre apresentada por Bergson de duas maneiras: 'conservação e acumulação do passado no presente'. Ou então: 'seja porque o presente encerra distintamente a imagem sempre crescente do passado, seja sobretudo porque ele, pela sua contínua mudança de qualidade, dá testemunho da carga cada vez mais pesada que alguém carrega em suas costas à medida que vai cada vez mais envelhecendo' (Deleuze, 2012, p.43).

Colocado nosso entendimento à respeito dos agenciamentos maquinados nos encontros e na produção de subjetividade, bem como se inserem aí a duração e os devires, mas também as noções de tempo e memória, criamos condições de olhar para as performances de Francis Alÿs, uma a uma, para pensar os modos pelos quais a arte produz as condições de possibilidades para variar experiências, ou dito de outro modo, para produzir novas durações.

Paradoxos da prática #1 – Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada (1997)

Figura 1 - Francis Alÿs. *Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada*. Cidade do México, 1997. Série Paradoxos da Prática. (Frame do vídeo)



Fonte: <http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>

Na performance *Às vezes fazer alguma coisa não leva à nada*, da série Paradoxos da Prática, Francis Alÿs faz um elogio à “inutilidade”. Mas, ao deslocar-se pelo espaço, desloca o próprio espaço e os signos que aí habitam. Se a performance de Alÿs tange a política neste aspecto, é porque é aí onde os códigos são torcidos, seus usos triviais subvertidos, fazendo ranger a norma, que uma nova questão incide com a produção desejante dos corpos que habitam este território. Ao colocar questões para a divisão dos tempos, dos espaços, das funções e para as lógicas de mercado e do nexó prático-utilitário, *Às vezes fazem alguma coisa não leva a nada* exige movimento ao arrastar consigo toda a organização do *corpus socialis*.

Fazer uso da cidade como espaço de invenção é uma das estratégias de Francis Alÿs. Se *Às vezes fazer alguma coisa...* está inserida no campo do político é por ter esta estratégia como base e por considerar problematicamente a heterogênesse dos tempos, dos espaços, das formas de vida e de toda uma produção de memória social que se constitui nos espaços públicos da cidade.

Uma das práticas que efetuam as estratégias inventivas de Alÿs é o caminhar. A caminhada é uma prática bastante difundida enquanto processo criativo, desde as *flâneries* dandistas com Oscar Wilde e Charles Baudelaire, passando pelas excursões dadaístas do grupo de Tristan Tzara, as errâncias surrealistas do círculo de André Breton, as experiências de Flávio de Carvalho, até as derivas situacionistas, com Guy Debord. E os exemplos são extensos: Nietzsche, Thoreau, Kerouac, Rousseau.

Para Frédéric Gros (2010, p.181), essa criatividade poética do caminhar “ultrapassa a atrocidade das cidades para resgatar suas maravilhas passageiras”, fazendo coro com os versos de Maiakovski em *Ordem ao Exército da Arte* de 1918, segundo o qual “as ruas são nossos pincéis e as praças nossas paletas”. Caminhar como política, caminhar ato criativo, caminhar como acontecimento estético, caminhar para descobrir como as coisas funcionam, para ver o que acontece, para experimentar, como uma criança que faz do mundo o seu parque de diversões.

No vídeo de registro da performance *Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada* (1997), assistimos uma edição de aproximadamente cinco minutos de uma



ação que durou aproximadamente nove horas, onde o artista percorre as ruas da Cidade do México empurrando um bloco de gelo de aproximadamente cinquenta quilos até o seu completo derretimento. Gelo que queima a palma da mão que o empurra, que marca o trajeto com seu derretimento, que acentua a dimensão efêmera de um corpo e a inelutável passagem do tempo. Um tremendo esforço que, visto aos olhos do nexo prático-utilitário, consome os corpos e não leva a nada. No final do vídeo, um detalhe discreto e de importância expressiva: algumas crianças se divertem observando a pequena pedra de gelo que se liquefaz sob o sol.

Os últimos momentos do vídeo nos apresentam um traço importante que ao mesmo tempo se vela e revela um movimento singular nesta performance de Alÿs: a produção uma forma de vida preñe de potência e afirmação criadora que, ao longo do tempo, com as intervenções normativas e dos rostos que a sociedade nos recorta, perdemos. É a criança que, ao final da brincadeira nos diz que agora já é outra coisa, que traz o detalhe fugaz de uma nova criação, uma multiplicidade de possíveis em cada fresta que há entre os dentes do seu sorriso. A criança que convoca uma nova experiência depois que o gelo se desfizer numa pequena poça de água.

O uso que o artista faz deste detalhe acentua politicamente sua performance ao nos apontar diretamente para o projeto nietzschiano de “recordar o futuro”. Enxergamos nestas linhas de força um devir-criança. Dirá Nietzsche, *n’As Três Transformações de Assim falou Zaratustra*, que “a criança é a inocência, e o esquecimento; um novo começar, um brinquedo, uma roda que gira por si, um movimento, uma sagrada afirmação” (Nietzsche, 2008, p.33). Um dizer-sim criador, a produção de um corpo aberto às experiências que nos colocam *em* jogo com o mundo. O devir-criança engendra movimentos que liberam o corpo do peso das obrigações sociais, do “tu deves” da máquina de rostidade que coordena a produção social do rosto (Deleuze; Guattari, 2012a), ou seja, que nos qualifica (ou quantifica) segundo determinadas sobrecodificações, significados, identidades, funções.

O devir-criança opera no tempo de um modo *sui generis*, se consideramos que o devir já traz em si sua carga infinitamente grande de virtuais e

exponencialidades e que a afirmação, o dizer-sim e a inocência amoral da criança o coloca num plano consistente de estar, de experimentar e de perceber os tempos e os corpos, ou seja, numa determinada dimensão *aesthetica*. Consequentemente, aquilo que se convencionou chamar de memória também é posto em jogo nessa trama. O filósofo brasileiro Daniel Lins fala, a partir de sua leitura de Nietzsche e Deleuze, da produção de uma “memória sem memória” desse corpo ou uma memória do esquecimento, algo como uma memória seletiva, que apreende de seus encontros a medida de sua potência e do seu esforço em perseverar na vida. Lins propõe pensar sobre a “necessidade de um novo corpo” (Lins, 2000, p.48), certamente não no sentido formal ou clínico, como uma corrida cirúrgica-moral pelos ideais dominantes ou uma busca desesperada por um corpo que se encaixe na estética da *doxa*, mas de mudar o próprio entendimento sobre os corpos, deslocar os filtros de pensabilidade sobre o que é o corpo e o que pode esse corpo.

A produção e o exercício de uma memória sem memória nada mais é que o próprio exercício da produção de um Corpo Sem Órgãos, a busca e o reencontro com um corpo livre das marcas de uma memória que se impõe e escarifica limites, que determinam um *ethos* oprimido e uma forma específica de ser e agir exclusivamente dentro da norma.

Esquecer para não morrer da memória! Esquecer para não deixar que o torturador, o violento, o déspota riam aos constatar que a vítima de ontem, hoje livre das dores das amarras e dos golpes sádicos, continue sendo refém infeliz e ressentido, o adorador de seu algoz, atado à impossibilidade de esquecer o esquecimento, que fez da memória passiva sua própria prisão (Lins, 2000, p.51).

Não se tratará nunca de uma regressão para um determinado estágio de infância ou de uma infantilização do adulto que quer se proteger dos perigos da vida, uma imitação infantilóide de um corpo que “faz de conta”. Tampouco o devir deve ser entendido como um processo de imitação ou engodo. Antes, trata-se de um modo de subjetivar os acontecimentos e as experiências enquanto *jogo*, com a inocência da criança que se pergunta a todo instante como o mundo funciona, como quem descobre, pela primeira vez, a desmesurável potência da vida ao habitar um espaço pleno de forças criadoras. Para Nietzsche, inocência e



esquecimento andam à par com a criança, que vive uma existência a-histórica. A criança experimenta a vida agora, sem carregar o fardo cada vez mais pesado de um passado que se acumula e sem projetar os pequeninos olhos a um longínquo futuro que nunca chega. Ela traz a inocência como política: brinca porque brinca, para “ver o que acontece” e desfruta cada instante de acontecimento.

Mas esse movimento de “esquecer”, se trata, antes, de um processo de desfazimento do rosto impingido em nossos corpos (rosto do pai, divina rostidade pecadora-cristã, rosto subalterno), um ato político de fuga criadora, um “sair do buraco negro da subjetividade” (Deleuze; Guattari, 2012a, p.64), para não padecer de ressentimento, ou ainda, aquilo que Deleuze propõe como um processo de dessubjetivação.

Partindo do pensamento heraclítico de que só existimos no tempo, podemos olhar para os corpos que se deslocam como volumes. Os se deslocarem no tempo, estes volumes produzem desvios e as velocidades se chocam umas nas outras fazendo com que ocorram variações de intensidade, variações na duração da matéria e dos corpos. Visto que nós, corpos humanos, experimentamos a duração em duas dimensões, uma como experiência física (afecções) e outra como experiência psicológica (afetos), a duração se nos apresenta sempre como um misto de espaço (corpo) e tempo (processo), no qual estas dimensões se agenciam em um único processo heterogêneo, constituído a partir das variações recíprocas que uma dimensão incide na outra.

Apesar das incansáveis tentativas do sistema dominante de nos capturar em sobrecodificações identitárias, não somos quantidades numéricas, somos qualidades intensivas e sendo assim, somos devir, processo, existimos no tempo. De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012b, p.67),

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo.

Escorregar um bloco de gelo pelas ruas de uma metrópole é uma ação que



certamente se opõe à lógica capitalista de que o tempo é dinheiro. Mas também abre condições para que possamos pensar o próprio movimento da vida e seu perpétuo processo de diferenciação, ou, nas palavras de Henri Bergson, o movimento de seu *impulso vital* (Bergson, 1999; 2015). Diferenciar-se é o movimento que mantém a vida em seu curso, atualizando os possíveis da criação para não padecer no colapso do *mesmo*. Cria-se para viver.

Francis Alÿs, ao deambular pelas ruas da Cidade do México empurrando um cubo de gelo em derretimento, joga com a própria produção da diferença e da afirmação da vida. Dirá Siba (2007) em sua canção-título, “toda vez que eu dou um passo o mundo sai do lugar”. A cada passo, o cubo de gelo muda de natureza, a cada passo, a rua muda de natureza, a cada passo, o artista já não é mais o mesmo. A duração da experiência e a espessura do encontro faz variar a duração dos corpos. Corpo e pensamento se atualizam em agenciamentos que devém-criança. Márcio Sales da Silva, ao comentar sua interlocução entre Nietzsche, Deleuze e Heráclito, diz que:

A criança apodera-se do seu tempo e brinca. Ao brincar experimenta a liberdade: cria mundos, inventa modos, joga o jogo da vida. Não se trata de uma liberdade consciente que fundamenta a ação, mas de uma liberdade que se dá na própria ação e que é, portanto, a própria ausência de fundamento (Sales da Silva, 2010, p.05).

Ao jogar o jogo da vida, a performance de Francis Alÿs também oferece a possibilidade de se pensar a experimentação de graus de liberdade, precisamente por não ser fundada em nenhum tipo de estatuto privilegiado, acentuando o seu caráter comunitário e político. Entendemos este caráter comunitário como um agenciamento molecular, pois trata-se sempre e age sempre a partir de uma multiplicidade, uma troca de idas e vindas entre corpos transitórios e que não diz respeito a um sujeito fixo. Neste sentido, a performance joga com a memória social, deslocando os códigos e sentidos estabelecidos pela norma dentro de um recorte social, produzindo mudanças em uma paisagem psicossocial específica.

Para Bergson, a mudança é a característica fundamental da própria vida, “é a própria vida das coisas” (Bergson, 2005b, p.84) seguindo a lei natural do movimento. Para o filósofo, mudança é criação, a mudança é uma evolução

criadora e um movimento de resistência da própria vida: a vida muda para resistir e só resiste porque muda. Fazer do passado um território insuperável apequena o ser humano, o prende numa história que não cessa de retornar sobre si com o fardo cada vez maior do tempo que não cessa de passar. Charles Feitosa, ao comentar Nietzsche, diz que “o excesso de memória pode trazer prejuízos para a vida singular ou comunitária. O esquecer é necessário para a vida”; mais que isto, é a condição para a vida, pois é impossível viver sem esquecer” (Feitosa, 2000, p.16).

Figura 2 - Francis Alys. *Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada*. Cidade do México, 1997. Série Paradoxos da Prática. (Frame do vídeo)



Fonte: <http://francisalys.com/sometimes-making-something-leads-to-nothing/>

O esquecimento é o cubo de gelo que derrete, o mundo que sai do lugar a cada passo que Francis Alÿs dá ao deambular pelas ruas da Cidade do México. É como o rio de Heráclito que já não é mais o mesmo no segundo banho ou como nós que escrevemos, quando, ao ler o parágrafo anterior que acabamos de escrever, pensamos imediatamente outra coisa e o que vem a seguir só existe

num puro acontecimento. Quando o cubo de gelo derrete, é toda sua natureza que difere. Já é outra coisa, porque a vida dura. A duração é “o movimento puro, que é *alteração*, multiplicidade virtual qualitativa, como a corrida de Aquiles, que se divide em passos, mas que muda de natureza toda vez que se divide” (Deleuze, 2012, p.41). A cada passo de Aquiles o gelo de Francis Alÿs *já não é mais*, ao mesmo tempo em que não é *ainda*, mas é sempre outra coisa. Algo cria e se cria na mesma medida em que algo se desfaz, num interminável jogo de mudanças. Do mesmo modo, lembranças e esquecimentos estão neste jogo de mudanças como corpos que ocupam duas faces da mesma superfície, à medida em que lembrar algo é esquecer muitas outras coisas.

O projeto mnemônico de Nietzsche passa precisamente por aí, pelo domínio desse jogo inevitável entre lembrança e esquecimento: a construção de uma memória seletiva, uma memória para recordar o futuro, a memória como promessa – livre de todo ressentimento. Entretanto vem do poeta grego Simônides de Ceos (556 - 468 a.C.), considerado historicamente e literariamente o pai da mnemotécnica e das práticas de memorização, a invenção da arte da memória. Sua chancela se dá pelos seus cantos aos atos heroicos, pelo culto aos mortos, mas, sobretudo e paradoxalmente, “ao desejo de poder selecionar o que queremos lembrar e, portanto, também de poder determinar de quais dados preferiríamos nos esquecer” (Seligmann-Silva, 2016, p.49). Para Simônides, a arte e a memória são mais duradouras que as pedras de uma lápide. Há um investimento ético-estético que abre mão das representações, que traz o efêmero e o subjetivo como vetor e que subverte a retórica da eternidade, da lápide memorial e da imortalidade.

À medida que o ato de lembrar implica o esquecimento de alguma forma, entendemos que a memória encontra um de seus correlatos na ideia de morte. Se há uma arte da memória, como uma prodigiosa habilidade ou técnica de capturar e evocar lembranças, acontecimentos, coisas, há, portanto, a possibilidade de uma *ars oblivionalis*, uma arte do esquecimento.

Autores como Márcio Seligmann-Silva, apresentam as impossibilidades de uma *ars oblivionalis*, “uma vez que ela seria uma tentativa de aplicar a “arte da memória” (a mnemotécnica) de modo negativo”, à medida que, “ao se presentificar



o que se quer esquecer, apenas o reiteramos” (Seligmann-Silva, 2009, p.278). Entretanto, a produção de uma memória ativa para nos salvar de uma memória ressentida (Lins, 2000) nada tem a ver com a utilização da mnemotécnica de forma positiva ou negativa, pois não se trata de uma dialética da memória onde se usaria a lembrança de um acontecimento ruim como antídoto dela mesma, como num processo de anistia. Esta produção da memória, o jogo entre uma *ars memoriae* e uma *ars oblivionalis* é antes uma operação estratégica. A arte do esquecimento é o delírio de Mnemosine que, tomada de um gozo dionisíaco, brinca de Lemosyne e se atira nas águas do Lete para experimentar devires outros. A duração como experiência psicológica (Bergson, 1999) e a experimentação de novos devires, como o devir-criança, por exemplo, são jogos de tensão-distensão entre memória-lembrança e esquecimento.

A performance de Francis Alÿs imprime sobre a paisagem psicossocial das ruas centrais da Cidade do México uma nova camada de acontecimentos que recobrem as marcas do tempo e do espaço. A deambulação do artista escorregando seu bloco de gelo pelos espaços públicos, ao produzir um acontecimento estético que modifica o sensível, traça, ao mesmo tempo, como que um vão de esquecimentos, o rio Lete que se estende ao longo do derretimento do gelo. O bom esquecimento é uma estratégia para lidar com a memória das marcas, como quem “sofre de memória demais”. A memória das marcas é a condenação dos ressentidos, estes se caracterizam, sobretudo, pela invasão da consciência pelas marcas mnêmicas, isto é, pela lembrança de afetos tristes que atualiza consigo toda uma carga sensível de perceptos e afectos no corpo.

A experimentação de um devir-criança, agenciado na prática do bom esquecimento, a partir de estratégias como a arte de Alÿs, por exemplo, age na liberação do corpo e do espírito, oferecendo novos graus de liberdade ao sujeito, desobrigando-o das condições implicadas em sua relação com o outro numa sociedade estruturada sobre preceitos morais.

Márcio Seligmann-Silva, ao pensar sobre a arte da memória, olha para as estratégias que alguns processos artísticos contemporâneos adotam como forma de resistir e de fazer durar certos usos da memória e convoca seu conceito de *antimonumento*, “obras que trazem em si um misto de memória e de



esquecimento, de trabalho de recordação e resistência. São obras esburacadas, mas sem vergonha de revelar seus limites que implicam uma nova arte da memória” (Seligmann-Silva, 2016, p. 51). Os antimonumentos operam na perspectiva de uma ética e uma estética que se opõe ao embalsamento do passado na lógica do museu e dos locais especializados. Neste ponto, os antimonumentos tangem a política na medida em que partem para os espaços públicos, os locais ditos inapropriados ou não especializados. Segundo Seligmann-Silva, as expressões artísticas que desviam das instituições especializadas e dos espaços hegemônicos, “facilmente estão na origem de novas querelas estético-políticas” (Seligmann-Silva, 2009, p.272).

Em tempo...

Podemos olhar para a performance *Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada* pelo viés dos antimonumentos, adotando a perspectiva de que ela, ao acontecer, recobre as camadas de memória de uma determinada paisagem psicossocial, conduzindo alguma forma de esquecimento, ao mesmo tempo em que esta nova camada atualiza os possíveis a partir da relação produzida entre os corpos envolvidos no acontecimento. Lembremos, porém, que Bergson sempre nos apresenta a memória de duas maneiras: memória-lembrança e memória-contração. A primeira nos remete à sobrevivência do passado, de um plano virtual, já a segunda nos coloca à altura do acontecimento, pois a contração tem como essência a própria diferença (Deleuze, 2006).

Estes dois tipos de memória coexistem e agem simultaneamente, pois, na medida em que o presente é somente o grau mais contraído do passado, a memória-contração diz respeito à própria experiência de um corpo em um determinado acontecimento, ou seja, sua capacidade de apreender o presente. De outro modo, a memória-lembrança diz respeito ao próprio passado como um todo e aos seus graus de contração em relação ao presente que passa. Em outras palavras, as lembranças são solicitadas à memória para responder ao presente que se anuncia, sempre que uma nova *questão* for contraída.

Existir num universo de transitoriedades, diante da indiferença da passagem



do tempo coloca problemas interessantes e caros à arte da performance, especificamente no contexto em que a analisamos aqui. Os trabalhos de Francis Alÿs possuem *sui generis* a capacidade de explorar a multiplicidade temporal e subjetiva dos contextos onde se inserem. *Às vezes fazer alguma coisa não leva a nada* nos dá margem para pensar estratégias inventivas de intervenções estéticas no contexto urbano, ao problematizar o estatuto social do tempo e levantar questões relativas à constituição subjetiva dos corpos que habitam tal contexto. Nos permite ainda delirar, a partir de sua poética, sobre os devires possíveis que sua apresentação no comum pode engendrar, como o devir-criança, que nos coloca em intensa experimentação das possibilidades numa afirmação criadora.

Referências

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERGSON, Henri. *As duas fontes da moral e da religião*. Trad. Miguel Serras Pereira. Coimbra: Almedina, 2005a.

BERGSON, Henri. *Curso sobre a filosofia grega*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Trad. José Marcos Macedo. Coluna Traffic, Jornal Folha de São Paulo, 27 de junho de 1999.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa: filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles. *A ilha deserta e outros textos*. Prep. David Lapoujade. Org. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Bergsonismo*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2012.



DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?*. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3*. Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4*. Trad. Suely Rolnik. – São Paulo: Editora 34, 2012b.

ESPINOSA, Baruch de. *Ética*. trad. Tomaz Tadeu. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014a.

ESPINOSA, Baruch de. *Breve tratado de Deus, do homem e do seu bem-estar*. Trad. Emanuel Ângelo da Rocha Fragoso e Luís César Guimarães Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014b.

FEITOSA, Charles. Da utilidade do esquecimento para a filosofia. In: FEITOSA, Charles; BARRENECHEA, Miguel. (Orgs.). *Assim falou Nietzsche II*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GROS, Frédéric. *Caminhar: uma filosofia*. Trad. Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2010.

LINS, Daniel. Esquecer não é crime in LINS, Daniel; GADELHA, Silvio; VERAS, Alexandre. (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: Intensidade e Paixão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Fortaleza, CE: Secretaria de Cultura e Desporto do Estado, 2000, p. 45-62.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Os discursos de Zaratustra*. Trad. José Mendes de Souza. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: Editora 34. 2ª Edição, 2009.

ROLNIK, Suely. O retorno do Corpo-que-Sabe. In: *Hemispheric Institute of Performance and Politics*, 88 min, 2013. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik>. Acesso em: 12 jun. 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Estética e Política, Memória e Esquecimento: novos desafios na era do Mal de Arquivo. *Rev. Remate de Males*, vol. 29, nº 02, p. 271 – 281, 2009. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/download/8636279/3988>. Acesso em: 16 set. 2020.



SELIGMANN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalhos de memória e de resistência. *Rev. de Psicologia da USP*, São Paulo, vol. 27, nº 01, p. 49-60, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusp/a/Vyft9fND6TVQywwV3bSkM6q/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 15 jul. 2021.

SILVA, Márcio Sales da. O devir-criança em três tempos: Heráclito, Nietzsche e Deleuze. In: *Anais do V Colóquio Internacional de Filosofia da Educação UERJ*, Rio de Janeiro: Universidade Do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

ZOURABICHVILLI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. Trad. e prefácio de Luiz b. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2016.

Recebido em: 15/07/2021

Aprovado em: 18/01/2022

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br