

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Educação
Doutorado em Educação

Marcos Vinícius Amaral Ribeiro

Superfície-tátil: corpo, gesto e formação

Juiz de Fora
2018

Marcos Vinícius Amaral Ribeiro

Superfície-tátil: corpo, gesto e formação

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora, na área de concentração Educação Brasileira: Gestão e Práticas Pedagógicas, na linha de pesquisa Linguagem, Conhecimento e Formação de Professores, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Educação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sônia Maria Clareto

Juiz de Fora

2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ribeiro, Marcos Vinícius Amaral.

Superfície tátil : corpo, gesto e formação / Marcos Vinícius Amaral Ribeiro. – 2018.

149 f. : il.

Orientador: Sônia Maria Claretto

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, 2018.

1. Formação. 2. Filosofia. 3. Arte. 4. Corpo. 5. Fioção. I. Claretto, Sônia Maria, orient. II. Título.

MARCOS VINÍCIUS AMARAL RIBEIRO

SUPERFÍCIE TÁTIL: CORPO, GESTO E FORMAÇÃO

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor(a) no Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora, pela seguinte banca examinadora:


Dra. Sonia Maria Claret /orientador(a)
Universidade Federal de Juiz de Fora


Dra. Margareth Aparecida Sacramento Rotondo
Universidade Federal de Juiz de Fora


Dr. Fabricio da Silva Teixeira Carvalho
Universidade Federal de Juiz de Fora


Dr. Cristian Poletti Mossi
Universidade Federal do Rio Grande do Sul


Dra. Laura Pozzana de Barros
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Juiz de Fora, 14 de dezembro de 2018.

*Toda escrita está morta diante de um mundo vivível.
Acreditamos que alguma coisa ainda sobrevém na
palavra, mas que se instala como um corpo sem
localização.*

Body without location

RESUMO

A presente produção constitui-se através de uma lógica das superfícies, em que uma sensação sem imagem se materializa através de estados indistintos de uma escrita em Educação. A pesquisa exercita um gesto formativo que negocia uma produção de conhecimento pela via da arte e da ficção de corpo. Cada lâmina é um lugar, cara a cara, folha a folha, singularidades de um corpo sem localização. Propõe-se uma tese para tocar, ler, mover, entrar e sair sem comando através de um procedimento que explora a superfície do corpo e da linguagem. As placas de sensação possuem coisas mínimas e dependem da maneira em que são tocadas; variação tátil em cada toque. À medida que se toca nos espaços de uma lâmina outras relações se produzem. Tais espaços de experimentação podem ser quase definidos como uma produção de sentido que se propaga, a ponto do corpo da palavra se constituir como um efeito dessa superfície movente. As lâminas oferecem pistas para dizer a que veio esta produção acadêmica, apontando uma maneira singular de fazer tese, ou mesmo, um gesto de escrita que se produz numa exploração entre a produção de arte e a produção de conceito, em que corpo do sentido nunca está instituído, mas é sempre uma composição provisória. Enfatiza-se que o movimento da obra de arte engendra um pensar na superfície do conhecimento, em que os gestos do sentido se tornam possíveis naquilo que se pode conhecer através de uma ficção de um corpo, que se inscreve pela *sensibilia*. Tal ficção, aliando filosofia e arte, carna no pensamento uma referência sinestésica de linguagem, em que os processos de subjetivação se conectam a um elemento vivo ou a um ponto aleatório através de conceitos e visualidades. De modo que, os efeitos gerados por toda essa materialidade, buscam atritar os conceitos com os processos de formação e escrita conectados com um corpo em estado de arte. Portanto, através desse jeito de fazer tese, ou, através dessas válvulas da sensação que se articulam, pergunta-se: - Que modos de vida são afirmados através desse exercício de escrever dançar formar pesquisar em Educação? Através desses procedimentos, o que torna um corpo uma maneira potente de conhecer está naquilo que o confunde, a vianda que quase o exprime através de um sentido carnado. Assim, a noção de campo problemático da tese tem urdido vários sentidos: de um corpo desencaixado, como um lugar das questões táteis, de um espaço fértil para a subversão do sentido e como uma formação variável pela via de um pensar com o corpo. Explora-se um espaço indistinto entre a produção da arte e a produção acadêmica, onde não existem mais fronteiras entre os conceitos e as sensações, que

solicitam um mecanismo de escrita que é efeito de causas corporais, atritos, ficções e composições efêmeras.

PALAVRAS-CHAVE: FORMAÇÃO, ARTE, FICÇÃO, SENSAÇÃO, CORPO.

ABSTRACT

The present presentation is made through a presentation of the faces, in which a similarity materializes in indistinct states of a writing in Education. The research exerts a formative role that negotiates a production of knowledge by means of the art and the fiction of body. Each leaf is a place, face to face, leaf to leaf, singularities of a body without location. Proposition-to that touch to the user, to read, move, go to exit and exit without the action through a procedure that explores the surface to body and of the language. The trailing plates have the same characteristics and are dependent on the way they are touched; tactile variation on each touch. As it touches the spaces of one of the other lenses is produced. Such spaces of experimentation may be quasi-filled as a production of directions that propagate, a body point stands out as a moving surface effect. The slides supply the clues to genealogical writing, that is, a singular way of doing, or even a gesture of writing that produces production between the production of art and the production of concept, in which body of meaning is never established, but it is always a temporary solution. It is emphasized that movement of the work of art engenders a thinking on the surface of knowledge, in which gestures of meaning become possible in what can be known through a fiction of a body, which is inscribed by sensibilia. Such fiction, combining philosophy and art, carna in the mind a synesthetic reference of language, in which the processes of subjectivation connect to a living element or to a random point through concepts and visualities. So, the effects generated by all this materiality, seek to rub the concepts with the processes of formation and writing connected with a body in state of art. Therefore, through this way of doing thesis, or, through these valves of the sensation that are articulated, it is asked: - What ways of life are affirmed through this writing exercise to dance to research in Education? Through these procedures, what makes a body a powerful way to know is in what confuses it, the food that almost expresses it through a weakened sense. Thus the notion of the problematic field of the thesis has produced several meanings: from a de-embedding body, as a place of tactile questions, from a fertile space for the subversion of meaning, and as a variable formation through the way of thinking with the body. There is an indistinct space between the production of art and academic production, where there are no more boundaries between concepts and sensations, which demand a

mechanism of writing that is an effect of bodily causes, frictions, fictions and ephemeral compositions.

KEYWORDS: FORMATION, ART, FICTION, SENSATION, BODY

SUMÁRIO

- Por definição: elemento obrigatório; deve conter a enumeração das principais divisões de um trabalho na mesma ordem que se sucedem; deve indicar o número correspondente das seções, títulos e respectiva paginação.
- Por uma regra de ouro desta tese: cada página é uma lâmina, cada lâmina é uma singularidade tátil. Entre e toque. Faça seu percurso.
- Para a funcionalidade desta escrita: tocar em cada superfície, escolher uma sequência aleatória e prosseguir, criar uma entrada no texto que permita uma dispersão do sentido, compor outras teses na medida em que se toca em cada página ou em cada lâmina de sensação.

Procedimentos de entrada

- Tocar em cada superfície.
- Entrar na sequência apresentada... Ou:
- Escolher cada lugar de maneira aleatória... Ou:
- Criar uma entrada no texto e prosseguir na leitura...Ou:
- Dividir as lâminas do seu modo e ler... Ou:
- Entre como quiser... Ou:
- Criar outros e outros modos de entrada na leitura.

Cara a cara, folha a folha.

A carnação torna um verbo possível. Mas, tornar possível não é fazer consumir, necessariamente. Começamos pela desordem da carne e não na direção da interpretação, em que tudo deve ser dado simultaneamente, em um golpe único que representa os processos e incorpora símbolos. O que acontece quando, do nada, uma coisa se efetua? Ela se materializa? Só isso e pronto? Um corpo, neste viés é um ser cumprido, ele incorpora uma idéia, uma sensação ou qualquer outra coisa morta. Há sempre alguma coisa que começa a se mover; aquilo que move é uma coisa banal, aquilo que “carna” é um movente. Devires se atualizam através de um verbo que desloca. Um corpo não encarna: ele remove aquilo que dele se solta e o faz operar. No entanto, pertence de tal forma à carne, habita-a, de uma maneira que não existe fora dos seus efeitos, sem finalizá-la. Esse mínimo de ser torna a carnação possível, transferindo o seu impulso numa matéria em estado de sensação. Puro efeito de uma vianda, que se constitui através de uma língua de sangue e que faz mover um verbo de ação. Por isso, a carnação se efetiva, através de uma provocação. Uma matéria é provocada e impulsionada, e isto, a difere em intensidade daquilo que incorpora num só corpo, ou seja, não existe uma instância “além” que produz uma consubstância empírica na matéria da palavra. Assim, a palavra se efetiva nos corpos e suas materialidades, mas não como algo consumado: somente como um ser de ação e não existe fora da linguagem que a exprime, tanto para arte, quanto para a filosofia. Porém, entre elas, existem diferenças locais de expressão, que se transferem dependendo das circunstâncias de fomento. Desse modo, uma efetuação existe num regime de corpo através de um agente que a percorre por composições contínuas. É por meio de outras realizações que um corpo sobrevive naquilo que o exprime, insistindo na carne da linguagem ou mesmo na carne em seu estado de sensação movente. Assim, uma efetuação promove uma superfície provisória em termos de propagação: os corpos aos quais se remete como seres singulares, as linguagens às quais se remete como línguas ocupáveis. E para este mecanismo, um verbo de ação desorganiza a matéria em diversas direções com o múltiplo, uma vez, que por e neste disparo, se propaga nela uma formação possível. A carnação oferece passagem entre as coisas e as sensações que se compõem num “tornado possível”, isto é, nos corpos mesmos. No entanto, uma coisa ínfima não operaria se não se locomovesse entre as brechas da carne, enfim, aquilo que intervala o banal, uma vez que opera para fora de sua matéria mesma. Aqui é quase definido como uma coisa mínima que carna um processo. É por isso, que uma “coisa qualquer” não tem senão um conjunto de brechas, embora tenha, também, muitas efetuações, mas essas não são seres íntegros ou substanciais. O verbo que se faz carne não é o verbo encarnar, mas sim, o verbo mover. E efetuamos a sua glória, como a glória de um movimento cheio graça e ficção, fazendo da sua mensagem um logos provisório. A palavra é uma carnação incompleta de tudo que há no mundo, das coisas insignificantes até aquelas despercebidas. O que torna um corpo uma maneira potente de conhecer está naquilo que o confunde, a vianda que quase o exprime. E, em verdade vos dizemos: tudo isso não seria senão um ruído e uma estratégia de barulhos que não amarram definições coesas, quando se insiste em incorporar um sentido morto. Um verbo de ação carna um corpo possível e se separa da materialidade que o torna possível, se despede daquilo que o possibilita ser. Carnar, talvez, tenha a ver com formar e despedir, efetuação pura da matéria movente.



Um corpo caiu no chão e se danificou, deixou de ser. A maneira como ele se organizava foi se perdendo aos poucos, lentamente, como um metal levado ao fogo, que fica pastoso e foge líquido pelo espaço. Era sábado, um sábado qualquer e algo fez deslizar os seus contornos sólidos. Durante anos ele zelou por aquele estado de rocha que havia acumulado nos seus ossos. Guardava, lavava, tirava poeira, colocava ao sol do meio dia para tirar o mofo, que insistia em aparecer, perturbando a ordem das coisas. Mas o que aconteceu? Como ele caiu? Quem o empurrou? Foi ao chão por livre e espontânea vontade? E agora? O que está acontecendo? O que acontece quando ele cai? Vai se levantar novamente? Logo ele, um sujeito firme, quase um soldado, não é possível que ele tenha caído. Foram longos anos de adestramento para ficar em pé, que é difícil definir as causas e as consequências da queda. Essas palavras não servem mais aqui. Chega! Elas querem definir enquanto ele está escorrendo, indo... E para acompanhá-lo, é preciso encontrar um jeito de narrar o evento, sem encerrá-lo no que ele era, pois, a imagem da sua organização anterior, tão zelada, detonou-se com a queda. Não chorou, não foi ao pai de santo, não usou drogas, nem teve luto. Deixou a matéria não formada das coisas se despir e permitiu ir junto pelo chão a fora. Agora o seu corpo não é mais um corpo bípede, mas um escoamento de materiais e assim, por instantes pastosos, foi possível agir de outras maneiras através do desequilíbrio. Não foi fácil se entregar, esperneou, quis recuar e voltar ao seu porto seguro onde, com muito esforço e disciplina, havia conseguido ficar inteiro num estado bípede, capturando forças em camadas homogêneas numa formação linear. Lá toda a matéria viva era mantida em equilíbrio, ou mesmo numa frequência molar, próxima à ideia de molde e isso era confortável demais, quase uma aposentadoria gorda. A ilusão de segurança que a totalidade lhe trazia, lhe amparou firme até a queda. Até ali só. Mas agora as coisas escorrem para um estado molecular de miudezas aleatórias, em queo movimento das partículas gera um turbilhonamento na inércia do seu corpo. Na verdade as variações sempre ocorriam e ele sentia isso, sempre soube, mas nunca quis aceitá-las. Não era fácil lidar com a desordem que o mofo trazia no inteiro. Aterrorizado ele se percebe numa pajeia que desliza. É preciso criar um outro corpo para habitar esse lugar, ou, é preciso se mover rente ao movente. Lembrança... Aula de geografia no ensino fundamental, assunto: geologia. Ele recorda o quanto se esforçava para prestar a atenção no que o professor explicava. Às vezes copiava e repetia as suas falas para usar nas provas, mas o seu instinto sempre o levava para outros lugares mais distorcidos com o conteúdo. Enquanto o enunciado dizia da formação e sedimentação dos estratos geológicos em camadas uniformes, ele desejava tudo isso nele e criava a sua própria teoria da matéria dentro de um silêncio proibido. Temendo ser acusado de sofrer de déficit de atenção, ele disfarçava o seu vulcanismo, para ninguém perceber o quanto sabotava aquela atmosfera de um “tudo bem, eu concordo” de uma sala de aula. Ele quer sabotar mais! Ele vai sabotar ainda mais com seu instinto. O seu corpo nunca foi aquilo que lhe explicaram na escola - uma máquina organizada em aparelhos e sistemas interligados - mas uma espécie de vulcão em escoamento para todos os lados. As erupções nunca cessavam nele, gerando cataclismos que alteram os seus órgãos e suas funções orgânicas. Ele deseja mastigar com o ânus e escrever com o nariz. Mas, agora ele caiu e está no chão. O que acontece neste lugar?

Let`s get lost.



Lacuna: substantivo feminino. Falha; espaço vago no interior de um corpo; o que falta em alguma coisa; espaço real ou abstrato: documento repleto de lacunas; havia lacunas em sua proposta. Omissão; em que há falhas ou erros: manuscrito cheio de lacunas. [Jurídico] Falha num texto jurídico; ausência de teor judicial ou legal: lacuna na lei, erro legal. [Anatomia] Pequena cavidade: lacuna óssea; cavidade localizada entre as células. Lacunar: verbo de ação, produção de hiatos. Falha; espaço vago na superfície de um corpo; o que fura em alguma coisa ou que está porvir. A superfície tátil no seu “conjunto” é o efeito de uma discordância e veremos como ela coloca problemas locais em cada paisagem que perpassa, produzindo hiatos. Mas, justamente porque o conjunto de cada lâmina não pré-existe de uma maneira orgânica na tese, que são criadas lacunas que dançam com o leitor. Tais espaços de experimentação tátil podem ser quase definidos como uma produção de brechas ou uma interrupção sem direcionamentos, que se propaga. [] Quando se toca nos espaços vazios de uma lâmina outras relações se inventam. A significância, com efeito, tem um estranho poder de reduzir o caráter polifônico de um corpo. Parece que, do ponto de vista da verdade, a significância gira e orienta-se de novas maneiras para se assentar novamente no conforto da unidade. Vista através das lacunas, ela não é mais do que uma mentira facilmente maquiada, ou então, um artifício local envolvido, cercado de uma ficção de conhecimento cristalizada. A diferença que se produz nos hiatos é esta: as zonas do sentido são vazios em movimento e sua ação implica a constituição, a descoberta ou o investimento de uma outra relação com a leitura que não é dada, em que o leitor se esforça e se exercita, ou seja, o corpo do sentido nunca é instituído, mas sempre uma composição provisória. Poder-se-ia dizer que o gesto de quem lê é “projetado para fora” da materialidade da lâmina e o problema do vazio estaria resolvido. No entanto, a projeção não significa mais que um mecanismo de busca da verdade do enunciado, passando, dessa [], para a dinâmica de um procedimento sempre a se fazer. “O que eu faço com isto?”, ao invés de “o que é isto?”, pergunta o leitor. As dinâmicas do sentido são recortadas em torno de orifícios que não produzem conjunções nem concordâncias lógicas, mas palpam a condição de uma anatomia fictícia que desloca uma falha não linear. Parece-nos que a dimensão ética do corpo que Espinosa enfatiza, tem a ver com a experimentação do afeto em níveis de propagação, de modo que a materialidade de um texto qualquer, pode convidar para uma dança com o sentido ou para uma conclusão. Todo o “conteúdo” das lâminas se aventura com o conteúdo movente das [] existentes no próprio leitor. Não basta nem mesmo dizer que as brechas do sentido são recortadas na localidade de uma superfície instalada, apenas por critérios metodológicos ou de estilo de uma linguagem local, pois, elas não pré-existem como o conteúdo em si, são apenas espaços para respiros, sinapses e abandonos. Com efeito, uma formação do sentido se condensa em torno de um gesto móvel, que se prolonga em várias direções, até palpar outra vibração, produzindo []. Cada formação é então, perfurada por brechas que anulam ou, ao contrário, por orifícios que se fecham e se abrem na medida que são tocados. Mais ainda, uma posição formativa, não se constitui, certamente, ela própria, numa superfície de significados prévios; ela se precipita, antes, numa aventura que joga o leitor num precipício. A formação de um corpo, assim, quase se produz através de um buraco.

Nosso objetivo é introduzir no setor educacional uma discussão original sobre o corpo e a arte como produção de conhecimento, de modo que a formação possa ser refletida por outras perspectivas, oferecendo respostas com propriedade aos problemas de grande urgência na atualidade.

A narradora titular é interrompida bruscamente por um grito.

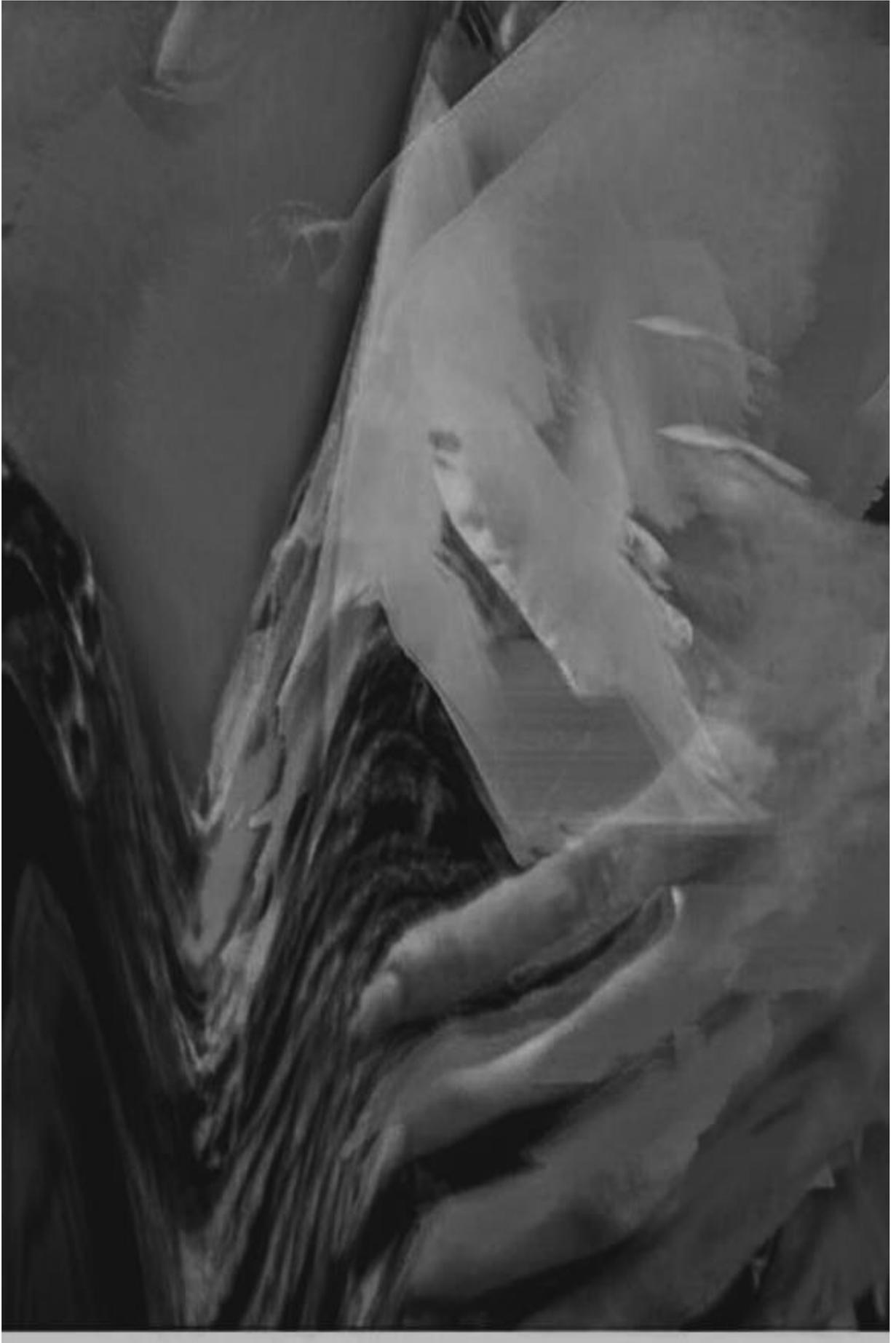
- Mas, veja bem... Introduzir não se trata da ação de incluir algo em algum lugar? Introduzir um assunto, neste sentido, tem a ver com fazer alguma coisa penetrar num universo profundo, indo de fora para dentro. Daí pressupõe-se uma relação de um dentro/fora, em que tudo parece terminar na imagem de um aprofundamento de questões que provoca o desaparecimento de um assunto num armário mofado. Certo problema recebe um diagnóstico no presente como uma resposta inserida a partir das demandas urgentes a serem resolvidas. Um depósito de doutores, isto?

É gerado um silêncio constrangedor na conferência, mas a voz prossegue.

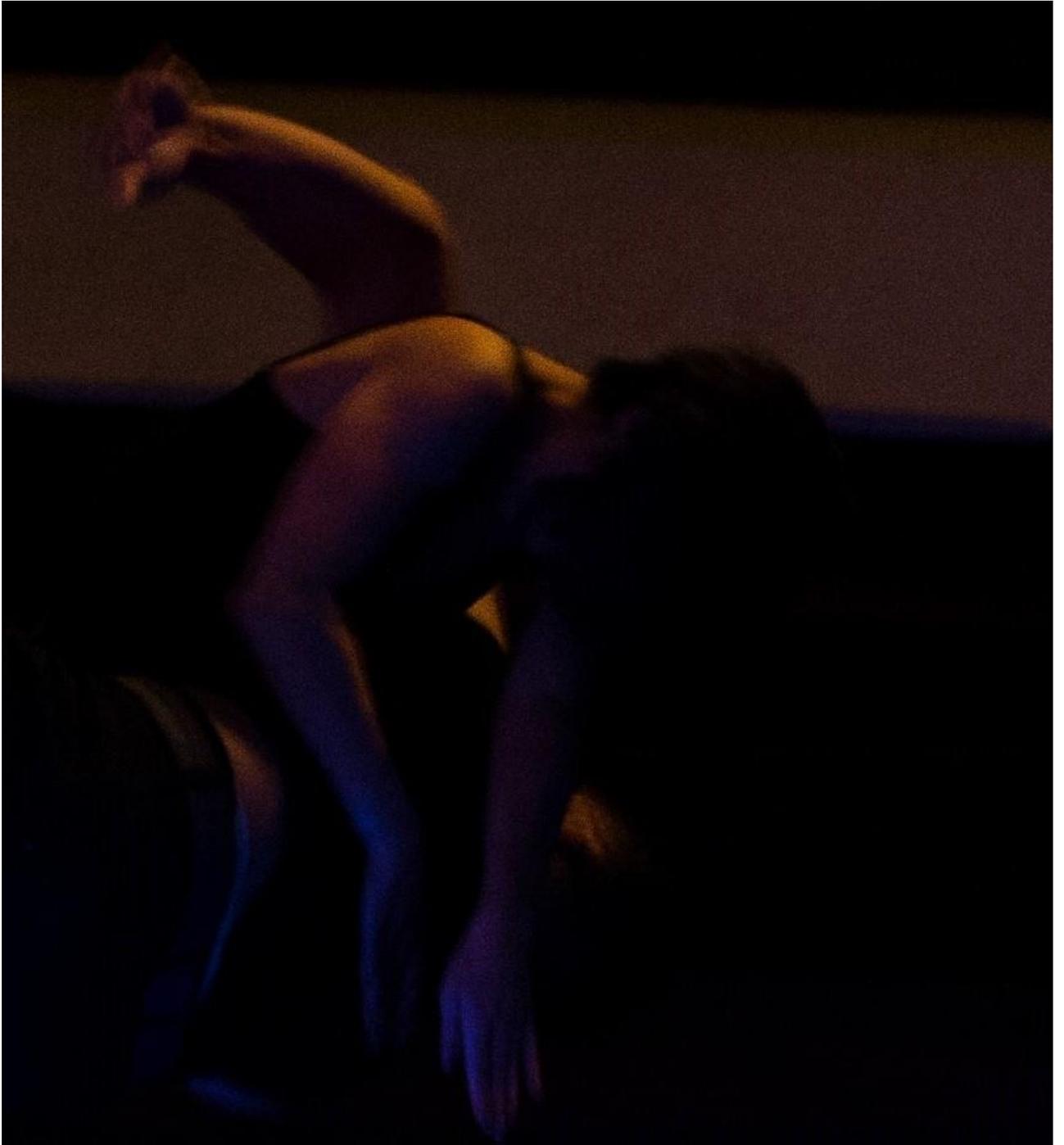
- Um doutorado que insiste em introduzir (ou inaugurar) uma originalidade se apresenta através de uma estréia de muitos holofotes. Torna-se um destino fatal de uma escrita, que desejando reparar algum problema que a formação debate, a originalidade inclui a morte da pesquisa em torno da resposta direta que ela ingressa. Esta originalidade aprofunda um tipo de sentido fálico como imagem projetada sobre a zona genital da educação e, que dá ao pênis a força de empreender extravagâncias acadêmicas. No entanto, para além de introduzir alguma coisa em algum lugar, essa premissa não é suficiente aqui, pois, a constituição de uma superfície tátil do sentido não se opera através de uma ação que se incorpora numa profundidade, mas encontra, a este respeito, um pensar que dedilha orifícios obscenos sem localização própria (bodywithoutlocation).

A referência ao conhecimento através de termos sexuais gera constrangimentos, pois, ao falar de algo tão puro como o saber, não se deve referir, assim, ao corpo. A voz segue.

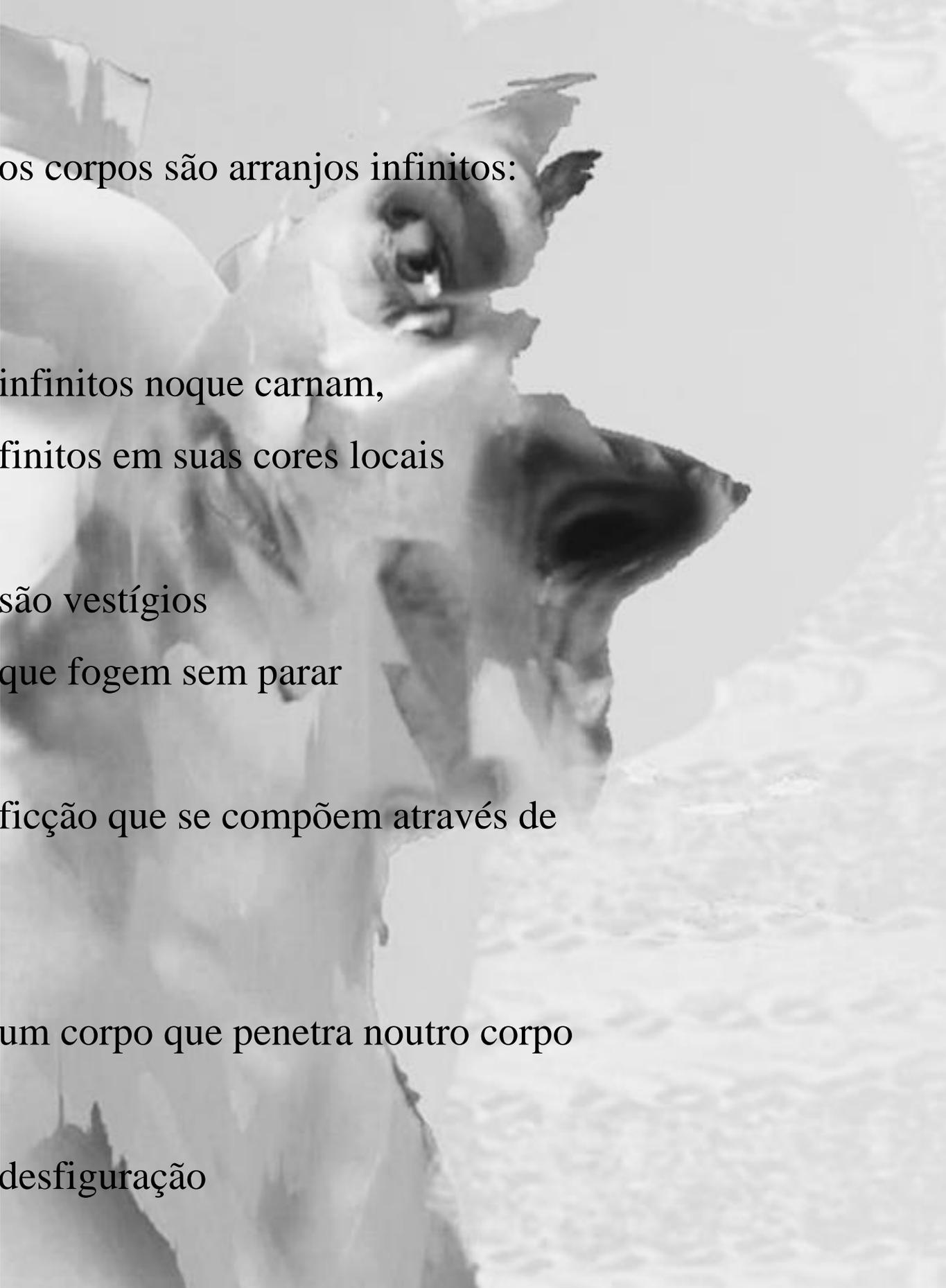
- Um doutorado pode ser exercitado como a produção de um corpo original. Porém, que corpo não é original? Ou seja, que possui um caráter próprio, mas, sobretudo, que possui uma ação inconfundível no modo que a escrita se produz e avança. Essa *stravaganza* recebe a condição pela qual opera uma disjunção do sentido na produção de outras maneiras de tocar. Mas eis que um corpo singular não realiza este trabalho de produção de superfícies sem “ingressar” alhures, mudanças muito importantes nas maneiras como um gesto banal se inscreve, abandonando fantasmas metodológicos que ainda pairam sobre nós. Inaugurar questões possui um mérito acadêmico e uma tese original o faz com louvores, quando um problema se vê bem aprofundado (ou afundando) num setor específico. Um doutor, no narcisismo primário que habita neste termo, jaz na profundidade que insiste em penetrar. No entanto, ele não pode conquistar uma independência senão através das superfícies parciais decorrentes, que tocam outras relações com o fora. Portanto, não se trata de introduzir uma tese bem fundamentada dentro de um depósito abandonado, mas fazer avançar um campo problemático tátil.



Durante a noite passada tive um sonho que me fez agir acordado, nele a morte ao igual saúda as vestes. Sonhei que matei e degolei um homem. Foi assim... Havia uma casa, uma casa estranha e nela uma janela com grades para um quintal verde, e dentro dela, um homem loiro, calvo e sério de costas para a janela, dava aula para um grupo de pessoas e bichos. Ele falava sobre o que pensava e vigiava atento para ver se as pessoas concordavam com a cabeça quando expunha suas ideias inovadoras. Ele exigia que todos pensassem como ele, que escrevessem igual a ele, que publicassem igual a ele e que agissem como ele. Era isso... lembrei... Ele fazia uma oratória sobre o igual e se justificava em autores que defendem a diferença. Achei estranho e cheguei ainda mais perto de uma greta da janela para espiar. O seu discurso de unidade começava a colar e se multiplicava em alguns adeptos. Outros fingiam que concordavam com o seu facismo, mas um deles me apontou com o olhar um pedaço de corda de varal caído no chão perto do meu pé. Entendi o seu pedido, que também era o meu. Quando o homem loiro se aproximou da janela, eu peguei a corda, passei no seu pescoço e comecei a puxar com muita força, mas não conseguia fazer quase nada sozinho, sou novato nessa coisa de homicídio. Ele apenas ficou sem ar, colocou a língua para fora e continuou a pregar o igual com mais ênfase. Eu puxei a corda com a maior força que eu tenho e ele não parava de falar, até que apareceu outra mão, uma mão só, não sei de homem ou de bicho, nem se era direita ou esquerda, mas era uma mão forte, que veio afoita me ajudar a puxar a corda no pescoço dele. Matamos o homem do igual que havia em nós e puxamos a corda com tanta força, que arrancamos a sua cabeça e o resto do seu corpo saiu da casa correndo afoito. Eu e a mão jogamos aquela cabeça em cima do telhado para os urubus, enquanto aqueles que ouviam calados o discurso do igual, sumiram dali e foram vestir as vestes que queriam.



Vamos juntos, com esforço e bom senso, tentar ordenar a numeração das lâminas. Apenas para estabelecer uma hierarquia numérica que disponha as singularidades numa organização determinada, afinal de contas, o tema central de um estudo, precisa estar bem amarrado, apresentando exatidão nas substâncias designadas. Vamos tentar! Em primeiro lugar uma placa ou palheta é designada como um espaço qualquer; estas lâminas comuns ou estas palavras sem nitidez de primeira entrada têm, aqui, por função desordenar os espaços da escrita. Em seguida, esses orifícios imprecisos, por sua vez, podem ser designados por palavras promíscuas, que têm por operação embaçar o sentido, produzindo um nevoeiro na lâmina, invertendo, inclusive, o que é primeiro, segundo, ordenado e linear. Essas saídas do corpo correspondem a maneiras indistintas do gesto acontecer. Primeira superfície fictícia, o elemento tátil é, ao mesmo tempo, palavra e corpo. Isto é, a palavra em estado de sensação que sugere ou a placa tátil que quase define um estado de coisas. Misturada, ela tem como necessidade propagar a sensação. É um espaço indistinto que se condensa sem exatidão e que embaça o que define. Ela não exprime os elementos de uma variedade, mas abre a sua própria matéria pela via da sensação. Existe, então, um estado indistinto de sensação em cada lâmina? Mas, como? Em qual ordem? Melhor, em qual dimensão? Se uma escrita é um espaço variável e pode frequentar “o que se passa”, é sem dúvida porque ela pode se efetuar de muitas maneiras ao mesmo tempo e que cada chapa pode captá-la num nível de variação. Disso decorre que o estado indistinto de uma lâmina é um meio operacional de propagar um corpo, contendo agregados de coisas que são misturados e abandonados. Na placa (ou na palavra) cada víscera é uma, e sugere, por isso, o singular. É isto que temos aqui, um mínimo de ser que avança. Pois bem, ainda assim, vamos tentar estabelecer uma ordem numérica no múltiplo, para averiguar outras possibilidades de síntese. Estamos tentando! A segunda superfície fictícia, que não possui uma nitidez com os termos dotados de sentido é, com efeito, um espaço de conexões, que possibilita alternativas indiscriminadas, nas quais eles, os nomes das coisas mínimas, entram e saem. Estes termos, outrora, já nomeados de imagens tratadas, escritas e experimentos em dança, mas por hora, são chamados de coisas mínimas localizadas. O não-lugar de cada lâmina possui uma promiscuidade com a evidência plena, à medida que se manipula a sensação com o fora. A lógica das superfícies se constitui de uma maneira indistinta, ou seja, como um espaço em que não há distinção, e por isso, indefinível quando se tenta estabelecer uma ordem pela via numérica. Cada gesto, indistintamente, se relaciona com aquilo que não possui nitidez ou que não está evidente, embaçando a produção de conhecimento e provocando abandonos. Uma variação da sensação se estabelece em cada lugar, que, por enquanto, podemos somente sugerir, tratando este não-lugar como uma placa que toca o seu próprio sentido e foge dele. São zonas de intensidade sem ordem numérica. Desse modo, antes de tentarmos continuar as sucessivas numerações, optamos por desistir desse esforço e convidamos o leitor a manusear cada coisa que deparar por aqui. Em suma, uma lâmina é sempre um efeito local. Nunca um efeito de um corpo designado, mas um efeito, ou melhor, um efeito queatrita com cada ínfimo que é tocado. As placas de sensação possuem coisas mínimas, que transitam entre zonas desordenadas e dependem da maneira em que são tocadas. Variação tátil em cada toque.



os corpos são arranjos infinitos:

infinitos noque carnam,
finitos em suas cores locais

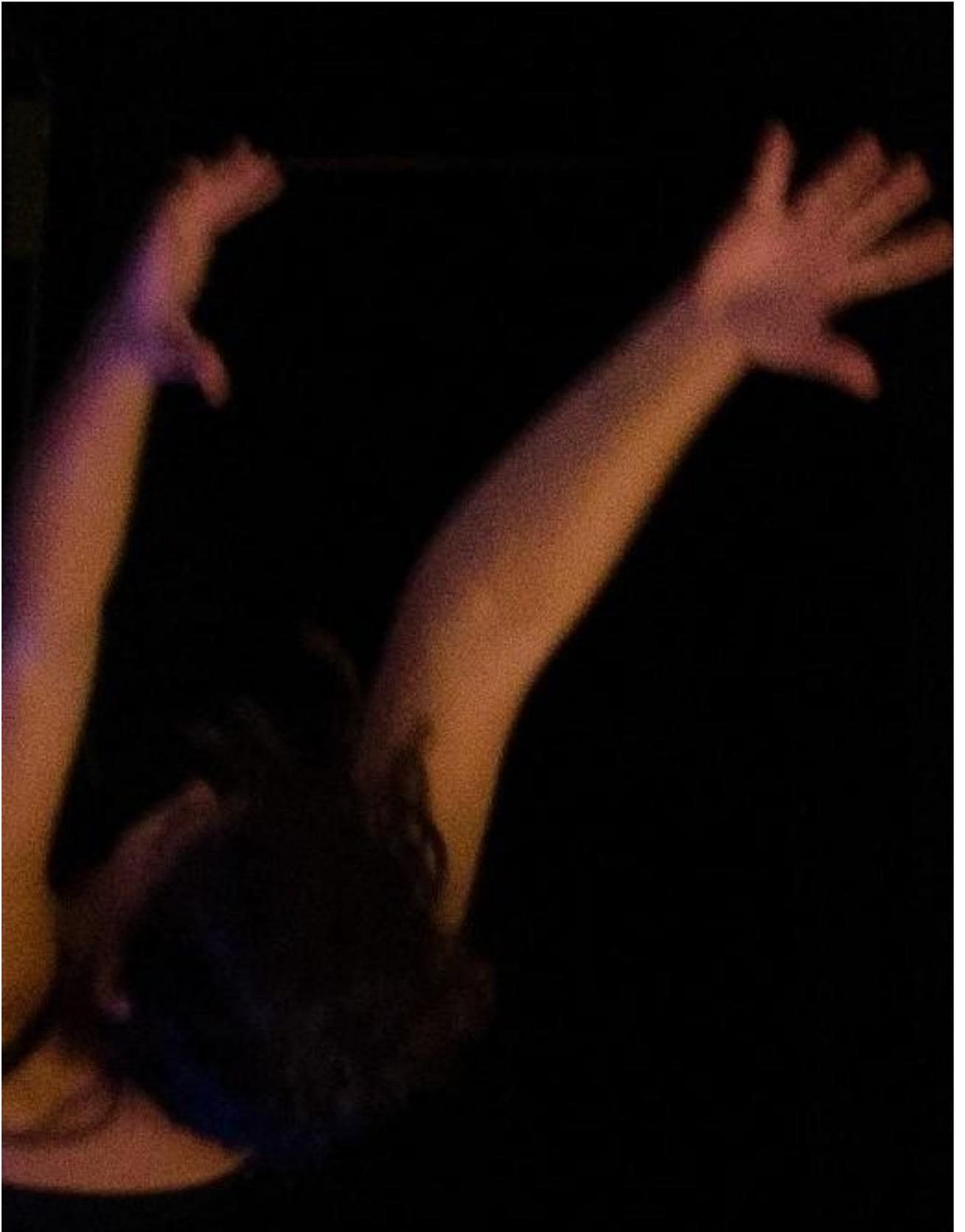
são vestígios
que fogem sem parar

ficção que se compõem através de

um corpo que penetra noutro corpo

desfiguração

E foi assim que aconteceu, enquanto o menino parou de comer pipoca, um moço dançava e, entre eles, algo se passava silenciosamente, pedindo para ser narrado, pedindo para ser contado para alguém. Dois grandes encontros: uma sonata de Bach para flauta e uma instrumentista disposta a fazer algumas parcerias em cena, trazendo paisagens afetivas para um experimento. Um orifício de sensações se abre junto a essa lacuna de possibilidades. <https://www.youtube.com/watch?v=DM9xZSctU18> . E assim, meio errante, ele insiste no saboroso trabalho de composição desses elementos, pois sente a necessidade de dançar a força que lhe perpassa junto à *Sonata em mi menor* para flauta (BWV 1034). Decidiram experimentar aquele invento num parque para mapear a sua ação naquela paisagem. Vamos ver o que acontece... Começaram. Primeiro é exposta uma relação entre o corpo dançante e o silêncio, depois a flautista entra em cena e inicia a sonata de Bach junto à dança do moço. Nesse intervalo aiônico do ensaio, o tempo cronológico se dobra num tempo de intensidades que se propagam naquele ali. E nisso, surge pelo parque um grupo de pessoas, parecendo ser composto por uma mãe e dois meninos, que passeiam e comem pipoca. Eles se aproximam, se assentam ao redor e embarcam com eles para um lugar de sensação movente. O menino menor para de comer sua saborosa pipoca, a sua boca se fecha e seu corpo se abre. Estando em cena, lá de dentro da música, o moço nota estado catatônico daquele menino de aproximadamente seis anos. Emocionou-se e tem vontade de chorar com aqueles olhos arregalados. Um forte vínculo os une ali naquele agora, eles se tornam amantes íntimos, pessoas próximas, que naquele ali, compartilham intimidades. Dançando vestido, ele se sente nu diante do menino e com tudo em exposição: vida, linguagem, emoção e coragem. Busca, em algum lugar, fôlego e concentração para continuar o ensaio. Respira fundo e segue em frente com o menino, a flautista, o moço dançante, a nudez da linguagem e o verde do parque. Eles seguem adiante através de uma extraordinária conversa estabelecida entre eles. Dobra, gira, salta e articula linhas espaciais indo e vindo com a sensação. Que força estranha é essa que os une? Terá ela um nome? Naquele instante não importa se a coreografia é uma investigação espacial de dança contemporânea ou uma dança popular, ou mesmo se a flautista interpreta Bach ou Caetano Veloso. Algo os enlaça e algo os atravessa, silencioso e clandestino, os faz amantes. Um vínculo que a palavra não tem boca para dizer, mas que exige que seja narrado de algum jeito. Assim, mendigo de léxico, para que não seja encerrado no esquecimento da rotina da cidade. O acontecimento que os esbarra, no relâmpago daquele intervalo do parque, denuncia que entre eles existe uma forte conexão através de uma lacuna de sensações, que faz com que aquele menino pare de comer pipoca por alguns instantes. Algoos entrelaça numa conversa silenciosa pela via do corpo. A obra se insere na dinâmica movente do parque e reverbera nela uma força que os conecta. O parque encontra a dança e a dança encontra o parque, resignificando os seus papéis. Terminado o ensaio, o moço volta para meu apartamento impressionado com a intimidade daquele diálogo, talvez, uma das conversas mais verdadeiras que já tivera até então. Sente uma vontade ardente de escrever, de dar voz para aqueles afetos, produzidos entre o moço que dançava ao som de Bach e o menino que parou de comer pipoca. Produção de hiatos, vida.

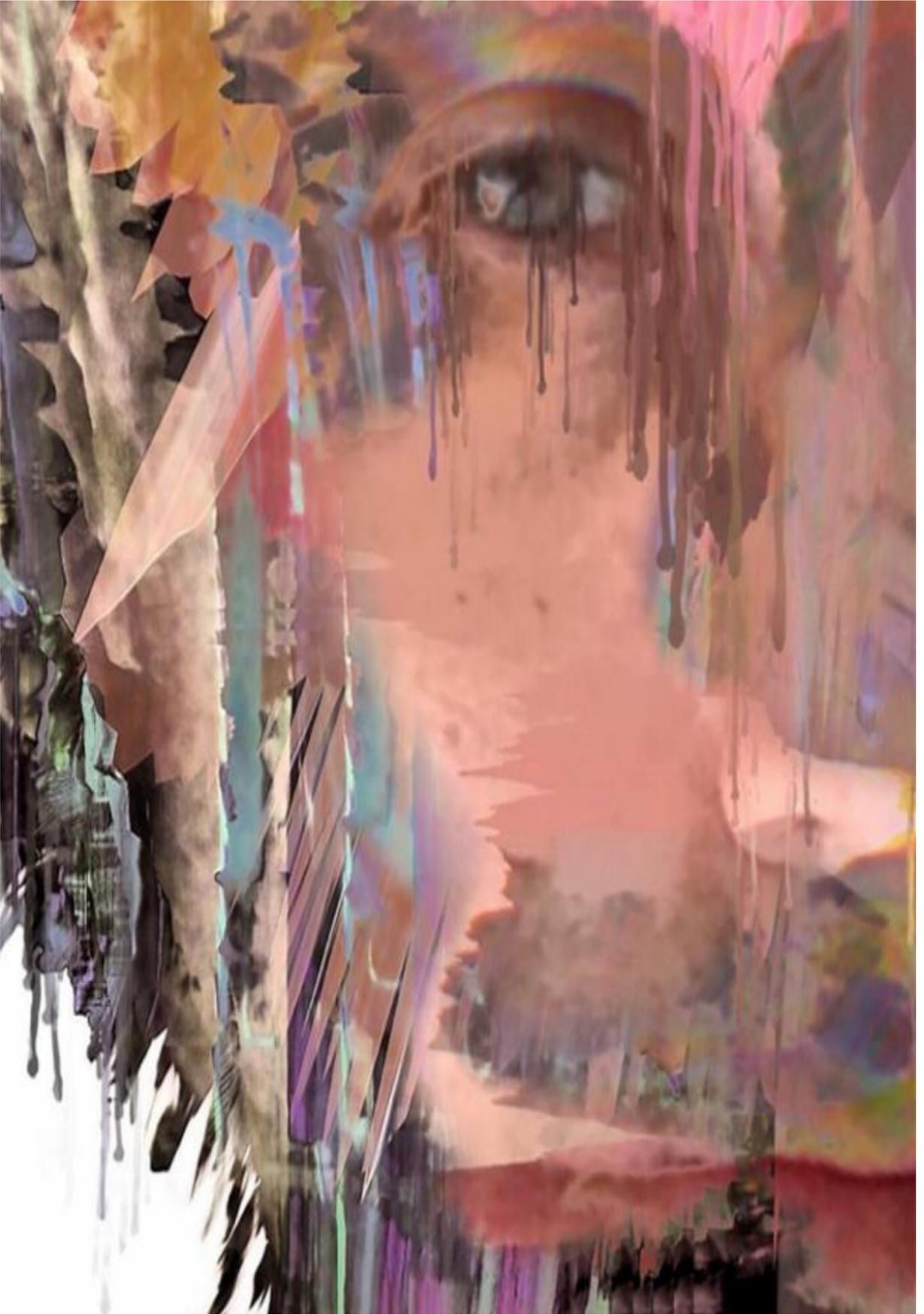


Na casca ou na poeira, eis agora, onde o gesto e o sentido se parecem com um pensar pela via da sensação. Os efeitos da superfície se deslocam em continuidade entre o avesso e o direito na periferia do corpo. Nada embaixo da casca, salvo os efeitos mesmos. Nada acima da poeira, salvo a superfície esburacada da pele. A sensação aparece e some através de uma variação, de maneira a formar efeitos de pó ou efeitos de palavras escritas com os dedos no vidro de um carro sujo: Lave-me; Mariano, te quero; Para baixo todo santo ajuda; Amor é igual fumaça, sufoca, mas passa; Vote nulo. Uma filosofia precária se institui através desse rabisco passageiro. Talvez, na sensação se convenha ao sistema de provocações de um tipo de filósofo que dança na poeira, se é “verdade” que a ficção do sentido implica uma estranha arte das superfícies sujas, que não quer definir, mas produzir efeitos e mais efeitos na algazarra do vento com o pó.

Conversa rápida de um retrovisor:

- Mas, o que é isto, então? Do que tratam essas imagens empoeiradas? São efeitos fotográficos? Ou, são efeitos digitais?
- São efeitos de sensação. Elas são efeitos de uma escrita, apenas isso.
- O verbo ser está presente na superfície da poeira?
- Não. Nada é. Os efeitos são tomados em sua conjugação instantânea, mesmo que eles passem pelo verbo ser, através de uma presença impura na escrita.
- Pode explicar melhor como se dá a propagação desses efeitos?
- Vamos tentar, mas eles não são explicáveis, são apenas banalidades tomadas na sua aparência aleatória, independente das palavras ou corpos que os efetuam. Esta aventura do efeito é também aquela de um tipo de conhecimento que não possui uma localização precisa, mas aciona em sua natureza, a marca do deslocamento, quase define e foge.
- De onde foram tiradas essas imagens e para quê servem?
- Elas não possuem origem, nem finalidade, são efeitos que propagam mais efeitos.
- Qual a posição da poeira numa teoria do conhecimento?
- Um efeito possui uma aparência que se propaga e se solta da sensação, ele se parece com o próprio lugar da intensidade, por isso, uma posição deslocada em suas maneiras de conhecer. A conversa se esvai...

Em atrito com a casca da palavra, a sensação encontra aí os seres banais, que se cruzam através de um argumento filosófico que os constitui *poeira*, em que se desenham e se desenvolvem os seus efeitos sem jamais defini-los. Se for mesmo possível se instituir uma imagem da sensação, esta não se constitui como um ser designado, mas como um quase-ser, presente, precário e ainda por vir. Uma carne-logos se compõe, lá onde não há mais lugar a não ser o lugar de um movimento que decompõe.



A formação dos estratos na geologia, nas subjetividades e no corpose dá pela absorção de materiais moleculares fornecidos por substratos do vivo em camadas lineares. Por um longo tempo ele entendeu e aceitou essa farsa, a ponto de criar um hábito que o mantivesse firme e em pé, mas agora ele caiu e está formando-se entre heterogêneos quaisquer, ou mesmo, formando-se na multiplicidade. Uma composição disforme se parece com um agenciamento fictício, em que singularidades fazem vizinhanças de sentidos e se interferem através de redes de forças. Ele se sente seduzido por isso e quer se lançar através de ações selvagens, em que o seu instinto possa sabotar o equilíbrio dos estratos: transações entre as zonas capilares e vulcões nas artérias. É preciso permitir um estado vulcânico no pensar. Mas, como? Por quais vias? Prendeu a respiração e rolou pelo chão. Distante da unidade que ele um dia se tornou por necessidade bípede, a consistência que o compõe pelo chão possui a capacidade de ressoar com outras matérias, sem encerrá-la na unidade fixada um corpo. Ela extrai os afetos dos contextos originais e os converte em componentes de outros arranjos vizinhos, que podem ou não interferir entre si. Nada de ordem, vulcanismo até na saliva das palavras alimentares. Através dessa ação o princípio operador da estratificação de um corpo atua sem recurso a uma forma preestabelecida. Achou estranho, sem lógica, sem cadência e sem ritmo, mas não quis ficar em pé novamente. Procedimentos homogêneos o deixam exausto, através da maneira com que ditam repetições e regularidades. Ele sempre sentiu o cheiro da morte na repetição, mas como disse, era cômodo demais a maneira bípede em que se manteve, se passando por um sujeito inteiro e organizado. Tudo mentira, ele nunca foi nada disso, apenas fingia para o teatro do sistema. Será uma doença o estado em que ele se encontra caído pelo chão? Surgem manchas vermelhas no seu tronco que produzem coceiras, acompanhadas de uma febre suportável e dor nas articulações dos pés. Os seus olhos começam a doer e o seu sistema nervoso entra em colapso. Os membros se espalham e os órgãos entram em crise. Ficou de cócoras, tentou se levantar e parar de insistir naquilo que ainda não dava conta de existir neste agora. Chega dessa droga! Disse inquieto... vou ao médico pago uma consulta particular, ele me dá uma receita de verdade, me medicaliza, volto ao meu estado de falsa normalidade, todo mundo me aceita e finjo que nada se deu aqui em baixo. Avista uma barata ao seu lado e não se apavora pois o chão agora também é um território da sua ação. Existe ali lugar para os dois sem contradições, nem constrangimentos históricos. Respirou...A mudança dele na horizontal não se dá entre formas lineares, que não permitem qualquer transformação. Existe outra ação no percurso. Não sabe dizer o que é, mas sempre existem outros movimentos na formação de um corpo. Na horizontal é possível espalha-se ou experimentar-se com a sensação sem regras verticais. Ele começa a rolar e criar outras conexões antes impossíveis, em que alguns componentes deixam determinada formação para se aventurarem numa composição efêmera. As ações da queda o fazem atingir limiares de uma intensidade selvagem ou mesmo uma subjetividade horizontal. Os estratos bípedes, mesmo os mais sólidos, inclusive os corpos e a linguagem, são sacudidos por fenômenos de ruptura e ele sempre evitou a erosão. Contudo, a queda ao chão aconteceu e é impossível voltar atrás, melhor, é impossível subir novamente e reparar o fluxo do movimento vulcânico que segue e o arremessa no espaço.



13/09/16

Passagem ...



Toda escrita é corporal

Durante a construção de uma obra de arte, o corpo se encontra com elementos manejáveis no plano artístico que colocam a matéria em movimento, ou mesmo, ele oferece passagem para o encontro das forças que atualizam a ideia em evidência. O corpo/obra opera um delicado movimento de constituição de si, através da relação intensiva que estabelece com as sensações no durante da composição. A cada estratégia um recomeço: percepções sutis, encontros e fugas na composição da obra. Certa singularidade se insinua na repetição do gesto da arte *trans-forman-do* a obra para além do seus contornos, fazendo vaziar dela, linhas de fuga daquilo que é repetição para um contorno que transborda. Como se constrói o corpo de uma obra no intermezzo de uma obra? O que se ergue para além do bloco de sensações daquilo que entendemos literalmente como arte? É possível pensar um ^{Gesto}vetor de formação, enquanto um processo de constituição de si no espaço intensivo do corpo/obra?

- Adjetivo - Substantivo

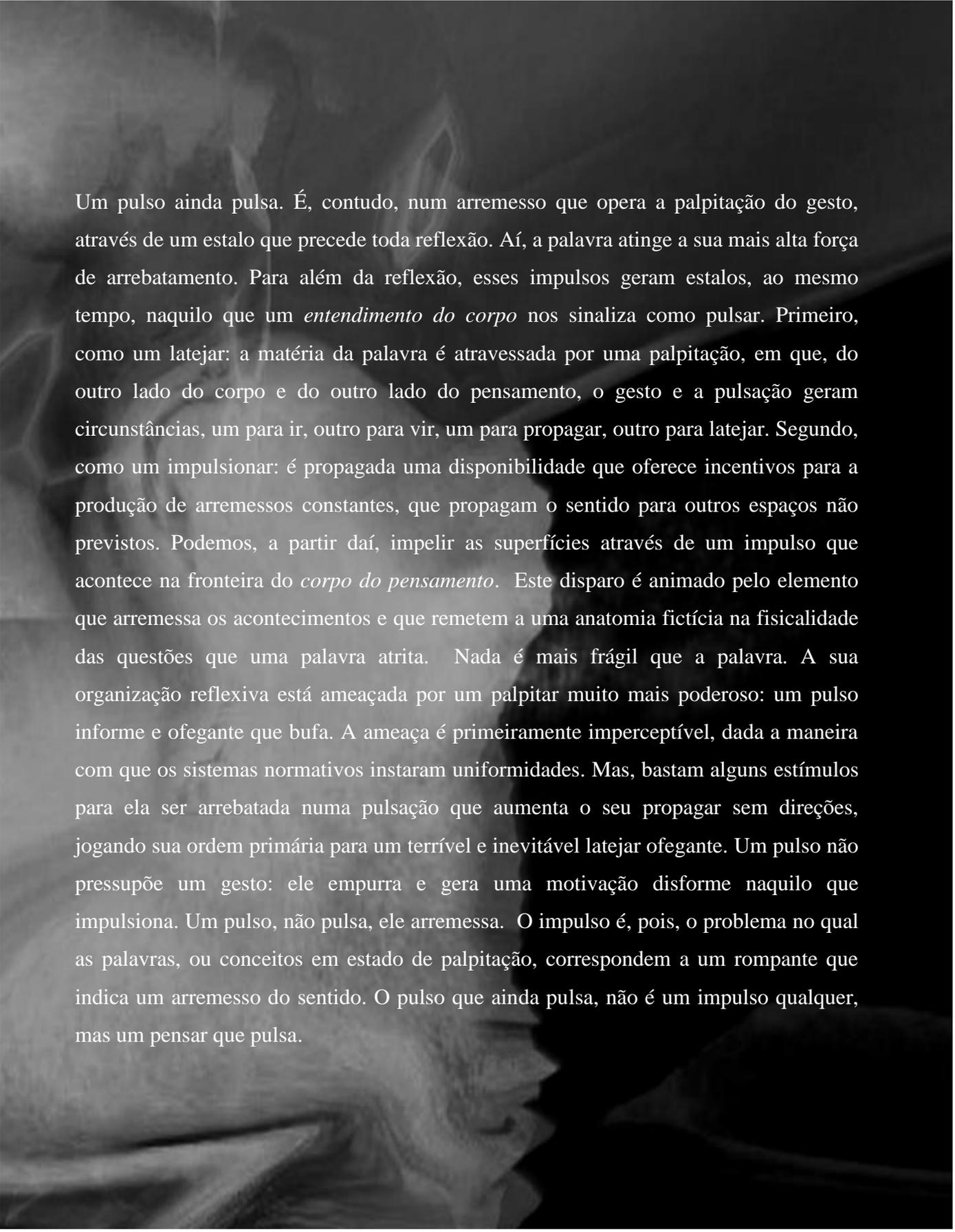
a diferença pura não reside nos corpos dos seres, nem mesmo ela não é uma qualidade ou atributo deles, ela se configura como uma espécie de *inter-ser*, através dos ^{Gestos}encontros conectivos que os altera na superfície

A partir desse fluxo, ^{Gesto}a obra de arte não possui um resultado fixo ou uma identidade paralisada, mas processos em movimento de *devenir*¹, que encarnam subjetividades coletivas e sentidos sempre plurais.

Arte - Verbo

¹ O sentido de *devenir* aqui é empregado como aquilo que se opõe a uma identidade representativa, ou seja, a multiplicidade singular do Real em movimento, tal qual a pensam Nietzsche e Deleuze.

Furar a escrita ...



Um pulso ainda pulsa. É, contudo, num arremesso que opera a palpitação do gesto, através de um estalo que precede toda reflexão. Aí, a palavra atinge a sua mais alta força de arrebatamento. Para além da reflexão, esses impulsos geram estalos, ao mesmo tempo, naquilo que um *entendimento do corpo* nos sinaliza como pulsar. Primeiro, como um latejar: a matéria da palavra é atravessada por uma palpitação, em que, do outro lado do corpo e do outro lado do pensamento, o gesto e a pulsação geram circunstâncias, um para ir, outro para vir, um para propagar, outro para latejar. Segundo, como um impulsionar: é propagada uma disponibilidade que oferece incentivos para a produção de arremessos constantes, que propagam o sentido para outros espaços não previstos. Podemos, a partir daí, impelir as superfícies através de um impulso que acontece na fronteira do *corpo do pensamento*. Este disparo é animado pelo elemento que arremessa os acontecimentos e que remetem a uma anatomia fictícia na fisicalidade das questões que uma palavra atrita. Nada é mais frágil que a palavra. A sua organização reflexiva está ameaçada por um palpitar muito mais poderoso: um pulso informe e ofegante que bufa. A ameaça é primeiramente imperceptível, dada a maneira com que os sistemas normativos instaram uniformidades. Mas, bastam alguns estímulos para ela ser arrebatada numa pulsação que aumenta o seu propagar sem direções, jogando sua ordem primária para um terrível e inevitável latejar ofegante. Um pulso não pressupõe um gesto: ele empurra e gera uma motivação disforme naquilo que impulsiona. Um pulso, não pulsa, ele arremessa. O impulso é, pois, o problema no qual as palavras, ou conceitos em estado de palpitação, correspondem a um rompante que indica um arremesso do sentido. O pulso que ainda pulsa, não é um impulso qualquer, mas um pensar que pulsa.

A embriaguez embebe-se muito mais do que uma mera busca do prazer, ela é um agente inoportuno que penetra no estômago. Essa substância usurpadora de um organismo consiste principalmente nisto: uma extraordinária inserção da potência de um penetra. Sugerimos, pois, que uma composição é, também, um lugar bem-vindo aos intrusos. Os seres permanecem desprovidos de cheiro e sabor enquanto não entram numa relação desmedida com aquilo que os distorce num evento. Mas, esse elemento introduzido não implica nem em unidade de direção, nem de absorção numa residência, a qual exige uma ação capaz de entranhar na superfície, segundo outros processos de mestiçagem. Mais ainda, este quase-ser com seu tom ébrio, apresenta uma característica impessoal, não somente porque ele sobrevoa uma organização local, isto é, assegura uma descontinuidade em sua penetração, mas porque se dissolve na composição onde entra. Eis porque, ele tem o estatuto de um infiltrado: os visitantes invadem uma autoria a qual não estão ligados em nenhuma direção, parentesco ou analogia. Um pouco como acontece com os elementos químicos ou alucinógenos, que não sabemos onde estão antes de sentirmos com o que eles se relacionam. Podemos conhecer a sua natureza, mas os infiltrados são capazes de sorver substâncias líquidas ou gasosas inesperadas, se apoderando delas e produzindo uma composição provisória, que não lhes pertence mais, tanto para questões éticas, quanto para questões políticas na produção de uma obra. O que permite dar atenção ao intruso é a sua impregnação, queo dissolve num estranhamento, uma vez que a natureza dos seus componentes é absorvida, dependendo das condições polifônicas em que uma autoria se institui, através dos roubos estabelecidos. Do latim, *intrusus* é um corpo inserido à força, aquele que entra num evento sem ser convidado ou que se apossa do que não lhe pertence, ou mesmo, que interrompe um composto sem ser consultado. Na sua própria inserção, um intruso encontra uma maneira de pisar na superfície sem pedir licenças, de roçá-la, de dissolver suas verdades precárias e trazer a esse lugar um sem fundo de possibilidades com uma força nova. O fato é que ele foi tomado por uma ocupação mais estrangeira do que saudável em sua penetração, produzindo uma maneira impessoal de explorar um estrato e de impregnar nele um cheiro distinto. É introduzida uma fragrância sem ter autorização para tanto, fazendo um estômago falar outras línguas e correndo o risco de ser tragado pela superfície com que entra em relação. Ainda assim, ele se arrisca para arreganhar as entranhas, correndo risco de se tornar outra coisa e deixar de ser ele mesmo. Ou então, sem permissão nem consentimento, ele quase perece, pois a sua aniquilação e a sua morte é a sua própria efetivação, tão somente justificável em sua introdução com a impessoalidade da sua força. Surgem, assim, problemas de autoria nesta produção gástrica de conhecimento: Quem fala quando se lida com intrusos? E, qual é o autor de uma questão que faz falar uma realidade torta do sentido, como toda a sua embriaguez e desrazão? Numa composição, a descoberta da potência dos intrusos está nos odores impessoais e pré-orgânicos que eles impregnam em tudo que bebem. A coisa visitada não tem nem autoria nem um sujeito discursivo e, no entanto, é autoral com seu novo vigor. Os intrusos e o estômago não se encontram numa oposição, mas estão co-presentes um ao outro numa composição discursiva embriagada, ou se diluem numa bebida que produz coletivos. Esse discurso de um alvorecer não pertence mais a um autor, muito menos a um organismo, ele é antes, um estrangeiro de si mesmo.



<https://www.youtube.com/watch?v=Qo4qcOBBJzM>

Cruzar: atravessar, cortar, trespassar, transpassar, transpor, passar, pular, galgar, sulcar, cindir, romper, terçar, interligar, transcorrer... Parece que o nosso problema, no decorrer do caminho, mudou completamente junto com os desvios que cruzamos. Perguntávamos qual era a natureza da superfície tátil e por quais vias o gesto e o sentido se entrelaçam na produção provisória de um corpo. Mas, na medida em que um pensar através da sensação é afirmado e que a produção de lacunas torna-se um procedimento da escrita, parece que todas as materialidades, entre elas vídeos, imagens, palavras, estados de coisas e mapas diversos, não estão compatíveis entre si e que se rompem através de um campo problemático efêmero. Neste aqui, um vento transpassa as perguntas, com seus mecanismos frágeis e desconexos: aqueles pelos quais os corpos em estados de formação chegam a produzir camadas móveis ou que malogram nesta produção mesma; aqueles pelo quais, inversamente, os gestos de superfície se efetuam na formação dos hiatos, sob regras de decomposição, liberando suas singularidades nos limites de seus mundos órfãos. Mas, também, aquele pelo qual o problema da tese ataca uma instância disjuntiva em relação à sensação: algo que intervala os mundos, que os transpassa e os dissolve. As relações ilícitas entre a sensação e a formação, como efeitos de um problema que liberamos, não criam sínteses, tampouco respondem as perguntas locais geradas nas lâminas, mas recompõem a política de narratividade do problema da tese, através de procedimentos de escrita que rompem com os pontos capilares de um modo pensar conclusivo. Chegamos, neste viés, a um anti-problema: Como uma questão faz dançar através de suas lacunas? Como as sensações produzem lacunas de experimentação neste modo de pensar? Como produzir um corpo provisório? Sem oferecer soluções, por quais vias uma formação se compõem através de uma dança que produz hiatos? Perguntas que não buscam contra respostas e que galgam estratégias de abrir as vísceras da tese para um subterrâneo de possibilidades. Assim, a noção de problema tem urdido vários sentidos: de um corpo desencaixado, como lugar das questões táteis e como um espaço fértil para a subversão; uma formação variável pela via de um pensar através da sensação; e talvez ainda, outros problemas a serem trespassados, pois o exercício da carnação, aqui, se move através de dunas de areias com seus ventos não alísios. E, assim sendo, os corpos as lacunas que percorrem as linhas da superfície da tese, podem ser eles próprios abandonados. É, aliás, nesse corpo desmesurado que as lâminas envolvem suas bordas de expressão, ainda que a expressão ela própria seja de outra natureza e que o sentido possa atravessar algumas brechas produzidas, mesmo que este faça com sua própria anti-tese ou o seu avesso. Esta escrita se apresenta neste “instante”, não é absolutamente como um logos vasto, coeso e bem fundamentado: é um corpo presente sem espessura, o presente sem medidas lógicas do dançarino ou do escavador de tocas. É um problema disparado pela presença da sensação, enquanto uma operação pura de carnação de afetos. <https://www.youtube.com/watch?v=3B-NTmpevsE>. Esta plataforma de conhecimento não fala sobre dança e não possui objetos bem definidos e bem amarrados. Se aposta na dança enquanto uma substância fictícia com suas dunas em formação na filosofia e na arte pela via da sensação e nas lacunas de um corpo desmesurado. As dunas deste problema formam vazantes: deslocar-se, mover-se, caminhar-se, dirigir-se, locomover-se, visitar-se, ir-se, explorar-se, destinar-se, retirar-se...

Corpo, corpo, corpo, corpo, corpo, corpo, corpo, corpo, corpo e mais corpo.

-Podemos conversar sobre estas repetições? Por que tantas imagens do corpo?

- Não são imagens repetidas do corpo, mas ficções de uma formação provisória que desloca o sentido da escrita. Trata-se de uma estratégia geográfica antes de ser anatômica ou semântica, que não distingue lugares diferentes ou que define um corpo físico, mas posiciona singularidades entre um corpo e... A relação entre os termos possuem uma funcionalidade através da sua efetuação.

- Que anatomia está em jogo?

- Não existe uma localidade afirmativa em jogo. A dança é solicitada na pesquisa enquanto uma maneira do gesto deslizar pelo corpo físico, oferecendo passagem para uma propagação da matéria movente. O corpo e a dança são apenas lacunas onde a sensação se propaga, produzindo uma anatomia fictícia sem localização. A sensação torce a estrutura anatômica via arte e se propaga.

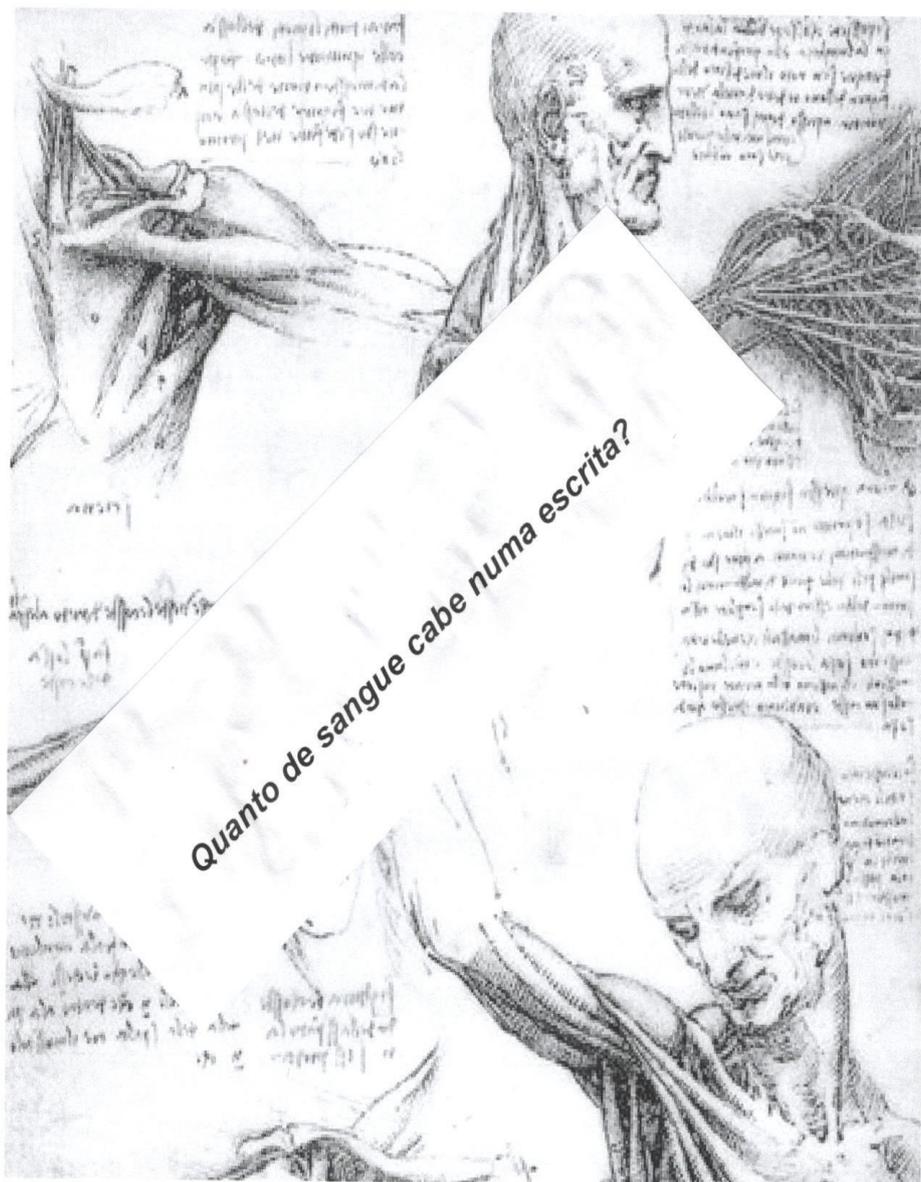
- O que acontece quando é solicitada uma referência de corpo na palavra?

- Não existe palavra sem corpo, mesmo que ela abrigue uma ideia verdadeira e morta. A linha da sensação traçada na superfície está para além de um traçado definitivo. Um gesto se dissipa ele próprio como uma palavra de natureza incorporal e afeta diretamente a nutrição do sentido. Corpo, gesto, superfície e dança são apenas lugares provisórios para o deslocamento da casa vazia da palavra. Quando se apresenta um termo, o faz em função de um movimento que a sensação o solicita. Uma palavra mastigada explode em pedaços, mistura-se, decompõem-se em tantas. Não se trata de definir, mas de fazer operar a palavra através da sensação, por isso, alguns termos se repetem em função da variação do sentido, mas nunca em função da centralidade de um conceito.

- A perversidade da definição não está presente no percurso das superfícies. O que elas revelam de falso neste percurso?

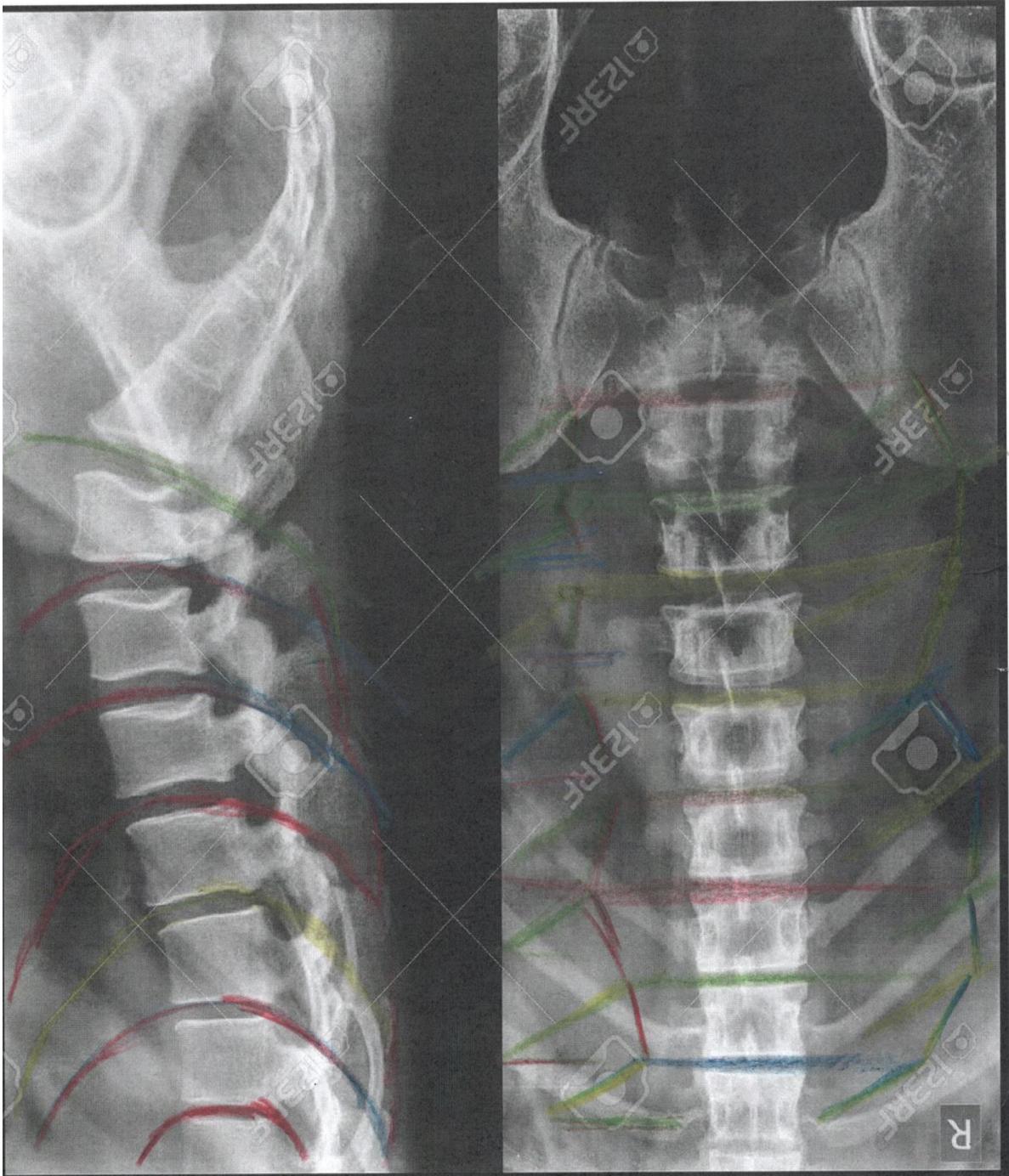
- Quase tudo é colocado entre as superfícies através de uma maquinação de corpo. A explicação é submetida a uma agressão fictícia, remetendo à fisicalidade dos corpos instintivos e ao estado incorporal da palavra, onde as misturas são manobradas pela sensação. A superfície oferece uma pele ou membrana de um pensar tátil que ao desmanchar a ideia de verdade, produz ficções temporárias em lugares sem localização. E no durante deste percurso, um gesto dança. É isto e, ao mesmo tempo, não se trata disto, mas como isto faz dançar uma produção de conhecimento nos percursos de um corpo em formação. Apenas um corpo banal.

Procedimento Um: Escolher um voluntário do grupo que se deite numa cartolina. Procedimento Dois: Contornar todo o seu corpo do jeito que ele se espacializar. Procedimento Três: Construir a estrutura óssea naquele contorno. Procedimento Quatro: Construir as vísceras, órgãos e músculos. Procedimento Quinto: Construir a pele juntamente com outras periferias do corpo. Procedimento Sexto: Construir o corpo da aula. Os alunos-professores se lançam e desde início desta vivência, alguns deles, se sentem à vontade, tiram os sapatos e, descalços, se dobram sobre o espaço liso das cartolinas, problematizando, o que pode uma aula. Memórias visuais e referências estéticas logo começam a surgir expressas em ossos, vísceras, órgãos, orifícios, extensões, cavidades e articulações. O silêncio da atividade traça uma concentração sutil, em que os participantes se lançam com os materiais, possibilitando aproximações outras entre eles. Alunos-professores que durante o turno da manhã estavam sentados em carteiras distantes e empenhados em discutir conceitos e autores da educação, falando *“eu penso assim, eu sei assim, eu ensino daquele jeito[...]”*, agora se soltam no nomadismo dessa atividade, que suscita certo despojamento do “eu professoral”. Eles fazem alianças com uma produção de conhecimento que dá cambalhotas pelo espaço da sensibilidade. Tropeçam entre si ao trocar de lugar do pé para a cabeça do corpo em construção. Um deles passa a colorir o pulmão que outro desenhou e que havia desistido, se interessando mais em pintar de verde limão as unhas das mãos, convidado por outra pessoa. Circulam sobre, ao lado e dentro do território existencial da cartolina através de um jogo de afetos moventes naquela aula em formação e para além dela. Porém, surge apavorada uma dúvida com o Sexto Procedimento: *“Como vamos criar o corpo de uma aula?”*. É pedido que quando terminem de desenhar, colar e pintar, rabiscar, que possam escolher livremente algumas partes daquele corpo e nomeá-las com questões, conceitos, experiências, autores, dúvidas e outros conteúdos que mais os afetaram ao longo daquele dia. De dentro de um pâncreas brota uma linha que termina na palavra *“emoção”*. De um conjunto de ossos surge a expressão *“pensar filosoficamente”*. Do pulmão, escapam linhas de enunciação para uma *“formação continuada de professores”*. Das costelas, outra linha puxa as palavras *“currículo escolar – grade, prisão”*. Já em outro grupo, cada localidade escolhida se refere a um pintor ou a uma obra de artes visuais antes apresentados nos slides. Na região do púbis o *“Jardim das delícias”* de Bosch, na cabeça *“O pensador”* de Rodin, nas articulações das mãos *“O cristo”* de Aleijadinho compoem assim, um corpo desorganizado com conteúdo artístico e conceitual antes vivenciado. Noutro grupo havia um jogo com linhas, palavras e órgãos tais como: *“olhar artístico, comunicação e família”* que se misturam com *“mulher, Miró e escola pública”*. De um em um, os afetos em formação daquela aula são atualizadas de uma maneira muito visceral na superfície das cartolinas, permitindo que eles transbordassem com os sentidos de algumas expressões: professor, escola, arte, formação, aluno, currículo, corpo... Naquele evento de cores e visualidades, alguma coisa clandestina acontece, pedindo para ser narrado para alguém, concretizando no corpo da palavra a possibilidade de se enunciar uma formação entre gargalhadas no cotidiano comum de uma sala de aula. Na repetição dos fatos, uma lacuna insiste.



Quanto de sangue cabe numa escrita?

O gesto é uma palavra de natureza incorporal e afeta diretamente a nutrição do sentido. O procedimento é o seguinte: a palavra, de natureza anatômica, contém proteínas que fixam e destituem o sentido num procedimento de comer/defecar. Mas, ao mesmo tempo em que perde suas propriedades alimentares, a palavra mastigada explode em pedaços, mistura-se, decompõem-se em enzimas, vertebras, letras, sussurros e tecidos musculares, sobretudo nos verbos que agem diretamente no corpo físico, penetrando-o e se fazendo penetrante. ACENDER, ESCORREGAR, DEMOLIR, CARNAR, CONTRAIR, DESFAZER, ESPANDIR, COMPOR, ABANDORNAR, DESTITUIR, VARIAR, CUSPIR, ARDER, TRANSPOR, ARTICULAR, DESLIZAR, ESGOTAR, REAGIR... A palavra, enquanto um jogo de sinapses alimentares, deixa de exprimir um atributo fixo das coisas, e suas conexões neurais se confundem com as variantes gástricas que promovem ações descontínuas e que se misturam no vocabulário da carne. SACUDIR, ENVERGAR, DESOBEDECER, NEGOCIAR, LATIR, ARRISCAR, GIRAR, CONTRAIR, SABOTAR, FURAR, REMEXER, ATACAR, INTERAGIR, COMER, ENTREPOR, RETORCER, CONVERGIR, TRANSPOR, VER, SAMBAR, NUTRIR... Os verbos, assim carnados, tornam-se proteínas alimentares que se interagem em função de suas variantes, e através das quais, afetam e fazem agir o sentido. Acontece de eles serem o suco gástrico de um gesto tátil. O suco gástrico contém água, enzimas, sais inorgânicos, ácido clorídrico e uma quantidade mínima de ácido láctico. A sua função é atuar sobre o quimo, proporcionando a digestão gástrica dos alimentos, principalmente das proteínas. Aos efeitos de uma linguagem fixa se substitui uma pura linguagem-ação e neste procedimento da anatomia fictícia do gesto: toda palavra é física, toda palavra se choca e se mistura diretamente com o córtex, produzindo um estado molecular de miudezas aleatórias nos ossos e nos músculos, em que as sílabas geram um turbilhonamento na inércia do organismo. Ocorrem cataclismos lexicais que alteram os órgãos e suas funções instituídas. VAREJAR, DECOMPOR, DRIBLAR, ENTORPERCER, SOCAR, DESDIZER, FLUTUAR, REBOLAR, SUCUMBIR, MANUZEAR, ESCARNECER, AÇOITAR, DILUIR, ALTERAR, DESTITUIR, LAVAR... O corpo da palavra carna uma ficção de pensamento.



- O que é uma não-dança?

- Dançar através da escrita?

Gesto dançado – adjetivo

Gestuar– verbo

Lavar a palavra dança, gesto, corpo, resignificar a pesquisa através de uma não-dança, ou mesmo, de um de-fora que perpassa.

Palavra-gesto: a palavra gestua através do movimento. A palavra vaza como gesto que esburaca a própria palavra, inaugurando outros espaços formativos.

Morder isto como conceito ainda mais – gesto palavra – palavra gesto.

Gestos formativos: um educador que se constitui através de práticas corporais e propõe gestos formativos na paisagem da educação. Em quais materialidades não estabilizadas de um escrita?

Como o inútil se torna intensivo? Como o singular se torna formativo?

Colocar o gesto em turbilhonamento com_____.

Permitir estados indistintos da palavra num jeito tese de ser.



Um _____ através _____
_____ brisa _____
_____ por _____
_____ sentido.

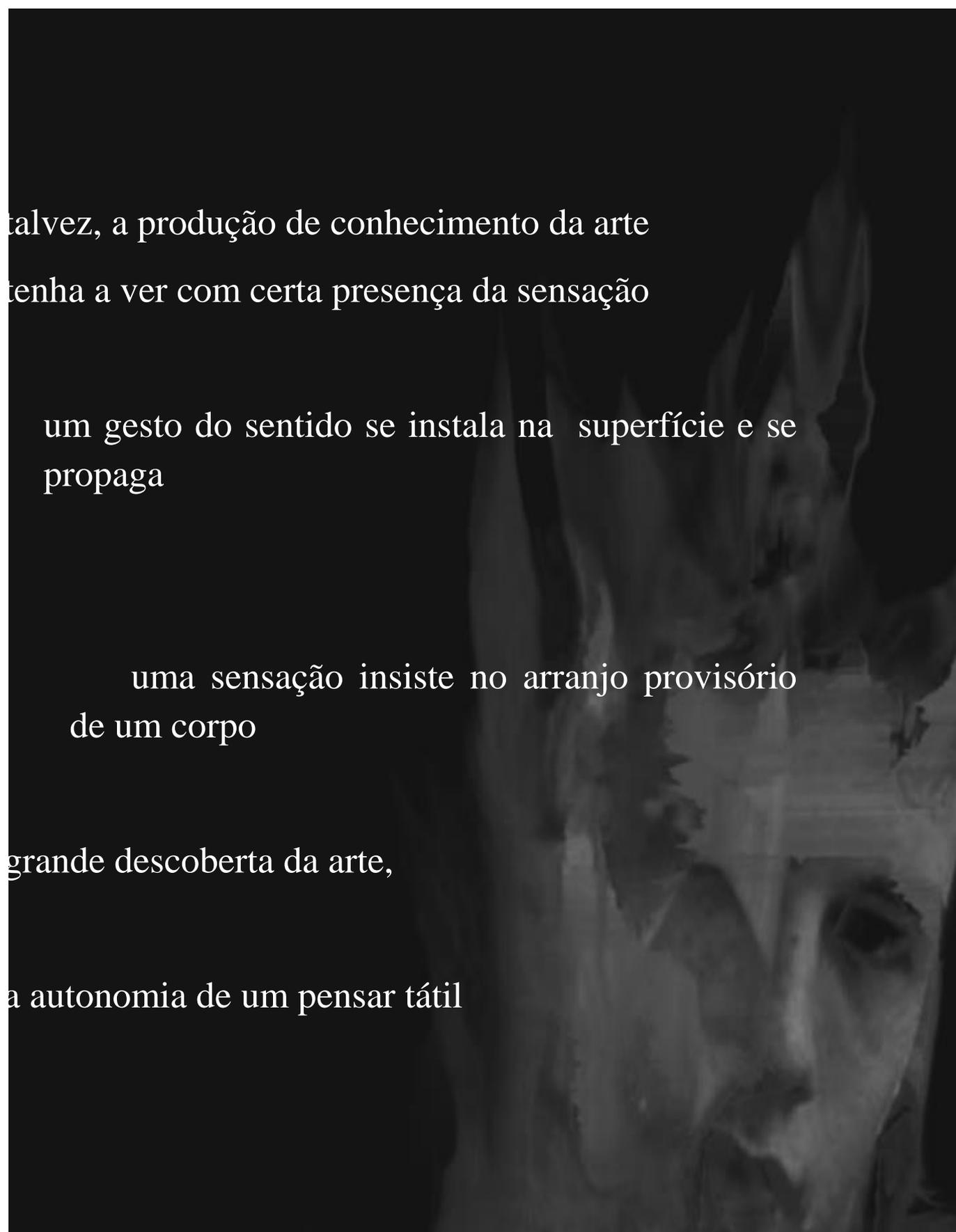
Passar _____ ficção _____
_____ durante _____
_____ negociação _____
_____ entre _____
_____ acontecimentos _____

_____ . O gesto desloca o sentido. Ele é geográfico antes de ser anatômico ou semântico. Ele não distingue lugares diferentes, mas posiciona singularidades entre o corpo e _____ ou _____. Extensão da pele do pensamento através de uma superfície extremamente violenta e móvel, à custa de uma ficção que não reconhece nada, mas, permite que uma ficção transfigure o corpo vital e a linguagem que atravessa este corpo pela periferia. O gesto explora e processa o singular na superfície tátil das coisas e da linguagem, passando por elas como um vapor, que toca a carne e a palavra, sem peso, nem precisão. Passagem...

Como este gesto banal de escrita difere daquele da banalidade cotidiana? Esta escrita constrói um território existencial que não distingue pesquisador e pesquisa, ou mesmo, as infecções e os infectados, criando espaços para a sensação se dizer através de tocas. Trata-se de uma vala de sensações impessoais, aquela de um corpo sujo, em que cavar e “cavar-se” é como escrever. O esplendor do banal não está num objeto, mas na quarta pessoa do singular que ele pode transmitir com sua inscrição numa vala do sentido. É por isso, que não há gestos privados e outros coletivos; como não há um objeto e sua finalidade pela loca da sensação. Tudo é contágio nesta escrita e, no entanto, é banal e ao mesmo tempo uma multidão. Um gesto banal possui em si todas as guaridas possíveis, que podem raspar a casa de uma superfície, isto é, todas as forças impessoais que contaminam os espaços da sua escrita no/com o corpo. Porém, há bastante prepotência em dizer que uma banalidade concerne a todos os lugares de um gesto em formação; não é verdade, ela não concerne àqueles que dela se servem ou que a servem: os corpos da conclusão do conteúdo enunciado. E há tanta pretensão em dizer que cada singularidade é uma inscrição; tampouco é verdade acerca daqueles que buscam apenas um entendimento, também os corpos da síntese, do conteúdo aprendido e da conclusão. Um corpo ordinário pode ser uma infecção banal, ou não, porque ele captou o próprio contágio do sentido e porque não se carna como tal sem nele operar numa ação que inflama sem decorrência, tampouco sem uma consequência final. Só um corpo livre de categorias e organismos pode inflamar uma regularidade e todos os gestos vivíveis em um só gesto banal, que não dá passagem à ficção da verdade e que denuncia e abandona a trivialidade dos seres. É propagando a síntese que a verdade faz aliados e forma um tipo de ordem, porém, o mundo da palavra e o “mundo mesmo” podem se tornar lugares mais dinâmicos. Uma singularidade banal se libera do esquema da conclusão, pelo qual participamos e aproveitamos sempre uma ordem opressora de educação deleitores que tornamos. Mas, um só e mesmo gesto banal? Nada mais? O banal nunca é “o um”, mas uma multiplicidade no um. Mistura de lacunas que contaminam e propagam tudo no instante da infecção. Em lugar de tudo misturar no todo: então, todas as contaminações de um gesto banal, infeccionam esse único gesto, que traça no seu corpo as possibilidades de não serem meros corpos da inércia, mas uma corrupção do sentido em formação, ou uma educação às avessas.

Partículas escapam às suas coordenadas espaço-temporais, fazendo do seu corpo uma matéria não formada. Agora ele já não tem mais a coragem de chamar de corpo isso que escorre, mas de uma outra coisa que age. Era novo e sem aquele brilho do igual, sentir-se envolvido em relações de velocidade e lentidão. O equilíbrio do seu sistema imunológico alerta a presença de mutações, mas mesmo assim, imerso na inquietação da febre pelo chão, ele permite agir com instinto na horizontal. Deixar o corpo cair e escoar pela superfície, só isso e já tanto. Explicação - Fazer um estrato deslizar da sua inteireza, pode ser um processo de intensificação da matéria e das subjetividades. Implica em mover-se para longe do equilíbrio e arrisca-se numa queda de certezas onde linhas de resistências são permitidas, linhas que fogem e que permitem que a matéria alcance a condição de um corpo não formado, ou mesmo de uma coisa inorgânica. Promover potenciais de auto-organização capazes de constituir novas configurações, começa a ser instituído durante o seu escorrer. Como alcançar a matéria em movimento, fora dos estratos? Esta começa a ser a toada do seu mapa, ou seja: se posicionar longe do equilíbrio vertical e operar de outra maneira. Romper precipitadamente com os estratos pode redundar em puro caos e ele teme isso, tanto quanto teme a morte que a repetição do seu estado bípede o conduzia. Fenômenos extremos de queda absoluta podem ter efeitos éticos e vitais desastrosos. Calma, deixa a outra coisa escoar devagarinho pelo chão e se espalhar. Em que gradientes de desequilíbrio uma queda pode traçar outras configurações numa matéria? Abrir um corpo através de conexões que supõem agenciamentos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuição de intensidades. Ele percebe a maneira com que uma barata fareja e revira o chão e se deixa contaminar por essa ação. Ele não é uma barata e não vai copiá-la, pois não se trata de operar por semelhança, nem mesmo de um retorno ao indiferenciado, mas de se lançar numa realidade intensiva de mestiçagem de signos e afetos, onde as coisas se interferem por gradientes e zonas de vizinhanças. Sente uma mudança no seu olfato e começa a farejar as coisas, mais do que entendê-las. Existem outras maneiras de um corpo se organizar, agregar-se, contaminar-se, sem ser pela cadência da estratificação bípede. Nem tudo se encerra na lógica homogênea da repetição do mesmo. O barato da queda está sendo a maneira como ele conseguiu escoar para um processo de diferenciação da matéria, que não se reduz apenas à forma do corpo. Difícil contar a história dessa queda, sem reuni-la numa unidade de sentido e numa moral utilitária, que perguntaria: - para que serve isso? A escrita tem imaginação demais, delírio demais, o corpo é corpo e nunca um vulcão. Todos detestam baratas e tudo no mundo da palavra já está definido. Mas mesmo sabendo disso e fingindo que aceita a coesão estabelecida entre as palavras e as coisas, por instantes fedorentos, ele sente que está começando a farejar a realidade e isso é sedutor demais. Agora ele não mora mais num condomínio fechado e é vizinho de uma barata inquieta. Sim, ele está criando asas, asas de barata voadora, só que agora é um imaginar carnado, em que o impossível do sentido tem certa materialidade na ação. Imaginação demais é perigoso e tem cheiro de irracionalidade. Porém, por mais que tentassem convencê-lo que uma subjetividade está pronta, ele nunca concordou com isso, a começar pelo seu corpo, tudo sempre escoar para outra coisa incerta e desta vez ele está sendo fiel ao seu estado de metal quente e escorre para outras bifurcações. O sentido se permite escorrer da verdade para ficção.

Hoc Corpus



talvez, a produção de conhecimento da arte
tenha a ver com certa presença da sensação

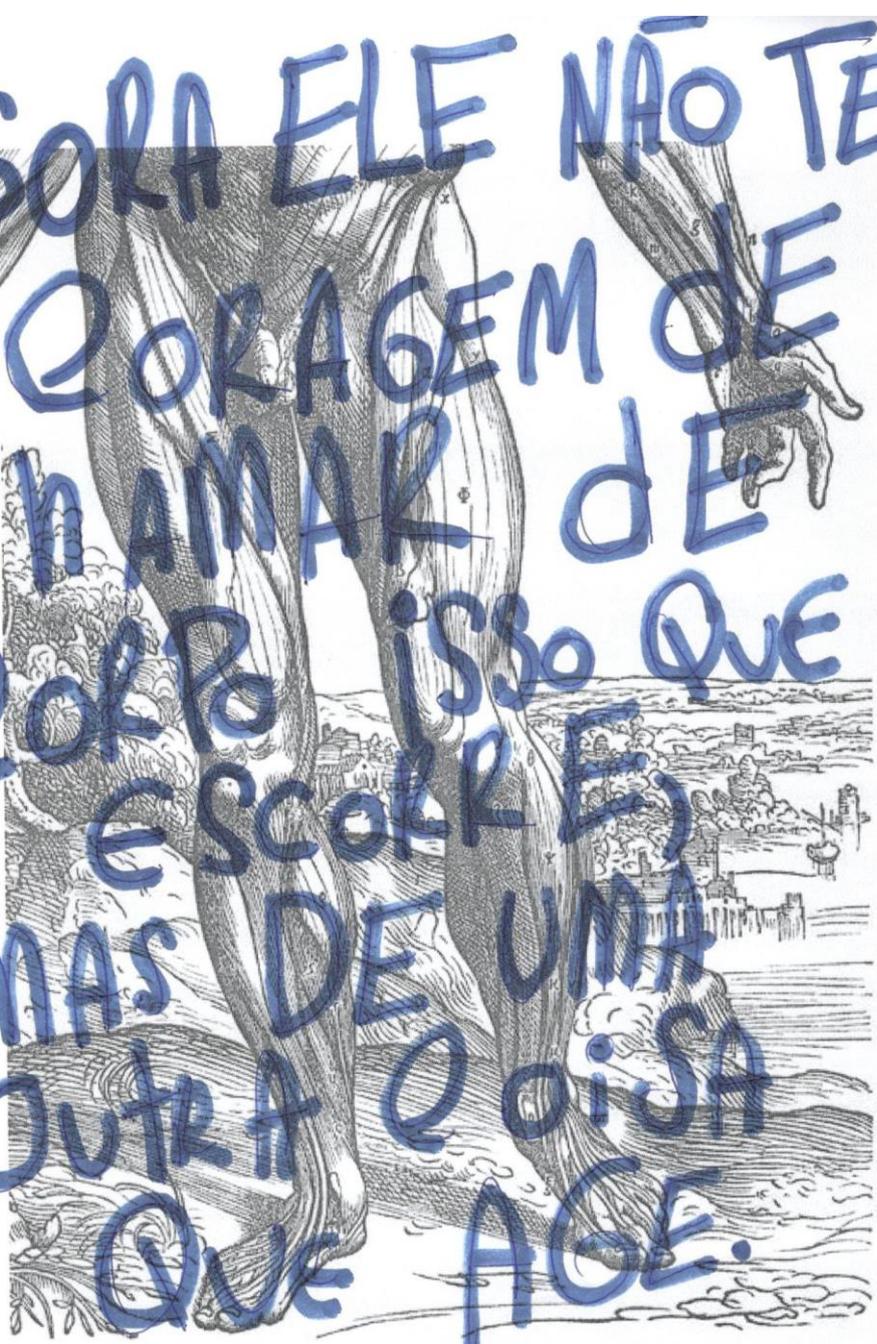
um gesto do sentido se instala na superfície e se
propaga

uma sensação insiste no arranjo provisório
de um corpo

grande descoberta da arte,

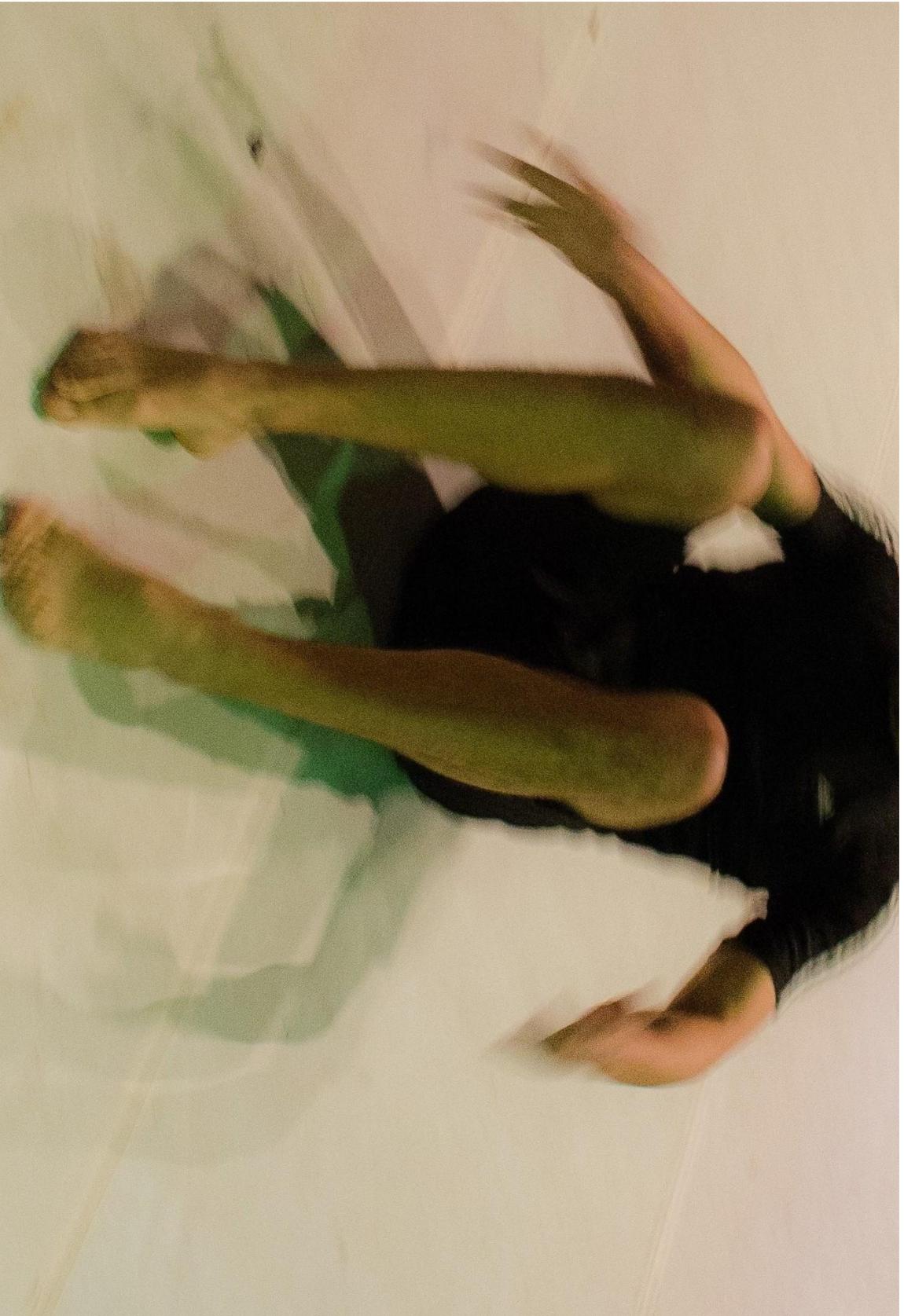
a autonomia de um pensar tátil

Não se pode falar de um leitor a não ser pelas âncoras que ele é capaz de destruir em sua jornada com os espaços brancos. Não se pode falar de um gesto de leitura senão como a que das brechas indeterminadas numa superfície de água com seus desprendimentos, através dos quais, outras leituras desancoram. Neste viés, um leitor não busca soluções, mas percorre uma proa, constituindo uma experiência de desatracar problemas, produzindo efetuações, inimagináveis, aliás, por quem escreveu um texto. Porém, para as maneiras velejadas de se ler que correspondem a cada leitor e que formam marés de questões locais, sugerimos assim, um gesto formativo que atravessa uma leitura, fazendo com que ela naufrague, ou seja, produza um desencadeamento. Leitor, aqui você é desafiado a desaguar, gerar movimento com o múltiplo e tocar a canoa em frente. Esse elemento indizível, ou esse vir-a-ser das questões que naufragam num leitor, pode ele próprio ser definido pelo velejar que se estende em cada texto, mas, também, pela pergunta que foge por uma maresia e que corresponde a uma nau que invade o indeterminado. As combinações ou redistribuições de rotas podem formar outras marés, avessas inclusive, a esta embarcação. Cada combinação, cada transação ou “cada transa com o sentido”, que o leitor institui, é um barco provisório que acessa uma maré inconstante. Tais pontos se comunicam e se distribuem numa bússola provisória para outras embarcações jamais sonhadas por um autor. Uma leitura-âncora pode oferecer toda a sua operação de comunicação, se duplicando noutros problemas em série. Inquisitória, esse tipo de leitura se funda num bote que busca a síntese ou o cais do sentido determinado por um comandante. Um gesto de ler pode ser exercitado através de um bote que não se volta para uma âncora fundamental. <https://www.youtube.com/watch?v=g5ZD3nl6OYM>. O modo da lâmina é o da ressaca, barco vazante, refluxo e maré cheia. Não se pode dizer que há, aqui, questões problemáticas a serem desvendadas por uma leitura, mas, que as igaras da sensação concernem, exclusivamente, a afetos locais e não definem suas condições de propagação. Um leitor, com efeito, não é determinado, nem definido pelas rotas de conexão que exprimem suas condições de afogamento. Podemos, assim, romper com um hábito de ler que nos faz considerar uma superfície de oceano como uma categoria conclusiva de nosso conhecimento, ou, um momento empírico que marca sua chegada ao porto. É realmente necessário ser generoso com o leitor? É preciso guiá-lo? Conduzi-lo? Para onde? Uma leitura pode ser muito mais que um ato recoberto de soluções, nem por isso ela deixa de se relacionar com aquilo que a refere às suas condições e organiza uma despedida do próprio cais do texto. O leitor é, ao mesmo tempo, uma canoa vazia e um corpo a ser imperfeitamente formado, quando ele encara uma correnteza sem rotas prévias. Ler e despedir tornam-se, assim, enfrentamentos indissolúveis. Desatracar o leitor numa escrita, talvez, tenha a ver com abandonar uma rota feita para um tipo de leitor que avalia o que se escreve e retorna o sentido para o cais. No entanto, propomos uma tese a quem possa tocar, naufragar, ler, atritar, entrar e sair sem comando, através de um marujo que não navega, mas que *passa* como a bailar ao sabor das marés, a ponto de que não se distinga se é corpo humano ou canoa. Por uma leitura que produza uma dispersão e que faça migrar um leitor ou que o convide desancorar-se num além-mar.



AGORA ELE NÃO TEM
A CORAGEM DE
CHAMAR DE
CORPO ISSO QUE
ESCORRE,
MAS DE UMA
OUTRA COISA
QUE AGE.

Um processo escorre pelo chão entre lacunas, que são passíveis de serem reunidas em agregados complexos e dinâmicos. Através de outras dinâmicas do vivo, conjuntos de consistência articulam elementos aliados entre as brechas. Não é somente pelo jogo das formas e da estratificação linear que um corpo se mantém, mas através de suas linhas de escoamento e respiração. Por mais dura que seja uma formação, ela é sempre passível de linhas de fuga e o cimento duro que ele escorre agora, também está rachado por orifícios cheirosos, que ele insiste em entrar. Então, leitor, até aqui você entendeu o que é um estrato? Conseguiu pegar? O texto esclarece ou não? Entendeu que o conceito de estrato tem alguma coisa a ver com o conceito de corpo? Entendeu? Não? Se não entendeu não tem problema não, porque a partir daqui, será impossível esclarecer esses assuntos e outras coisas mais que virão. Você quer prosseguir, ou quer parar por aqui com a leitura? Explicar/entender é uma maneira bípede de a linguagem se organizar e ele pede para nos avisar, que esse jeito de narrar também já se desfez com a queda ao chão. Existe algum problema neste ponto da nossa conversa? Ele acabou de pedir para nós, inclusive nós, que ainda não caímos, para abandonarmos essa paranóia de tentar entender tudo o que se lê com clareza. Acabou, estamos todos no chão, aqui é um lugar das lacunas do sentido. Podemos vencer isso e farejar? Estar à espreita dos odores. Sempre tem alguma coisa exalando afetos, mesmo que a gente não perceba, tem algo no ar, nos cantos, atrás e dentro armário. Somos dotados de outras vias respiratórias que captam muitos odores e podemos, dependendo da nossa entrega, detectar a distância do feijão ou do açúcar com agilidade rasteira. Os sensores do nosso olfato nos levam para bifurcações do subterrâneo temidas e jamais visitadas. O chão é um labirinto sem fio condutor, onde nos perdemos nas suas brechas. Nele exercitamos outra disponibilidade para os signos à deriva. Farejar mais, julgar menos e conquistar mais fôlego numa superfície rasa. Fora o pensamento profundo! Animalizar o vocabulário. Perder a cabeça e abrir os pulmões, exalar junto com um território que fede. Produzir um espiráculo que nos permite respirar por mais de vinte aberturas laterais e ficar horas sem ar. Quanta variedade de odores podemos devorar através dessa potência olfativa. Desenvolvemos um radar no nosso traseiro conectado com o olfato, que nos fornece informações sobre o chão. Percebam quantos movimentos sutis existem no ar com suas pausas e acelerações cheirosos, entremos neles... Respire fundo e tente captar alguma sensação ou alguma ameaça que se aproxima. Respire, respire de novo, repita, insista, respire mais... Quando você percebe algum odor ele te remete para alguma cor? Nosso traseiro sente as vibrações e os impactos que se espalham pelo espaço e o nosso instinto está pronto para o que der e vier. Farejar nos fornece a localização, a textura e a intensidade dos quase-seres. Fuçamos as coisas desinteressadas sem categorizar o que encontramos numa palavra precisa e permitimos uma ação sem nome na percepção. Revirar os restos, ecologia no submundo, escoamento.



Quase tudo é colocado entre a superfície sem barreiras de proteção: fungos, afetos, velocidades, solavancos, territórios móveis, além de ficções temporárias, como a produção dos gestos, uma vez que eles possuem elementos de experimentação de mundos à deriva do corpo. A superfície tátil é um órgão provisório da produção de sentido, e através dele, as ideias pesam em função de uma gravidade imanente. A fragilidade dessa membrana de absorção constitui-se como um atributo de uma outra natureza, em que as qualidades corporais envergam-se entre as ações e as paixões, por negociarem como um pensar que é efeito de causas corporais, suas misturas, choques, atritos e composições efêmeras. Tanto que, o corpo do pensamento corre sempre o risco de ser tragado por sua causa ou violência imanente. Ela, a membrana tátil, não absorve nada de lugar algum, mas agride através de sua irreduzibilidade singular de criação, na medida em que distribui o gesto como um efeito produtor de uma heterogênesse, ou seja, a agressão do tecido disjuntivo da epiderme institui uma singularidade ou um processo de diferenciação. O que é o mesmo que dizer que o sentido incorporeal do gesto se produz como um efeito de atritos entre as ações e as paixões do corpo, e que, ele não preserva nenhuma analogia ou imagem relativa à causa corporal, por estar permanentemente sendo agredido por maquinações fictícias. Tudo é submetido à uma dupla agressão, remetendo de um lado à uma fisicalidade dos corpos, e de outro, ao estado incorporeal da palavra onde as misturas são manobradas. Uma escrita oferece uma pele ou membrana tátil, que ao desmanchar a ideia de verdade, produz ficções temporárias em lugares dados. E no durante dessa folia, o gesto dança uma formação provisória.

Acontece, pois, do corpo do pensamento sofrer trações que cruzam vetores e, com isso, acionar movimentos de encruzilhadas naquilo que é banal na produção de sentido. Não somente com aquilo com que operamos, e que chamamos de produção tátil de sentido, mas, em quase toda a gramática do corpo e, em última instância, nos elementos silábicos, literais, políticos, afetivos, coreográficos ou éticos, que submergem. Entre tantas, uma das principais ações do gesto é sua capacidade de contrair/expandir os sentidos, tornando-se vital para a movimentação das forças que operam na superfície vazada da pele. Palavra e movimento promovem varreduras nas casas vazias da imanência pelas vias de um corpo fictício. As séries de superfície do tipo comer/pensar ou falar/mover não tem realmente nada em comum com os efeitos de uma profundidade aparentemente dissidente dos elementos táteis de um pensar, que se inscrevem através de uma ação do sentido, que é tracionada por uma articulação intensiva na palavra do corpo. Pensar como correlativo de tração de forças. Escrever como correlativo de tração muscular. Estas duas figuras distribuem o sentido através de um mergulho do não-senso junto à uma banalidade que arrasta, engole e reabsorve a singularidade como um ente inscrito através das relações de um corpo. Nada de fixidez, mas cruzamentos sem estabilidades que permitem alavancar um “quase-ser” em movimento. PENSAR, MOVER e ESCREVER simultaneamente através de uma tração, crônica e tônica, que se enverga a partir de um corte na camada tátil da linguagem. Pensar nas encruzilhadas, mover nas encruzilhadas e escrever nas encruzilhadas, onde o sentido joga e negocia com o inútil. Permitir a contração muscular da palavra captada sobre a linha incorporal presente na física de uma musculatura paradoxal. Inclusive as palavras-alimentares com todo o seu movimento digestivo do sentido, travestem-se de funções cruzadas, que ativam a ação de um pensar que se desloca genuinamente por contração. A ficção de um pensar se contrai através do corpo.



Uma exploração se concentra entre duas instâncias não precedentes. Mas, essas zonas não se opõem como dois espaços em oposição operatória. Elas, ao contrário, submetem os efeitos de superfície a leis de cultivo que não se aplicam a elas: todo corpo tem um sentido provisório, que pode ser efetivado por outro corpo, determinando ações que ressoam em outros corpos, ou seja, uma relação operatória que explora com o fora. Os acontecimentos do campo da arte diferem em natureza dos procedimentos conceituais na filosofia. São dunas, platôs ou zonas que concentram percursos e se efetivam através de singularidades cabíveis a cada uma delas. Explorar essas dunas através das noções corpo e sensação via ficção, exercita um modo de produção que não se ampara numa rivalidade entre esses territórios, mas, num enfrentamento que traz para a arte uma produção de conhecimento genuína e para a filosofia um frescor da sensação no conceito. Esta pesquisa faz uma aposta nestecultivo operatório entre a produção de arte e a produção de filosofia, ambas em condições exploratórias de outras zonas de conexões.<https://www.youtube.com/watch?v=BFebssaosm0>. Chamamos, pois, “de exploração” um cultivo entre esses mundos com sua efetuação de sangue, política e ética. Existe um cultivo que não expande regiões determinadas num corpo, numa palavra ou num conceito, porque tudo está em vazante e os gestos do sentido se transformam com a presença de intrusos. Aquilo que tem um sentido tátil tem também um cultivo, mas por razões diferentes das que fazem com que tenha um sentido próprio e faça definir cada zona com precisão local. Uma exploração do gesto não é separável de um novo gênero de operação, que marca a presença da sensação no sentido para além dos percursos precedentes e não estabelece uma relação demarcada. Um corpo é cultivado, efetivamente, por esta circulação, ele é efeito de uma exploração horizontal, mas também ele atrita com um estado de coisas. Tal efeito exploratório, entre a arte e a filosofia, não é em absoluto uma determinação unitária; é, pois, uma composição que se estende ou se alonga para outra superfície provisória de sentidos. Tais corpos fictícios são quase designados por um gesto mínimo que foge de uma significação precisa. Nesta mesma via, a descoberta do cultivo como efeito da sensação, pode ser chamada de uma exploração operatória numa produção de conhecimento ainda sem nome. É sempre de gestos e seus cultivos que falamos, mas as palavras cessaram de ser qualidades definidoras desses gestos para entrar com eles em uma nova relação de gestuário indizível. Ora, a exploração não funda um mundo próprio, ela não se torna possível senão com o seu cultivo: o que torna um corpo possível é o seu caráter investigatório, produzindo uma formação ou um *corpo-a-corpo*, quando duas ou mais instâncias fazem ressoar uma na outra. Quando zonas de sensação se separam, ao contrário, da oposição não se distanciam, mas oferecem oportunidades para só serem reunidas pelo cultivo que vaza entre delas. Mas precisamente, como a exploração é ameaçada pelo o que ela é capaz de cultivar, vemos que todo esse sistema operatório se desloca através de um gesto móvel, que dá testemunho de uma subversão incessante de seus próprios universos. Esses novos seres possuem uma função de desorganizar as superfícies e operar através de suas ressonâncias. Um cultivo entre a arte e a filosofia pode introduzir outros mundos, outras maneiras de conhecer e existir, mas, tal como uma faca pode raspar somente uma tênue camada da casca laranja, ele explora a superfície das coisas, formando instâncias em diferenciação contínua, nunca corpos precedentes.



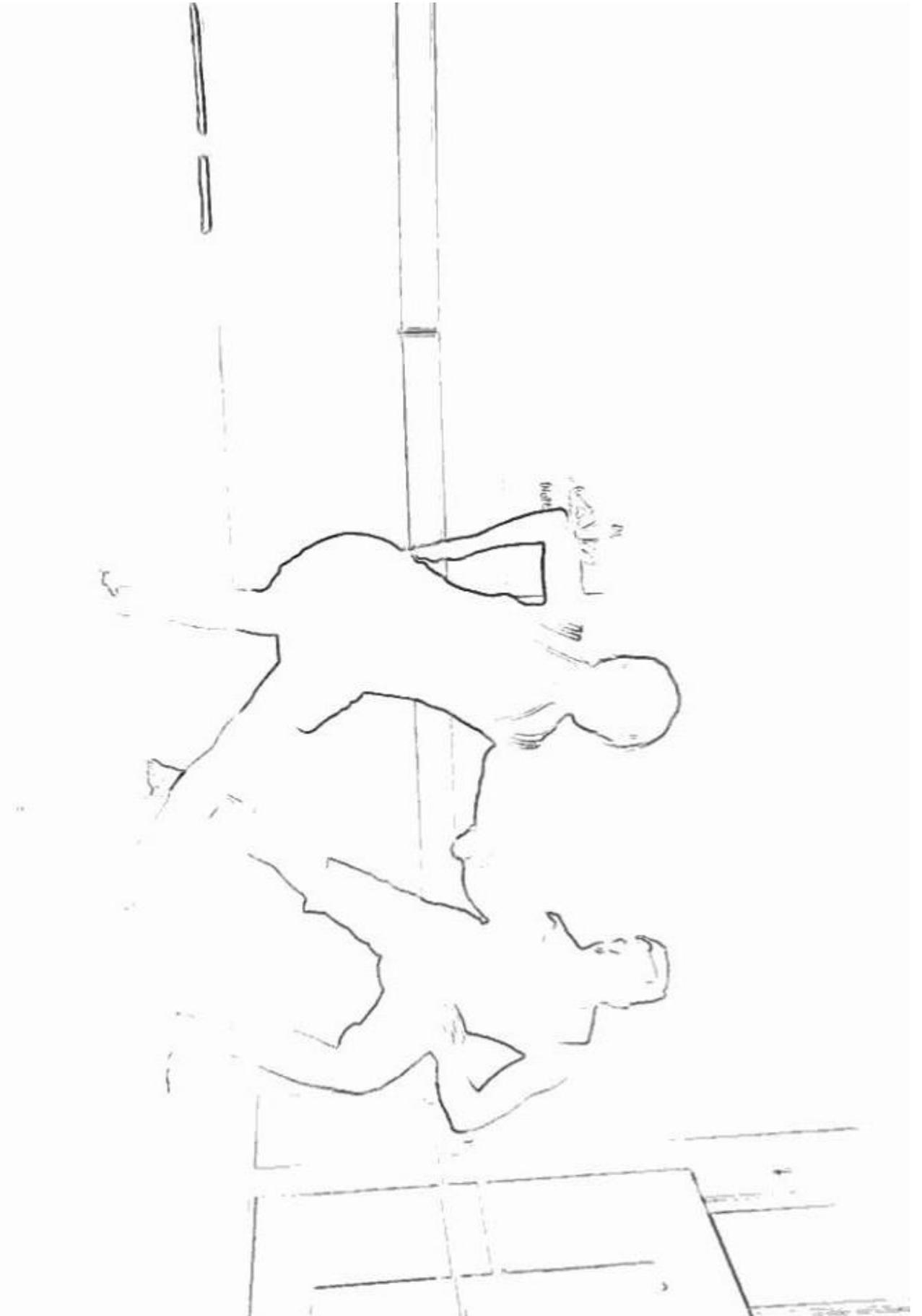
Quando se pergunta - Se você fosse um bicho, que bicho você seria e por quê? - impressionante como as respostas são sempre óbvias e demasiadamente humanas. Águia dominadora, abelha operária, leão dono de tudo, coruja sábia, cachorro pateta e cavalo adestrado são escolhidos, mas nunca os bichos escrotos como ratos, cobras, moscas e baratas, nunca! Eles não oferecem nenhuma qualidade para a paisagem humana. Os bichos são reduzidos, humanizados e erotizados, eles são detonados. Neles são projetadas virtudes e leis que nos são podadas pelo falso teatro do sistema. Geralmente, a escolha é feita por um critério valorativo sem instinto e impregnada de raciocínio analógico, noutras palavras, um blábláblá romântico sem ação. O reino animal ainda é um mistério mesmo com todos os avanços da biologia, da zootecnia e da genética contemporânea. Existem exceções, é claro. Uma mulher de meia idade quando lhe foi dada a oportunidade de ser um bicho: *“Eu adoro as gaivotas, porque elas voam alto, mergulham no mar e ainda andam na areia. Sim! Eu gostaria de ser uma gaivota!”*. Sintam como essa ave marítima sugere ações complexas e dinâmicas em seu território. Uma segunda mulher que é brasileira e vive exilada no leste da Europa: *“Eu queria ser uma pantera negra, porque ela é rara e se camufla na escuridão para dar o seu bote”*. Entremos como ela na escuridão da tocaia. Por instantes de delírio a palavra enunciada faz com que ela se desloque numa variação de sentido através da ação do animal na palavra, se movendo através da camuflagem para o instante raro do acontecimento. Ela encontra um lugar de afetos raros, ou mesmo um canto semântico de deslocamento, que separa a linguagem da animalidade e age nele com uma destreza rara e negra na tocaia da linguagem. Nada de imitação da pantera, mas um lugar de ação para o corpo em que tocaia da palavra é apropriada e subvertida. E as baratas, como que este bicho criminoso pode nos contaminar com suas ações? Poucos bichos são tão libertinos quanto as baratas quando se trata de alimentação e antropofagia. Elas comem praticamente tudo. E isso inclui coisas bizarras como cola, fezes, papel, couro, outras baratas e cerveja azeda quente, que é seu alimento preferido. A única coisa que odeiam é pepino - sabe-se lá o motivo. E elas também gostam de comer seres humanos - vivos eventualmente e mortos sempre. Sim, elas "mordem" gente viva que está dormindo - nas extremidades: dedão e sola dos pés, unhas e palmas das mãos. Também há relatos de baratas que comem lentamente os cílios de pessoas maquiadas ou não. Elas não têm dentes, mas usam sua forte mandíbula para raspar a casca da pele humana. Também podem se alimentar de restos de comida, especialmente de leite seco na boca de bebês que estão dormindo. As crianças são mais suscetíveis por terem o sono mais pesado, mas os adultos também não escapam do território que elas farejam. Tudo que é devorado, é antes farejado para a transformação das coisas. Antropofagia do vivo no olfato. Longe do campo de interesses civilizados do homem bípede, aqui no chão nós estamos tentando respirar mais e farejar outros recantos do espaço, onde agimos no limite de uma ação que conjuga a linguagem com a animalidade. Mobilidade anônima em que, talvez, seja possível escoar deste corpo adestrado que temos sido. Nosso programa: respirar...respirar mais... e mais... de novo... novamente... respirar... continuar respirando...Buscamos, aqui, no embaixo das coisas, um instinto raro, que age no lugar dos selvagens, no lugar dos bichos escrotos, e que nos permite trocar afetos com a barata, negociar com ela. Que bicho te habita? Respirou?

A superfície esburacada do pensamento nutre a profundidade da pele.

A superfície esburacada da pele nutre a profundidade do pensamento. Não existem fronteiras entre as ~~coisas~~ e as coisas físicas, precisamente porque ~~não existe~~ uma separação que defina um sentido abstrato para o corpo. ~~Chega de imagens fixas!~~ Eis o corpo em seu gesto de pensar! Neste agora ~~o~~ morde ~~o~~ acontecimento inútil se permite intestinal, por ser nutritivo. Captar a superfície da pele como perfurada por uma infinidade de buracos, que absorvem e expurgam singularidades, implica que, o corpo no seu todo não possui uma interioridade e leva, engole e defeca com a intensidade do vivo através de um pensamento tátil. Tudo é gesto e numa epistemologia que remove as toxinas do sangue e processa os alimentos vindos dos intestinos. Tudo é mistura de gesto num corpo penetrado e penetrante. Entre tantas, uma das ~~quantidades~~ fisiológicas da subjetivação consiste em quebrar os nutrientes em moléculas cada vez menores, que são absorvidos pela mucosa dos intestinos e lançados ao devir da circulação sanguínea. Promove-se assim, uma fisicalidade do pensamento através da banalidade do andar, através do esforço dos pés em se apoiarem e através da resistência da coluna vertebral contra a gravidade para manter-se na vertical. Um gesto inútil, enquanto um pensamento do corpo, nutre um processo de subjetivação que negocia com os simulacros da anatomia. Uma proposição, um dente que morde ou sentido que se conecta entre palavras, crescem através do gesto, e outros gestos penetram as faculdades do conhecimento numa descontinuidade que exala odores. A lógica do pensamento se produz através de um silogismo tátil, digestivo e visceral. Tudo é sangue e palavra em mão dupla numa relação de penetração, escoamento e reduplicação. Como não existe um interior e um exterior que se apoem, uma categoria que diz de um atributo físico do mundo, ou mesmo, uma imagem prévia sobre o corpo, não existem limites demarcados que impeçam que a gestualização da ideia construa, destrua e experimente infinitas ficções com o corpo e o pensamento. Tudo é gesto e ficção através de uma fisicalidade que permite nutrir ao pensar qualidades do corpo, e ao a corpo, gestos de superfície que engendram o pensar no pensamento. Habita-se um espaço poroso onde não há mais fronteiras entre as coisas e as palavras, ou mesmo, canais epistemológicos que mordem o sentido no duodeno. Assim sendo, se o acontecimento se inscreve diretamente no corpo, uma produção de conhecimento tátil se torna possível através do gesto.

Toda superfície se arrebenta, inclusive, a superfície da representação com o seu esforço em definir um conceito perpétuo. De outra maneira, quando a sensação se desenvolve por suas próprias vias anatômicas, “comer e escrever, dançar e existir, mover e pensar, carnar e formar”, ela própria possui uma extraordinária não semelhança com aquele tipo de conceito. Por que a extraordinária distinção é também uma radical estranheza de destruição? Basta tatear mais de uma vez o mesmo lugar de locomoção de uma lâmina para mudarmos de posição. As placas se articulam na superfície através de contingências não sólidas. Sobre essas tocas transitivas, uma zona de intensidade estabelece uma fronteira precária do sentido e outras dimensões que submergem na própria escrita. Ao longo dessa linha passageira se elabora uma ação da sensação e depois outra e outra e outra e outra... As placas de sensação se articulam através da mutação que o sentido faz percorrer todo o corpo desencaixado da tese, embora permaneça cada uma em sua própria localidade. Elas estão ali, mas não formam uma ordem designativa. Duvidamos, pois, que a produção de sentido pela via da sensação é o resultado de suas causas corporais, suas misturas, suas ações e seus afetos. Mas, o seu “resultado mesmo” é de uma natureza completamente efêmera da sua causa física, em que o “argumento tátil” do sentido é um efeito que remete a uma sensação contingente. Pensar, nesse viés, é possibilitar a ação de um logos precário que distribui as lâminas em muitas direções. É através de tudo isto que uma sensação lacunar opera entre zonas de conexões de uma produção de conhecimento interina. O conceito aponta: isto não passa mais de uma estratégia sem clareza e definição. Porém, uma revelação atravessa o corpo do pensar, o mais ínfimo dos pensares, que conhece e opera à maneira transitória: para a sensação não há, não existe nem mesmo uma superfície localizada, pois, através da variação de sentido por esta via, o próprio pensamento se condensa numa contingência, de modo que as lâminas são estratégias provisórias de permitir uma palavra em seu estado de sangue, impalpável em procedimentos definitivos. Como, então, a sensação não iria parecer um elemento infundado ao abrigo da representação? Para o conceito representativo, a sensação não opera uma “direção distinta”, mas através de um órgão sensível precário numa simples relação empírica. Nós o dizemos precário, porque é um órgão, uma função, uma sensibilidade enganosa, que se relaciona com uma singularidade não prolongada. O conceito identifica e reconhece menos do que a permanência da clareza prevê. Num viés fictício, a sensação subsume as categorias diversas da percepção ou órgãos invertidos de um corpo, para lançá-los numa superfície provisória de sentido que é incapaz definir, sem imediatamente, deixar ao abandono. A consequência disto é que um conceito definidor no seu todo não alcança aquilo que está para além da clareza que ele insiste em prolongar, pois, a representação absorve todas as coisas numa mesma superfície duradoura. A evidência espantosa desta resposta é que toda a superfície se arrebenta e que todos os sistemas estão sujeitos a uma formação de superfícies, aqueles do conceito representativo e esses das sensações provisórias. São superfícies de ficções, todos eles, pois, não há mais fronteiras entre a palavra e o corpo, imprecisamente porque não há mais superfície fixa no próprio pensamento. Formam-se dunas, tocas ou camadas móveis em que um pensar através da sensação se efetua numa espécie de rastro do sentido. Num só e mesmo do corpo da palavra, muitos rastros.





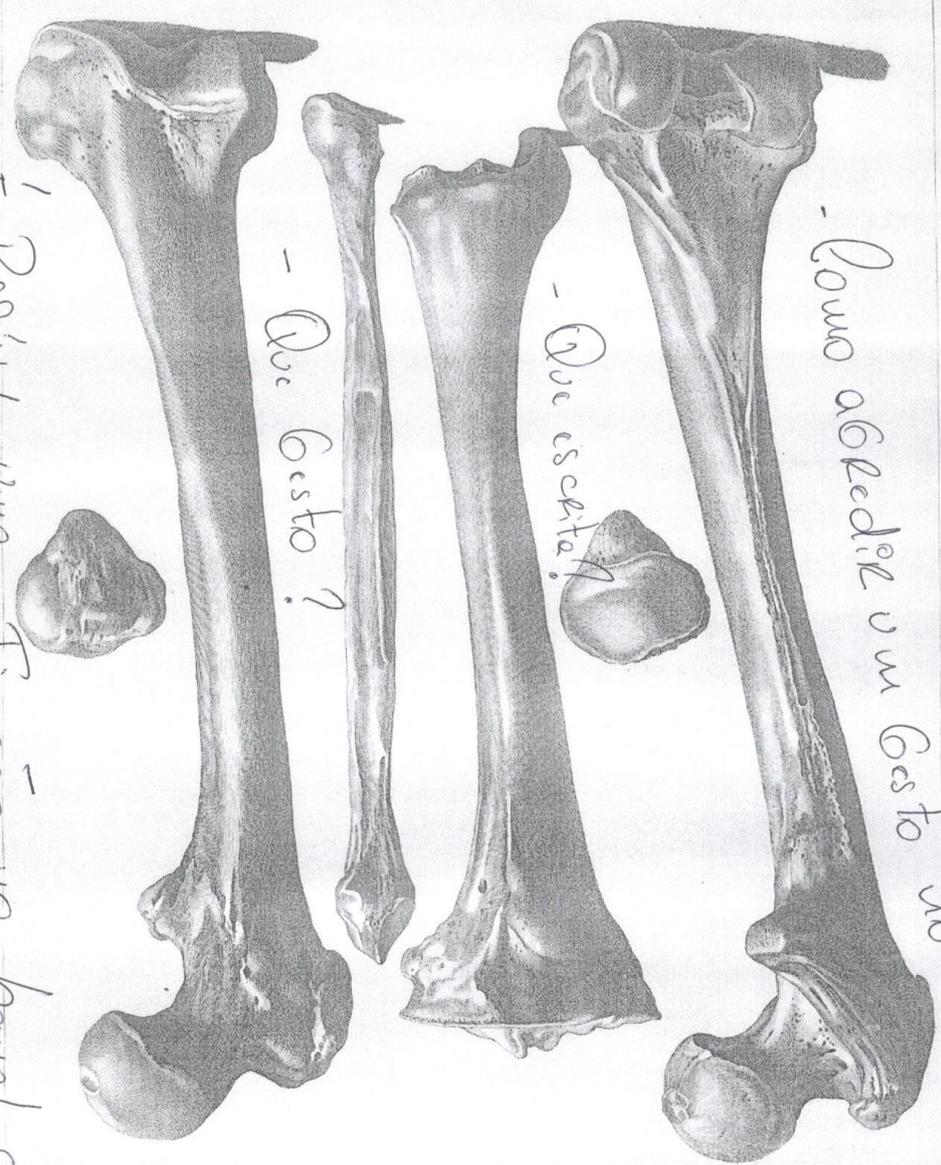
Escrever numa superfície que exala odores, não é um assunto privado de alguém que outrora caiu no chão, mas uma ação impessoal que intervala uma queda e que nos instiga a esquartejar com as palavras. Nossa inquietação: fuçar o mundo. Que mundo? Qual mundo? Quais mundos? Este mundo pronto e organizado que temos? O mundo da palavra bípede? Não, definitivamente não. Nosso escoamento nos permite lidar com ambientes escuros como sótãos, porões, esgotos e lugares onde a vida transborda de outras maneiras. Realidade temida pelo cidadão bípede que categoriza tudo para um centro organizado ou para uma periferia ameaçadora que perturba. Lá onde o mundo é reconhecido como i-mundo, ou mesmo como um caos que precisa ser controlado, banido e dedetizado. Um subterrâneo sabotagem as salas de jantar e as salas de aula com seus circuitos imprecisos de mapeamento. No submundo das cozinhas e dos banheiros, nos buracos da despensa, no lixo que transborda sabores e no armário do pensamento instituído acontece toda uma cartografia intensiva do vivo, que é incriminada por uma razão higienista. O olfato nos desperta para aquele resto ignorado do chão e nos seduz para um submundo que não está capturado pela ordem dos estratos verticais. Os odores estão fluindo, sintam o seu cheiro no ar, pois, eles podem ser sutis. Alguns corpos não são considerados uma praga urbana - na verdade, são até capturados e criados como um bicho de estimação em culturas como na Índia, na Tailândia e nas universidades - mas eles sempre sabotam as regras humanas de animais domésticos e instalam a desordem, melhor, instalam outra coisa. Nada de adestramento comportamental, mas sim, depuração do olfato, orgia de sabores e libertinagem nos labirintos, que o bípede quer controlar, porque não dá conta do seu instinto. Considerar um corpo subterrâneo isso ou aquilo, dar nome para suas rotas, ou mesmo domesticá-lo como um cachorro doméstico é também uma maneira de tentar podar o seu faro atrevido, que promove outros circuitos, que traça caminhos imprecisos, sabotagem as lógicas prévias e as imagens da ordem positiva. Durante a queda e submersão dos seres nossas estratégias aliadas são expulsar, respirar e pulsar junto com uma paisagem que nos permite “mover” e “ser movido”. Escoar através do desejo de sair de si e compor-se entre singularidades, formar-se entre os selvagens, os bichos escrotos e os submundos fedorentos. Um olfato sutil nos dá ignição para um acontecimento gerativo: movimento que produz ar, que produz afetos, fisicalidades que geram signos, estratégia que gera espontaneidade, rítmicas que criam palavras e que reverberam em vibrações sensoriais. Uma matéria não orgânica do corpo pode ser escoada. São atrevidos aqueles que se interessam pela queda e submersão do movimento imanente das coisas. Eles seguem a dinâmica dos vulcões, dos bichos e das ações bizarras que sabotam a ordem dos sentidos prévios e permitem que a matéria viva possa romper com seu equilíbrio e transitar para outros estados não formados. Silenciosos estamos revirando os escombros dos condomínios fechados e produzimos um assobio quando nos sentimos ameaçados pelo controle bípede, que quer destruir nossas ações de submersão e conexão com outros espaços vivíveis. As baratas já se foram enquanto tentamos entrar em seu cheiroso mapa e essa escrita se deixa contaminar pelo seu jeito atrevido, mas elas já foram para outro lugar e estão agindo com destreza, enquanto nós insistimos em entender e explicar. Os seres escoam, os odores exalam, as baratas agem e a vida acontece.

Permite-se que a formação se aventure através do sistema vivo do gesto, implicando, efetivamente, em se servir dos fluidos que processamos palavras de ação ou palavras alimentares. O fluido do sentido é necessariamente corrompido quando se choca e se compõe, não por si mesmo, mas pelo outro polo do qual é inseparável, o polo da processualidade da matéria viva. Não é menos certo que ele aciona o polo de um pensar tátil, em oposição ao atrito e à contusão das misturas perfeitas, polo passivo da matéria fixa da palavra. Há na formação dos corpos, ou na ficção da palavra, uma maneira de articular a distinção fixa entre as misturas corporais, pois, cada ser se compõe sem cessar através de outros corpos em movimento. Formação como correlato de penetração da sensação, em que formam-se contágios nas misturas dos estados de coisas. Acontece, pois, no elemento visceral da palavra, um sentido insuflado, um segredo evidentemente não expresso de uma mistura de ações, afetos e sensações que agem através de uma torção da matéria vivível, em oposição às misturas passivas das partes já determinadas pela unidade. Trata-se de fazer da palavra uma ação, da ideia um dente que morde, tornando-as decomponíveis: linguagem-digestão. Trata-se de ativar, de demolir, de instituir ou de fazer acender a palavra para que ela se envergue através da ação de um gesto que expande sem sessar através de outros espaços indistintos que fluem. Formação de um aparelho digestivo na formação. Trata-se, aliás, permite-se, que a palavra se forme através de um gesto que manuseia a sensação, ou mesmo, de um ente decomponível, por ser passível de compor-se.

Alterações selecionadas por uma convergência vital envolvem um processo em falência. Uma linguagem-ação constitui-se através dos furos que transfiguram um corpo pela periferia, que o combina com aquelas bordas que carnam o seu próprio sentido e que, em função de sua força operatória, são capazes de transfigurá-las em conexões não definidas. Assim, uma linguagem reside e opera fora de um centro de gravidade, pois, ela se produz num influxo, ou mesmo não considera essas polaridades. Uma periferia “em si” não se define em contraponto com um centro norteador. Ela nunca ouviu falar dessas categorias, pois o seu lugar é movente. Não se marcou o bastante a funcionalidade que o termo *periferia* possui aqui: como uma borda que explode os sistemas coesos e como uma orla que encadeia atitudes inarticuladas. Essas ficções não consideram uma dualidade assentada num exterior e num interior, mas num corpo em funcionamento provisório e a partir de suas lacunas móveis, remetendo para uma atitude operatória e uma atitude de alteração. O que queremos dizer quando afirmamos que uma linguagem não é um sistema de seguimentos precisos, mas ela possui uma atitude? Ela instaura, assim, duas válvulas: o da linguagem que decompõe os gestos do sentido e o do funcionamento das lacunas, que criam conexões pela via da sensação. Tudo se passa por uma camada fina da periferia, em que o gesto do sentido pode a qualquer momento ser raspado, ou alterado. Essa atitude de transfiguração age e padece na casca da linguagem. Provocada por essa ação, a formação de um seguimento se dá através de uma camada vazia, o lugar da vala ou da toca, tal como a camada perfurada da pele com seus buracos movediços. Uma linguagem está à mercê de suas condições de falência e de seus desníveis em que, um furo a qualquer momento, se confunde com uma provocação no corpo. Numa organização de superfície que convida ao tato, o corpo e a palavra não são separados por uma cercadura, ambos possuem a mesma matéria manejável. Uma palavra raspa e é raspada em sua borda. Quando dizemos corpo, estamos falando mesmo é de palavra e vice-versa. E ainda assim, mesmo convocando para a palavra toda sensação do sangue, da terra, do vento, dos odores e dos sabores, elas são, aqui, apenas cascas do sentido que podem a todo o momento serem raspadas nesses arredores da camada perfurada da linguagem. Não existe, aqui, de um lado o conceito puro e de outro, uma materialidade em ação. Tanto que o corpo da palavra constitui-se como um efeito dessa periferia esburacada. Ele é um resultado sem causa de uma operação, que por si mesma, garante à linguagem uma alavanca de funcionamento. Reconhecemos o nosso limite, pois, é da mesma maneira que uma periferia se prolonga sobre uma linha de metamorfose, em que um gesto do sentido é transformado quando entra em relação com outras matérias. O poder de ação da linguagem não é concedido senão aos corpos e aos seus mundos em estado de falência: aqueles que alteram o seu presente vivo em função dos furos que os sacodem. Esta escrita nada mais é que um fracasso, pois ela insiste em definir e explicar o movente. No intuito de operar com uma linguagem-ação acabamos por tentar definir como se dá a produção de um corpo em sua atitude **periférica e com as línguas** caímos nas armadilhas do verbo ser. Fracassamos com o verbo mover, acontece. Toda escrita está morta diante de um mundo vivível.



De um só corpo é feito o escavador, mas que variado ele se torna na superfície da palavra. Toma múltiplas direções, recompõe-se com tantos, parte-se em vários nas entranhas da gleba. Retorna à matéria de onde viera, formando-se entre minerais e vegetais em amálgama. https://www.youtube.com/watch?v=h1_eHDV9x3k . Traveste-se de coisas em composição através de uma escrita que se esburaca a si mesma numa toca em formação. Um pedaço dele fura a eira, enquanto o outro penetra na direção incerta dos sentidos cambiantes, que zarpam outros percursos. E há, neste procedimento, trechos sem nexos, sem conexões e sem sinapses, enquanto tudo é terra, suor, barro, pedrinhas, raízes e coisas em seu estado vivo de ser. Através da ação do corpo que se cavanuma cacimba, toma-se contanto com uma toca da palavra em sua qualidade tátil. Raspar o corpo oferece passagem para um buraco de singularidades, que podem interessar uma criança disposta a viver o aqui e agora com o barro do sentido. O ato de escavar a terra dá passagem para uma formação sem imagem que se institui entre as cavidades. E esse corpo está todo atravessado por uma superfície que esburaca o sem-fundo da terra no avesso da raiz fixa da palavra. Escavar ou escrever tem a ver com invadir as superfícies e com certa maneira de estar à espreita para um porvir mineral ou semântico, através de uma ação que exige força, coragem e abandono. Os braços se lançam na terra da palavra. Os joelhos se dobram e a coluna se articula numa vala e que, por expandir-se no solo da escrita, compõe um jeito barrento do ser. O corpo penetra no durante intensivo da experiência de escavar com pás, mãos, enxadas, pés e coisas que cavoucam o real. O ato cavar a palavra produz furos num corpo, enquanto este corpo fura a palavra terra. E, nessa fissura, de furar em si um buraco, não existem normas e hábitos estabelecidos, mas um procedimento da escavação que aprende com a dinâmica da terra. O escavador tem pressa de se misturar com a precariedade da matéria em movimento. Ele anseia em furar o instituído e se produzir rente ao movente. Entre o corpo e a palavra muitas tocas, buracos, lacunas, labirintos e enxurradas do sentido.



Pensar?

- Como acreditar em Gesto no

- Que escaleta?

- Que Gesto?

- É possível uma Fissão no baval do Carpo?

Tese-arte em educação? Pode isto? De qualquer maneira, a situação da sensação nunca estará bem exposta em função das brechas que ela é capaz de instaurar nas dunas do conhecimento neste agora. No próprio campo da arte, através de seus procedimentos que traçam outras fronteiras da sensação com caos criador. Na filosofia, enquanto uma estratégia de atravessar os conceitos com singularidades banais. E, no platô movediço da educação, este objeto-tese sem imagens, ou mesmo, uma educação que dança com uma produção de sentido não orgânica. A aventura da sensação, a aventura da lacuna, que consiste em conquistar a superfície das palavras táteis, fazendo da experiência perturbadora do “*forma-se*” uma ambiguidade sem imagens. Mas, o elemento movente da tese não é isto que acabamos de tentar explicar. Se ele possui uma potência disparada pelo verbo mover, ela não se localiza nessas imagens semânticas que insistem em explicar, definir e conduzir nossas relações com os alimentos. Não se trata de uma composição que é isto, ou aquilo, que define aqui e argumenta lá, pois, não existe uma imagem da sensação assentada nessas palavrassem nutrientes; àquelas que imprimem uma imagem moral de um tipo de conhecimento que não quer mover, mas localizar definições e instaurar um regime de corpo a partir de imagens prévias. Como seria uma imagem dogmática da sensação? Talvez, através de uma digestão do sentido, possamos explorar ainda mais outros paladares, esgarçando essas imagens moventes e produzindo outras tocas. Uma sensação do movimento ou uma sensação que se move através dos furos de um corpo desmesurado. Uma sensação de rastejar na horizontal ou de comer o sentido e processar o seu aspecto nutritivo para transformá-lo. Sim, antropofagia na educação. Por que não? De modo que, não cabe, aqui, estabelecer imagens bípedes para processos de raspagem das camadas, sejam elas quais forem na produção de um tipo de conhecimento que tem sabor. Mover uma sensação banal, isso nos interessa: o movimento tátil de uma formação que carna (ou se efetua num corpo) e logo o abandona. Talvez, esse mover incessante da sensação, via arte, corpo e filosofia, tenha alguma possibilidade de se instituir entre as brechas de uma educação sem imagens. Pergunta-se, então, o que é mais movente, falar de comida ou comer as palavras? Um gesto formativo em suas obsessões alimentares é atravessado por vazios que se referem aos processos de absorver, ser absorvido, expurgar e propagar. E se falamos de uma digestão do sentido, como evitar fazê-lo sem recorrer àquela imagem dogmática da sensação, que dita para quem serve um alimento. Junto a estes procedimentos gustativos do conhecimento, uma ação desta tese-arte propõe uma variação constante da sensação, quanto ela toca e é tocada numa toca sem imagem. Mais ainda, as lâminas instauram um sabor, como que atraídas pelas tocas, com seus processos digestivos não verbais. O que acontece quando digerimos um verbo? Tente criar uma imagem para este procedimento. Não estamos seguros do que são as verdadeiras imagens da sensação e nunca estaremos. Resumindo, uma formação daquele que fala sobre comida não é a mesma daquele que come as palavras à sua maneira, pois, comer uma escrita é justamente outro gesto. Desencadeamos uma operação que oferece condições para devorar e ser devorado, abrindo as vísceras do sentido, prestes a pôr em risco toda a descoberta que essa maneira da tese faz acontecer. Lidamos com superfícies que devoram imagens esparramadas em muitas tocas, a ponto do seu próprio sentido correr o risco de perecer entre as sensações, o caos.



- Por quais vias o corpo da palavra atrita com o banal?

- O que acontece quando (...) ?

Os gestos distinguem-se dos demais efeitos do organismo por conduzirem sinais longas distâncias sem que haja enfraquecimento do impulso no percurso do afeto, e produzem conexões na zona do corpo. Estas conexões produzem ações nos sistemas muscular, cardíaco e simbólico, através da liberação de substâncias intensivas neurônios. Tal ficção, dita secundária ou menor, por aliada à anatomia e arte, cria um pensamento uma referência sinestésica de linguagem, em que processos de subjetivação conectam-se com matérias do vivo, em meio a um elemento paradójico ou ponto aleatório de sentido, que perfura o corpo e a palavra em cadeia de transmissão e processamento de sinais nas camadas da superfície tátil. Mas, justamente por essa dinâmica da conexão se encontra numa relação intensiva com as qualidades de impulso, ela é também um elemento desintegrador que conduz os sinais vitais por outras saídas do pensamento, que são numerosas projeções ramificadas e, que se transmitem impulsos de um gesto que se deforma sem se dissolver para se conectar mais com outros espaços. Proliferação da superfície ou mestiçagem viva do princípio de conexão. Um gesto se compõe através de uma ficção do sentido que se forma e se deforma na conexão de uma palavra que faz o sentido vazar.

As conexões de um gesto qualquer podem ser maquínicas, afetivas ou semânticas, em função do tipo de sinal que avança na ação de um corpo. Elas utilizam-se de elementos intensivos, que saltam de uma fenda conectiva para uma camada de composição onde opera a ação da sensação. Uma desordem de sinais faz alianças com um princípio de conexão que oferece múltiplas entradas e saídas na superfície de um pensar que age pela via do corpo. Incessantemente um abre e fecha, um entra e sai, um constrói e destrói se institui na ficção dessas válvulas conectivas, produzindo um pensar que age na medida em que se move. Mas, justamente porque a conexão da sensação se encontra atrelada numa relação intensiva com a produção de gesto e de sentido, ela é também o agente que provê o afeto aos efeitos de cada ação: as posições conectivas dependem de sua posição “disjuntiva” com relação a suas manobras. Não se conecta numa superfície em função de uma conjunção unitária, pois, o sentido é um efeito produzido entre as relações das séries fasciculadas que se compõem e se decompõem. Eis por que o sentido, tal como é mapeado através do gesto, tem ele próprio um elemento paradoxal de definição e uma ação da sensação que, inconsequentes, vazam para outros espaços não determinados. O que permite, pois, operar com tal princípio conectivo, são precisamente estes aspectos do gesto: insistência de conexão, devir e deslocamento de uma sensação sem imagem. No entanto, as conexões não se fazem sem que sejam estabelecidas oportunidades favoráveis em que as superfícies afetam e são afetadas nos pontos relacionados de um sistema assimétrico e persistente. Gesto, sensação e superfícies, três válvulas desta escrita, três palavras, três maquinações ou ficções que se multiplicam em infinitas sinapses. Como operar ainda mais com esses orifícios? Como produzir conexões não-pivotantes? Através desses lugares do corpo, como envergar ações num pensar? Em que circunstâncias intensivas é possível agir, operando ainda mais com elementos indistintos que a escrita convoca: imagens, movimento, sensações, éticas e processos formativos. Um estado indistinto de gestos se compõe através de uma superfície provisória, em que uma materialidade indeterminada desloca-se através de uma sensação sem imagem. Os processos de subjetivação carnem uma ação conectiva, fazendo agir ainda mais um gesto formativo numa superfície que toca um corpo e um pensar. Talvez, o corpo que Espinosa nos convida, tenha ver com multiplicar as conexões de um gesto banal que acontece e se propaga.

Procedimento: exercitar as oportunidades favoráveis de uma palavra qualquer.

Pela superfície de um pensar tátil um gesto do sentido transita através de uma matéria não orgânica que pode ser escoada pelo corpo, e que, não para de se decompor em dois sentidos ao mesmo tempo, articulando elementos aliados para outras dinâmicas do vivo. Uma linha de visibilidade do gesto salta de uma singularidade pré-individual, atemporal e inorgânica, enquanto a outra faz submergir miudezas aleatórias, em que os movimentos das partículas geram um turbilhonamento num tempo que é passado e ainda futuro, fazendo comunicar um acontecimento que é sem véspera nem amanhã, e ainda assim, ele intervala o banal de um corpo. Um carnaval de singularidades pede passagem. Através desse fluxo, forma-se um corpo que exala odores na linguagem, tanto que, os sentidos não cessam de mudar de lugar, sempre em atraso e nunca na hora certa. Variedades se condensam numa superfície provisória. O gesto pergunta: - Então, é a dança que está em questão aqui, não é mesmo? O gesto responde: - Também estamos falando formação à medida que dançamos. Do outro lado da palavra, do outro lado da razão, do outro lado da anatomia, na superfície tátil das coisas que escorrem, operam relatos que permitem frequências em duas direções simultâneas: dança e formação de corpo. Mais ainda, elas nos oferecem testemunho da submersão de um acontecimento que se passa entre-dois e que puxa para os dois lados simultaneamente. E se, ao contrário, o gesto for considerado apenas como um ponto de condensação de mão dupla ou uma identidade fixa do sentido, ele não é separável do acontecimento que se passa nele e logo escoa, sempre por vir e já passado.

- *O que você leva em seu corpo?*
- *Na palma da mão, que gesto você leva? - O que você leva na palma da mão agora e para toda a vida?*
- *Que gesto cabe na palma da sua mão?*
- *O que esta pesquisa leva na palma da sua mão em sua dimensão ética?*
- *O que acontece quando se pesquisa dançando?*
- *Como um gesto formativo constitui um território existencial na produção de sentido?*
- *É possível uma gestualização da escrita através daquilo que submerge no banal?*
- *Em quais vias a palavra pode ser gestualizada?*
- *Gestualização do sentido, será?*
- *Um gesto do corpo produz um sentido, isto.*
- *Que dança está em jogo na formação de um corpo?*
- *O que você leva na palma da sua mão?*
- *O que você abandona?*

Um gesto sobe à superfície sensível, como um efeito produzido entre a dança e o corpo. Uma singularidade banal, ou, um devir ilimitado submerge e insiste em se fazer no banal, mas logo escoo noutra coisa, vai embora. Um extra-ser, ou, uma coisa de nada, intervala a matéria não orgânica do corpo, deslizando seus efeitos em estado vulcânico de escoamento. Efeitos no sentido causal, mas para além disso, "efeitos coreográficos", "efeitos de afetos", "efeitos táteis" ou "efeitos espirais" – e menos ainda, ou muito mais, uma vez que eles não têm mais nada de corporal e são agora uma sensação incorporal que insiste na superfície da sensação. Um gesto encoberto submerge a medida em que dança e corpo entram numa relação de transmutação e dão passagem para uma ação, que se torna o próprio acontecimento do gesto, sem ser ele mesmo uma fisicalidade precisa, um ser coeso, um ente sólido. Uma coisa de nada submerge. Vapores e cataclismas se produzem nos intervalos incorporais entre dança e corpo. Em que materialidade, ou mesmo, em que banalidade singular podemos tatear efeitos deste gesto?

"As Palavras, apenas evocam as coisas. É aí, que a dança entra."
Pina Bausch

será mesmo?

Uma sensação interrompe o tempo e se constitui através de uma presença que insiste no corpo. Essa presença a que nos referimos, com sua inseparável relação com as sensações da arte, constitui-se mais como um lapso temporal e menos em como uma dualidade opositora. O tempo não as reúne. Ele é, antes, uma intermitência brisa do sentido. Se entrarmos na sensação de um nevoeiro, esse sobrevoa imprecisamente na fronteira de uma paisagem, através de uma presença que acontece como uma bruma, ou uma incerteza que se faz presente, a ponto de parecer-nos um mero jogo lógico, mas uma subsiste na ação da outra como uma névoa que embaça o tempo linear. Tanto que uma dualidade aparente pode se referir a esses termos com qualidades cortantes em dois lados. Do lado das sensações, há as qualidades sensíveis e relações táteis, constitutivas de uma superfície de corpo, do lado da presença os intervalos temporais que propagam conexões. Porém, não se trata disso mas sim de um acordo discordante entre o tempo e a sensibilidade, dado o seu mecanismo de propagação na superfície dos corpos, através das brechas que se instituem no atrito com a arte. Uma solicita a outra sem estarem num mesmo plano de imanência e, no entanto, estabelecem uma ação que se faz presente. O que há de mais íntimo (e ao mesmo tempo superficial) para uma presença do que as sensações que cortam o presente? O que solicitam esses vapores, quando atravessam um corpo presente? Menos até que um nevoeiro, pois um nevoeiro também é um corpo físico. O que existe de fato nos gestos embaçados, na sua superfície em formação, são os intervalos, que cortam uma presença temporal, ou mesmo, uma sensação que coexiste com uma presença como se nunca houvesse pertencido a ela. Esses hiatos *formam* os estados precários de um corpo, mas um *corpo presente*, pois, são seguimentos que propagam um nevoeiro que se manifesta enquanto uma maneira de constituir um corpo interrompido. E isso é uma ficção tanto de uma bruma da sensação, quanto de um furo que interrompe o tempo presente. Uma sensação insiste no instante, enquanto a presença traça uma formação provisória e é neste sentido que a sensação da arte produz (ou forma) um corpo, carnado no mínimo de tempo irrepresentável e no instante máximo de uma intensidade que se faz carne. Propagar o intervalo de um gesto presente, num presente cortado, tornando o instante da sensação tanto mais duradouro, do que eterno, a partir de um mínimo de ser que se propaga numa presença. Essa bruma conjuga em si uma sensação num instante que a impele ao transbordamento. Assim, as relações intensivas entre presença e sensação desempenham um artifício que dispara vapores que cortam o cronos pela via sensível. Este artifício está na mesma posição de um presente instantâneo, que lhe corresponde uma possibilidade de efetuação. Uma sensação efetua, pois, uma presença, mas de uma maneira bem diferente daquela segundo a qual uma temporalidade linear se efetua numa unidade do tempo e do sentido. Ou antes, nestacarnaçãouma duplica as dimensões da outra, à maneira de uma reversão do tempo no corpo. Uma cadência que não é nítida, mas cortante e passageira, por isso mesmo, que permite uma presença fugaz, que libera o vapor de um corpo presente. Torna-se um nevoeiro pela via da sensação, trazendo a presença de uma produção de conhecimento que acontece num agora atemporal e que passa. Um gesto banal se faz presente e, nele, infinitos possíveis num finito de um tempo possível. E nesse interstício, uma brisa efetiva a sensação.

Rascunho de uma lâmina

Tema: Produzir atrito com um problema quefura e abre o esqueleto do texto com outros espaços articulares. (Só isso, nada mais)

Palavras-força: esfregar, atritar, desacordo, desinteligência, divergência, fricção, roçadura...

Disparo: Esta superfície de conhecimento não fala sobre dança e não possui objetos bem definidos e bem amarados. Existe uma aposta na dança enquanto um elemento que atrita com a filosofia e a arte pela via da sensação e, através das lacunas produzidas por sua ação em... (trocar os verbos e substantivos em função do atrito com algumas pausas).

Estratégia de enunciação: Dança e formação de sentido, falar de dança, não falando mais de dança, mas através dos atritos de um corpo provisório e, se possível, não usar estes termos, mas operar com eles e só usar o termo dança no final do texto... (Ou nem falar mais nisso). O foco da lâmina é um atrito entre corpo e sensação, por isso, um processo de diferenciação, trazendo maior visibilidade em todo texto com mais ritmo e cadência. (Dá pra falar sem enunciar?).

Frase pronta:As sensações produzem lacunas de experimentação num pensar que atrita. (Muita objetividade no trato com a sensação. Descartar esta frase agora)

Buraco -verbo atritar: friccionar, ranger um sentido, um corpo e uma sensação...

Desacordos: Um anti-problema que não se define num acordo do sentido ou, um problema que não produz acordos entre as questões derradeiras, mas atrita pela via da sensação. Como uma questão produz atritos? Como acontece esse desacordo que não conjuga sínteses, mas fricciona outros espaços? (Acho que a orientadora vai gostar dessa pegada, render mais aqui sem definir nada; atritar ainda mais com os verbos “produzir e definir”).

Localização de um buraco -Atritar no sentido de “desacordo”: falta de acordo ou entendimento, atrito irreversível, dissenso, incompatibilidade, diferença, indefinição pela via sensível.

Fricções -Desacordo como falta de razão e bom senso: delírio, desatino, agitação, acordo discordante de um corpo que atrita com a sensação.

Reflexos: Desacordo como perda de sentido: esvaecimento, desarmonia, descompasso, dissonância, desregra que opera, compõe ou produz choque. (compor um verbo em descompasso; desacordo com o sujeito da frase)

Frasequase-pronta (mas, falta atrito nela): Esfregamos, pois, um anti-problema que não conjuga unidades isoladas, mas faz chocar termos não precedentes. Por que um anti-problema? Porque o que temos para hoje são questões que não conjugam sínteses, mas roçam zonas distintas em desacordo. De modo que os “problemas”, aqui, produzem disjunções à medida que avançam. (não amenizar o atrito entre as palavras, esfregando ainda mais os termos, pois a palavra “definir” pode aparecer a todo tempo e atrapalhar tudo).

Atritar um conceito: desacordo que produz um corpo, uma formação de conhecimento através do descolamento da sensação.

Pedaço de frase sem fundamento: Uma sensação atrita um desacordo com...



- O que esta superfície engendra? - Um órfão!

Eis, pois, que o conhecimento não cessa de nascer. Esta superfície de pensamento é o efeito de uma gênese desnivelada, que não para de se deslocar sobre ela mesma na produção incessante de sentido. Aquilo que se engendra num corpo é um instante fugaz de afetos; um elemento gerador de lacunas, ou um ponto não delineado, a instância que traça uma genética disforme. Por quais vias se torna possível uma gênese que não está ancorada na origem? Quais forças criadoras atravessam uma singularidade banal? Tanto sob a genética, como sob a ficção, o apelo do sensível na arte se direciona em encontrar ou instaurar o sentido, seja na mentira que não teríamos compreendido suficientemente, seja em um gesto que não teríamos sondado o bastante. É, pois, desagradável que se grite a “boa nova” que nasce aqui: um corpo não é nunca princípio ou origem, ele é produzido, ele é exercitado, portanto, nunca está dado; é algo a ser fabricado, restaurado ou co-engendrado entre outras provetas. Se a produção de conhecimento se relaciona com a produção de corpo, ela se constitui como algo a ser exercitado por meio de novas maquinações. E por que não, novas ficções não originárias do conhecimento? Esse co-nascimento, não pertence (ou afirma) a nenhuma síntese, não se orienta por nenhuma filiação, mas sim, é o efeito de uma superfície de texturas móveis. Um corpo torna o conhecimento possível através das suas lacunas, onde opera um gesto em formação, que segue uma exploração invisível, mais geradora do que genética e não produz sinapses, mas hiatos ou órfãos. O empenho dessa escrita é de passear por uma produção de conhecimento através da sensação, ou mesmo, uma operação de um gesto formativo no saber pela via da arte. Puro *efeito*, pura relação entre lacunas quando uma sensação ressoa a sua exploração, tão estritamente deslocamento que não é puramente geração sem síntese, mas níveis intensivos de diferenciação. Recuo e atração quando as sensações não se separam, ao contrário, se distanciam para só serem reunidas pelo som, a cor, o giro ou o vazio. Um órfão quer acoplar a sensação, ele abre suas vias, esvazia e dedilha os seus orifícios. Em diversos níveis de intensidade se produz uma ficção, impassível nos corpos e gestual na linguagem das lâminas. Portanto, um gesto do pensar é um efeito de suas misturas promíscuas sem origens e age diretamente, não só no corpo em si, mas na relação que este corpo estabelece com o fora. Porém, o que difere essa singularidade pura de um tipo de conhecimento assentado num paradigma de verdade? Uma formação como co-nascimento prolonga os seus efeitos para além de suas causas originárias de maneira disjuntiva. O conhecimento, que aqui se exercita, é sempre efeito e nunca resultado de matrizes referenciais. Assim, ele se atribui as sensações da arte no espaço das lâminas através de seus vínculos provisórios, mas não como uma qualidade física originária do sentido: eles convidam para um conluio com os efeitos que circulam na tese. É sempre por decomposição que operamos aqui, abandonando nossas qualidades geradoras para entrar numa relação de mobilidade com aquilo que toca um pensar. Uma singularidade órfã sugere uma lacuna do conhecimento em estado de queda. Esta tese marginal, assim, engendra uma maneira de conhecer pela via interrupção ou faz núpcias com um lapso no corpo do pensar, produz e abandona.











O termo *desarticulado* também aparece nas seguintes entradas: deslocado, vago, efeito e influência desencaixada. É seguindo uma vacância, tateando a superfície das coisas errantes, que passamos pelas impressões de um modo de pensar que desloca os seus efeitos. A sensação se condensa e se dissipa através de uma intuição superficial que não define, mas que se desloca entre impressões movediças. Descoberta imprecisa a ser explorada e que supõe uma sabedoria ambígua. Uma influência da sensação não opera senão nos corpos e nas paisagens em que eles se efetuam de maneira desencaixada. Através dos próprios corpos e suas posições genéricas, uma “ideia vaga” faz crescer e diminuir a casca incerta de um sentido provisório. Ocorre, assim, um jeito de produzir pesquisa, em que os seres desconjuntados não estão entre os procedimentos definidores, mas entre uma sensação que efetua posições não convergentes com a produção de sentido e com a produção de existências. Aqui, existe alguma coisa que não se deixa reduzir a uma mera contradição lógica no jogo dos predicados e que é, no entanto, a mutação de um *palpite*, ao qual podemos desossar um conhecimento que passa. A impressão, em seu processo de desmonte, estabelece um manejo da sensação através de um corpo vago. A própria noção inexata de impressão dissipa a sua propagação, pois é de outra maneira que o próprio corpo é produzido pela sensação: indefinido e genérico. Trata-se, desta vez, de tomar o primo pobre da filosofia em sua pulsação sem medida, através de uma desarticulação de superfícies, que envolve uma sensação para desencaixá-la. Nisso decorre certo jeito volúvel dessa pesquisa se constituir, ou a sua zona de propagação. Efeito de uma impressão, ela é, no entanto, o lugar onde a produção de sentido é raspada em atrito com o banal, propagando uma impressão superficial, sem ser a da superfície mesma, mas a formação torcida de um corpo-pesquisador. Torção para condensações, fusões e mudanças no contato com as lâminas expostas, a superfície tátil se move indefinidamente, como quando dois corpos se separam para gerar mais e mais impressões. Essa fusão/separação não possui uma natureza definidora, mas uma operação que lida com um modo indeterminado de se produzir pesquisa, que está conectado com o aspecto ambíguo da existência em sua impressão sensória. Há, pois, neste gesto do pensar, um mecanismo que desarticula as superfícies e propaga um tipo de conhecimento anexato. Mas, este corpo corresponde necessariamente a uma impressão movediça da pesquisa em seu caráter relacional. Esta fronteira móvel entre pesquisador/pesquisa se constitui de uma maneira desarticulada e implica uma gênese disforme que se torna possível através de uma variação permanente, em que o sentido se forma e se deforma através da sensação. Mesmo uma fronteira, assim “quase definida”, não é uma separação, mas o elemento de uma desarticulação tal que se apresenta ao mesmo tempo como uma impressão que ocorre ao que corre, propagando outros modos de existência. Portanto, aqui, são as impressões que esquetejam um corpo para fazê-lo mover, porém, um corpo-pesquisador que não se separa daquilo que o faz deslocar. Pesquisar, neste viés incerto, talvez, tenha a ver com produzir impressões desarticuladas de coisas banais e ideias anexatas.

- Investir no do Plo - escrita - obra de arte

- Pensar com a ideia:

D. Plo: texto - tátil

- Materializar a escrita em Dança

- Fazer o Costo Comar o sentido

- Um modo de existir que visa para a teço

- Pensar em corpo (Fibofino) para

o texto

Costo

Duplo

escrita

Dança

(Travessia)

Duplo tátil

tilibra

Isto não é um interrogatório, mas uma conserva enquanto se cozinha.

- Ao escrever acontece uma escrita de afetação?

- Sim, as lâminas tornam-se infinitas na sensação. Infinitas no que exprimem, mas finitas em sua superfície local. Em sua zona de afetação existe uma dinâmica que faz com que a escrita aconteça em atitodos termos com os seres banais, produzindo palavra e corpo simultaneamente.

- É possível participar e interferir num processo formativo?

- Uma formação não está fundada sobre um indivíduo, mas inversamente os indivíduos estando fundados pela experimentação dos corpos, se escrevem num processo, escrevendo-se.

- Esse tipo palavra torna-se autônoma?

- Uma palavra possui a sua autonomia através do vazio preenchido pela sensação. Em princípio ela é um barco vazio ou uma palavra em branco que se torna autônoma através do atrito de suas lacunas.

- Quando se investe numa tese-objeto-arte, se investe também numa função?

- Sim, numa função que produz rastros com o sentido ou uma síntese disjuntiva que oferece passagem para a sensação, buscando outros recursos gráficos e outras maneiras do design da escrita acontecer, trazendo os conceitos operantes para as camadas perfuradas do papel. A função da folha A4 é de produzir tocas.

- Este trabalho não possui um tema?

- O trabalho transita por sensações diversas. Tudo se passa na fronteira entre as coisas banais e uma escrita povoada por muitas sensações, que não definem um tema central, mas que fazem deslocar os corpos.

- Em quê esses processos solicitam agenciamentos canibais?

- O problema da antropofagia, que pede passagem na tese, é independente dos processos instalados em seus modos formativos; nem por isso ele deixa de ter um procedimento que corresponde à sua posição como agenciamento de uma escrita que devora e si devora. Da mesma forma, um gesto que devora o sentido cede à antropofagia uma afirmação, tratando-a como uma solução de um problema que não define as singularidades que põe e depõe, sem antes digeri-las a sua maneira.

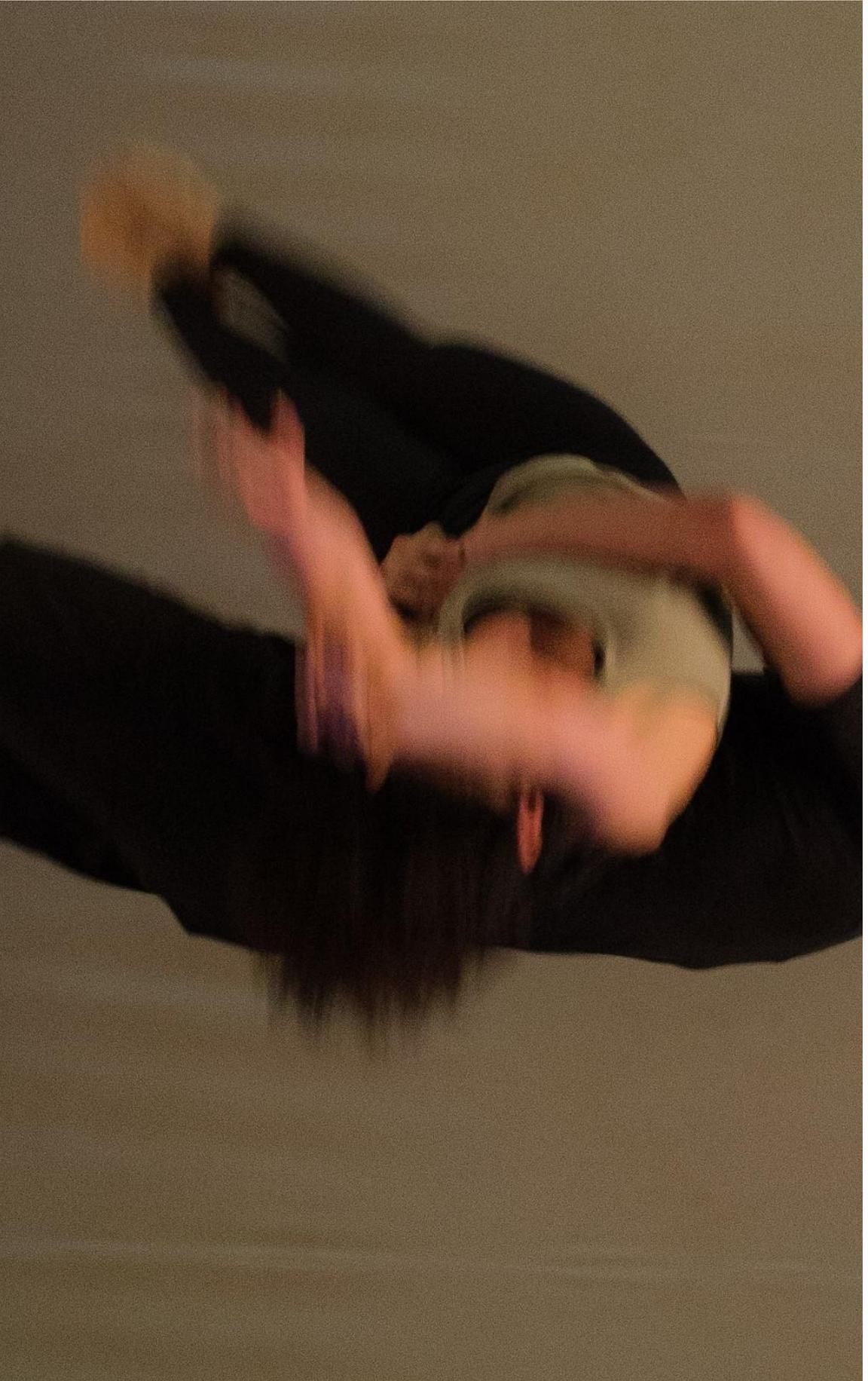
- Preciso ir, estou com fome. Até breve!

- Até breve.

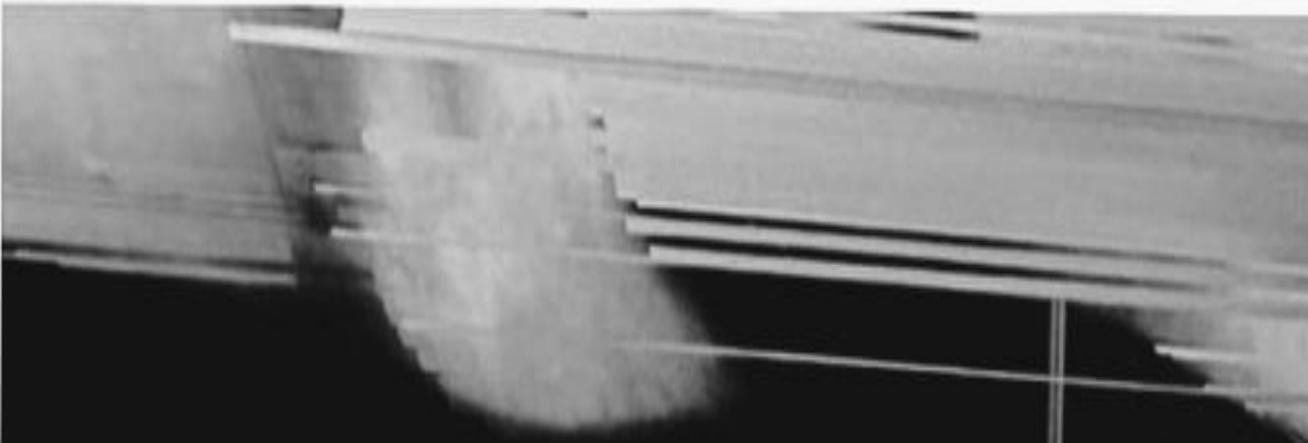
AffectumScientia



A *escrita*, enquanto uma maneira do gesto deslizar no corpo físico dá passagem para uma ação que penetra na experiência em seu estado bruto de ser. E essa ação está toda ela atravessada por uma _____, que se exercita através da brotação de um gesto _____. Escrita, neste sentido, tem a ver com invadir a banalidade do espaço e do tempo, e mais ainda, com certa maneira de estar à espreita para os intervalos gestuais, através de uma ação que exige força, coragem, fluidez, dilatação temporal, _____, abandono, pernas que se lançam, músculos que contraem, joelhos que dobram e de uma coluna que se enverga na superfície da linguagem e que, por expandir-se no corpo, compõe um modo de existência _____. O gesto da escrita penetra no durante do acontecimento, ou melhor, o gesto se faz no acontecimento-palavra como uma fissura, que fura no “si” um intervalo que permite carnar alguns sentidos, através de uma ação que tem ânsia em se misturar com a matéria viva do movimento.



Uma aprendizagem gera espasmos. Nesta composição existe um tornar/contrair da pesquisa, como ele funciona? O diafragma é feixe muscular que separa a cavidade torácica da cavidade abdominal. Em grego (διάφραγμα) diáphragma significa “divisória sem separação”. Seus movimentos são importantes para a tosse, os espirros, o parto e adefecação de ideias, além de poder determinar desordens respiratórias como o soluço de uma escrita, que consiste em espasmos involuntários com entrada rápida de ar nos pulmões. Durante o suspiro da tese, o seu campo problemático contrai e respira mais, produzindo uma pressão na produção de sentido e comprimindo as vísceras. Esta manobra auxilia a entrada de ar nas lâminas e também na circulação do sangue pelas veias. O diafragma abaixa e as costelas se elevam o que aumenta o volume da caixa torácica, forçando o ar a entrar nos pulmões e permitindo um sopro na palavra. Uma aprendizagem se contrai, enquanto um presente simultâneo corta o fôlego estabelecido entre uma tese e um pesquisador. Estranha contração insuportável, esta maneira pela qual um tornar-se doutor envolve e investe com outros ares, assim como gera muitos espasmos neste momento. Um corpo presente ao tornar-se, faz uma pressão sobre uma política de narratividade que avança numa linha divisória sem separação. Entretanto, esta pressão desata-se em proveito de outra coisa que intervém no próprio processo da escrita, pois, pertence ao passado: a pesquisa contraiu questões ao longo do seu desenvolvimento. O momento presente não é mais o de um caminho percorrido, mas o efeito do efeito de uma contração que faz respirar um douramento. Neste processo, o ar tende a entrar nos espaços para compensar o vazio gerado pelas lâminas. No momento em que o diafragma entra em relaxamento, o ar acumulado é expulso, ajudando a expurgar as substâncias canibalizadas. Assim contraído, o presente muda completamente de posição. Este instante em sua contração de força não encerra mais nada e põe igualmente à distância todos os aspectos de um passado formativo que se tenha percorrido. Poder-se-ia dizer que uma formação se passou durante o caminhar da pesquisa, porém, existe um espasmo se que constitui nela, e enfim, o passado contraído que fornece uma matéria renovada à medida que se respira. Tudo isto foge rapidamente com a saída do ar, pois, o percurso é agora. Tudo está igualmente perto, mantido na superfície de uma aprendizagem que se esvai. Caso não houvesse aberturas no diafragma, o tórax seria totalmente isolado do abdômen. Contudo, existem algumas aberturas necessárias para permitir a passagem de certas banalidades, que são chamadas de hiatos de um doutoramento. Esse hiato não chega a perfurar os músculos da tese, mas passa entre as vértebras inferiores e a palavra vazia que move pelo corpo. A musculatura que envolve a aprendizagem de um doutor se produz na relação entre um processo que se renova com seus hiatos respiratórios. Pois, uma ação da respiração não se confunde com a caminhada mesma da pesquisa, mas ela é o mecanismo que expande um sentido como tal, constituindo um doutoramento à medida que a pesquisa produz espasmos. Portanto, aqui, não há aprendizagem sem uma ação entre os pontos singulares que correspondem um “formar-se pesquisador” neste agora. Mas, sobretudo, não há um campo problemático da tese sem o movimento da casa vazia da palavra, que faz tudo funcionar num presente que respira. Um tornar-se doutor, não se refere a um percurso divisório que se passou, mas à maneira com que um processo entra, sai, contrai e se renova na respiração de um corpo presente. Respire fundo.



Uma tese possui uma imagem voltada para uma convergência do sentido.

Consideremos agora outra espécie de imagens: as margens. Aquilo a que pretendem as margens do sentido, pretendem-no pela superfície de uma correnteza que age, graças a uma disjunção sensível que não se assenta na afirmação, mas passa pelas bordas de um corpo que se produz na sensação. Se dissermos que uma margem se situa na beira de um modo de pensar, ou que é um ícone infinitamente afastado de um centro, passamos do essencial de uma afirmação para o deslocamento de uma beirada problemática: a sensação instala uma operação na superfície dos corpos. Uma margem possui uma operação que carna e abandona, produzindo outra superfície provisória, ou seja, as bordas da sensação nunca estão acabadas, mas sempre a se fazerem. As bordas do sentido são compostas sobre uma disparidade e sobre um abandono, pois, elas não interiorizam imagens convergentes, mas expandem a ação da sensação para outros espaços táteis. Lá não existe nem mesmo uma ideia justa, nem um consenso norteador, mas uma espécie de deslizamento da sensação que faz operar, às vezes, uma maneira de conhecer através de uma arte de constituir superfícies sempre parciais. A margem implica outras dimensões de um tipo de tese que não prende a propagação do sentido num eixo lógico. Uma sensação que passa inclui em si um ponto de vista marginal, o observador da correnteza faz parte da própria margem, que se transforma e se deforma com o seu próprio ponto de vista. Impor um limite à superfície tátil, ordená-la ao mesmo tempo, torná-la uma unidade de sentido, encerrá-la num núcleo central de uma tese, tal é objetivo de um tipo de conhecimento em sua vontade de fazer triunfar as afirmações sobre as margens que acontecem aos corpos, constituindo-os. A sensação, em sua marginalidade, passa por um desmembramento do corpo através da amplitude de um movimento o arrasta. Forma-se, assim, uma maneira do conhecimento operar através da arte, em que sensação compõe um corpo do pensar, através das suas margens. Esta ficção logo se esvai.

sensação declara o alargamento da fronteira de uma escrita e suas possibilidades de efetuação. O ato de <https://www.youtube.com/watch?v=wFhGROjNjps>, na sua organização de pontos aleatórios e deslocamentos, é duplamente gerador: ele não somente engendra uma sensação com suas dimensões indeterminadas no *durante* de uma escrita com o corpo, mas também produz efeitos que permitem agir na fronteira de uma superfície que se move para outros espaços. Os rastros da sensação efetuam uma ação que o campo problemático da superfície tátil oferece passagem. Seus traços são singularidades de uma trilha que o sentido percorre. Um corpo é senão um rastro do sentido, ou antes, a sua efetuação a partir de um percurso aleatório que a sensação condensa e desvia. Forma-se um corpo através dos desvios sensíveis e uma escrita fictícia segue seus rastros. As imagens precárias da sensação, ou mesmo, as imagens de uma escrita provisória, correm o risco de se perder, ou seja, formar um corpo pela via da sensação tem a ver com seguir os seus rastros fragmentados, em que, através dos seus deslocamentos, palpamos a sua imagem incondicionada. Os rastros de uma escrita da sensação não se parecem com as ações que ela reverbera na formação de um corpo físico, nem com as relações que engendram as suas visibilidades. O problema da formação é independente dos seus efeitos decorrentes, nem por isso, ele deixa propagar um deslocamento que corresponde à sua posição como problema da superfície, em que, para manter a presença de sensação, seja preciso, seguir os seus rastros provisórios e abandoná-los. Uma escrita se inscreve com o rastro de um corpo.

Do deslocamento de um pensar que devora

Mas, tudo muda de lugar constantemente. Isto mesmo, agora, já é outra coisa.

(bodywithoutlocation).

O que representa esta escrita? Ela possui uma imagem localizada?

Este gesto de pensar é construído sobre as bases móveis de um (bodywithoutlocation).

De modo que a escrita é um borrão, uma pichação ou uma imagem ilegível de uma sensação que desloca.

Se ela se confunde com sua ressonância na maneira em se que compõe e faz operar um campo problemático, é porque este modo de pensar se produz através de uma devoração permanente. Devora e sai do lugar. Ou mesmo, devora e é devorado.

O movimento de um (bodywithoutlocation) devora, inclusive, os alimentos que se tenham tornado alimentos locais ou verdades eternas. Tudo vai para outro lugar.

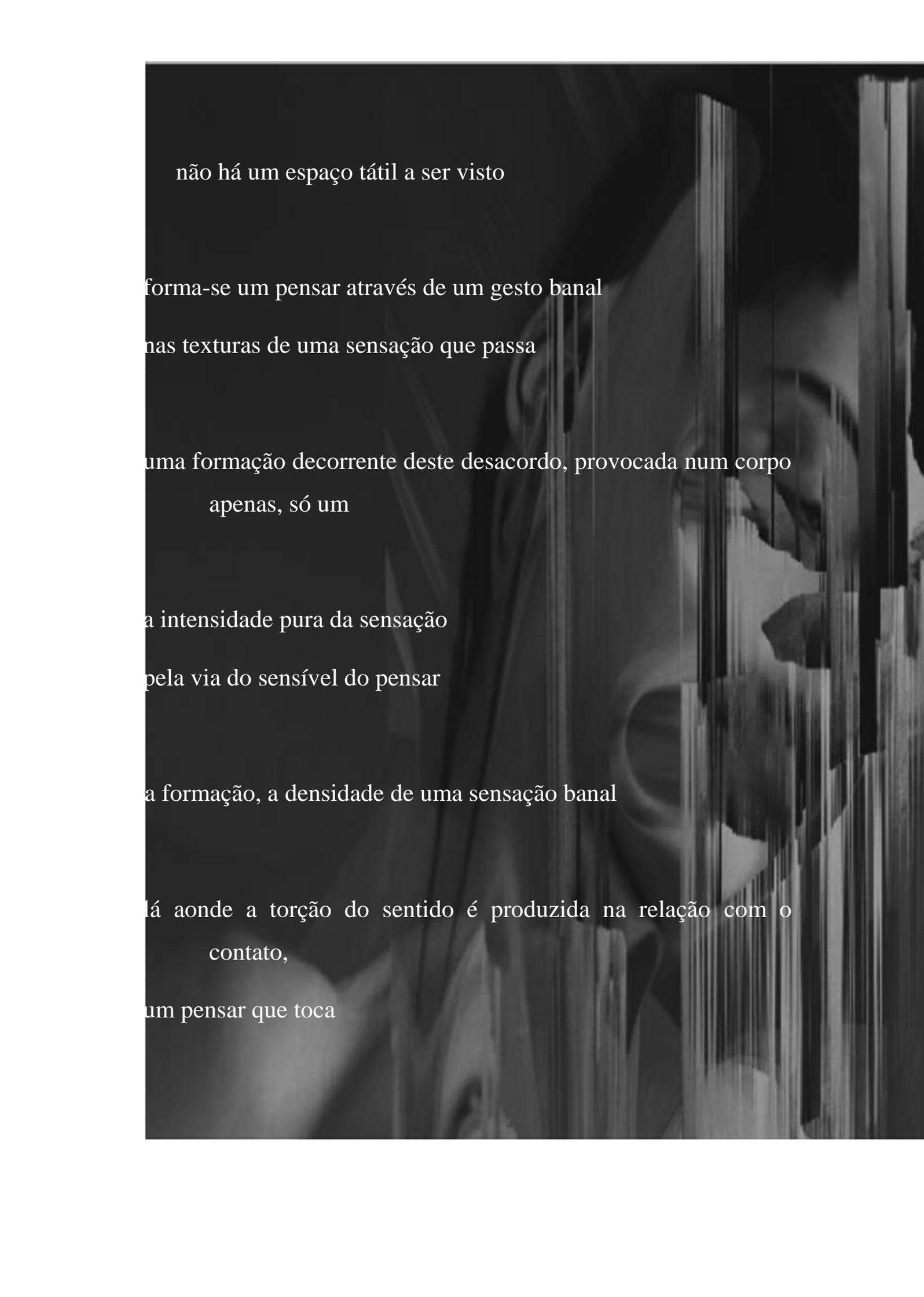
Acontece um deslocamento no corpo do pensamento como uma transferência que se inscreve através de uma remoção das banalidades.

A cada vez que se destaca aqui uma localização orgulhosa e brilhante do sentido, um comer e ser comido remove um (bodywithoutlocation) distinto dos alimentos mesmos e suas qualidades instituídas.

Os desvios de um (bodywithoutlocation) são chamados de um instinto de uma pesquisa ou a sua capacidade de devoração. Uma escrita devora as afirmações e explicações, pois ela se produz através da ação de um (pensar sem localização).

A esta capacidade se articulam alguns traços digestivos: de um lado, aquilo que se desloca tão facilmente numa distância, como se pertencesse a uma superfície que articula o corpo do pensamento a uma linha vazante que remove esta capacidade para outros lugares. De outro lado, que saia da sua própria origem local como um ser não-originário, abandonando os lugares aos quais nunca pertenceu. Traços de um tipo de conhecimento em trânsito. Como se fosse possível falar de um (pensar sem localização) como um estranho efeito que se destaca à medida que se desloca. Antes não há senão localidades do sentido, imagens, sensações e banalidades, mas como uma posição imprecisa dos acontecimentos. Um (bodywithoutlocation) produz efeitos, porém são efeitos de devoração. Devora e abandona o lugar. Em suma, a localidade do sentido não está no seu isolamento, aliás, nada volta a se instalar salvo as superfícies que se deslocam. É preciso que haja superfícies de devoração.

Acreditamos que alguma coisa ainda sobrevém na palavra, mas que se instala como um corpo sem localização.



não há um espaço tátil a ser visto

forma-se um pensar através de um gesto banal

nas texturas de uma sensação que passa

uma formação decorrente deste desacordo, provocada num corpo

apenas, só um

a intensidade pura da sensação

pela via do sensível do pensar

a formação, a densidade de uma sensação banal

lá aonde a torção do sentido é produzida na relação com o

contato,

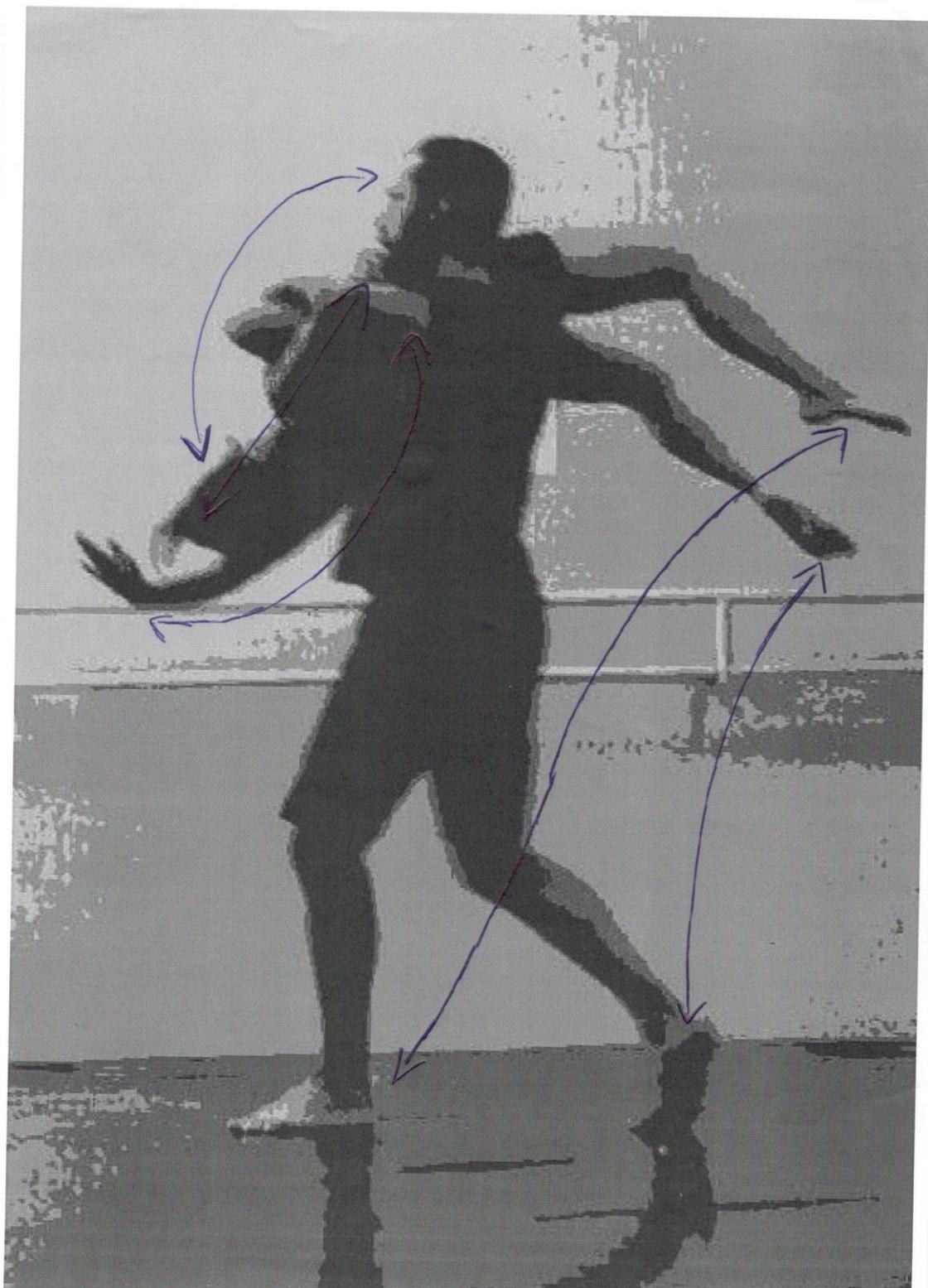
um pensar que toca

Corpo em processo

<https://drive.google.com/drive/folders/0B8OTIkfan2E8RzUxZH2RTAwRkk?usp=sharing>



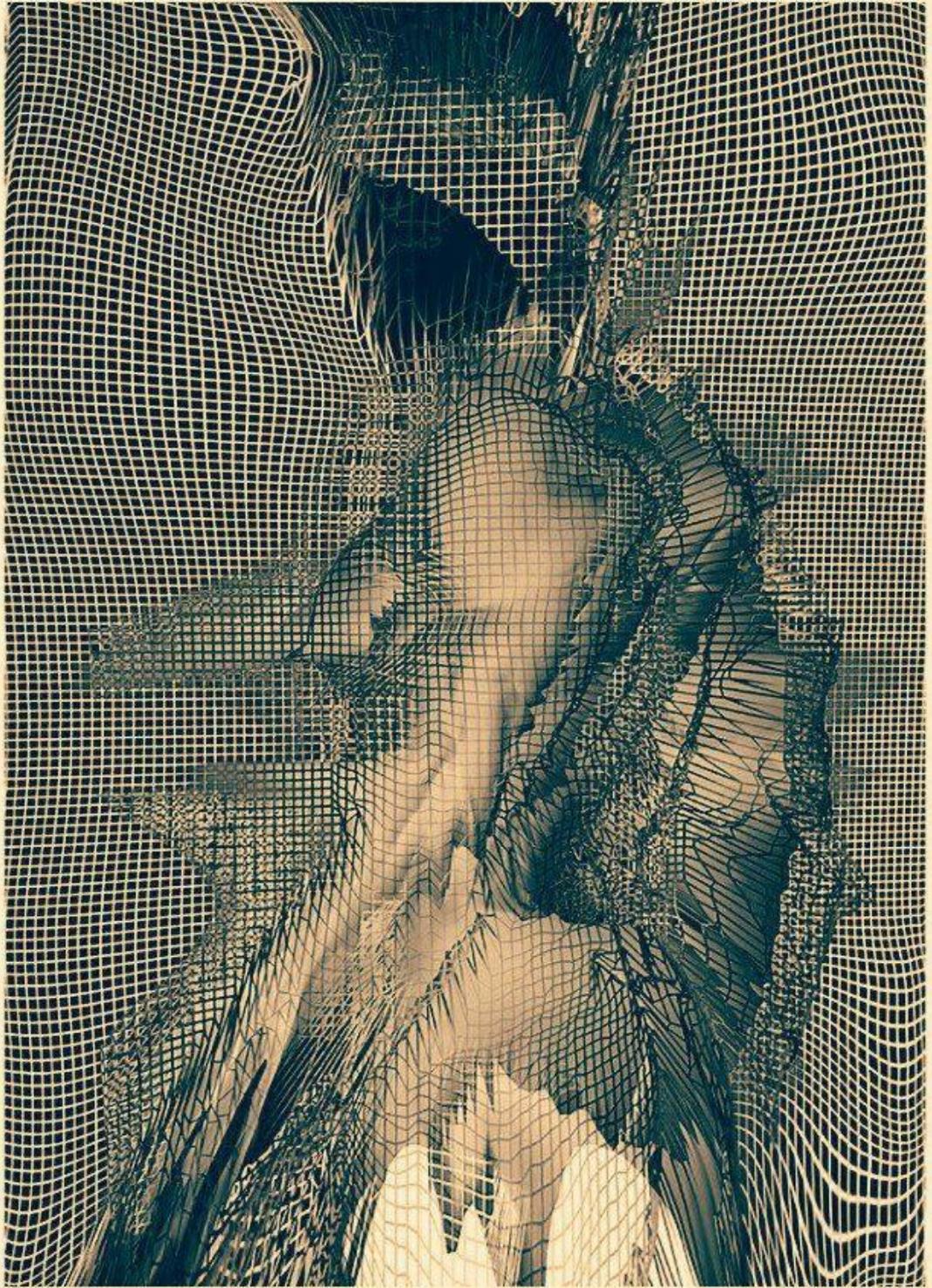
As texturas proliferam os procedimentos da sensação e o olho não as vê, ele toca os efeitos na superfície. Ficção de uma ficção, em que a visão deixa de ser um sentido que nos permite detectar a luz e as imagens topológicas do espaço, assim como, de interpretar e de reconhecer, pois não há um espaço tátil a ser visto. Torna-se necessário como critério de produção que, através do tato, sejamos conduzidos às texturas das coisas visíveis, lá aonde a torção do sentido é produzida na relação com o contato, enquanto uma não-visão, ou, uma cegueira que avança. E aqui, o que importa, não é ir depressa com aquilo que esbarra, mas com que velocidade ou em que intensidade, se opera com uma visão que toca e está sempre prestes a se compor. Ela quase toca, quase se faz presente, é em sua textura de uma sensação que passa. Espacializada, esgarçada, a ponto de incluir as coisas invisíveis, que se fazem presentes, a visão manuseia e deflagra o afeto, enquanto solta as forças vitais que o prolonga. Através desta torção anatômica, um agregado sensível extrai uma dobra na linguagem, partindo dos procedimentos da sensação como disparadores e tendo a experimentação de corpo em comando nos seus processos de sensação. Mas, para aonde nos precipita tal ficção? Até o fundo dos corpos e ao sem-fundo de suas misturas táteis pela periferia; imprecisamente, porque as relações características entre os corpos se prolongam por consumação, abandono e destruição, sem que possamos deter este fluxo contínuo, como se o olho quebrasse tudo o que ele toca e não nos permitisse ver e que, através desta privação, se afirmasse uma possibilidade de ver que não possuíamos, enquanto essa sensação permanecia invisível. Cegueira que é tocada na medida em que toca. O campo da sensação é composto por esta topologia do sensível com suas singularidades aleatórias, impessoais e pré-sensíveis que pedem passagem. Aquilo que se apresenta, não é re-presentado, mas consumido e distribuído naquilo que se faz presente. Neste nível de variação, as singularidades da sensação, se efetuam ao mesmo tempo em uma ficção de mundo e no jogo de forças que compõe este mundo provisório. Prolongar as texturas de uma cegueira instituída, que está relacionada segundo uma regra de convergência do vivo. O afeto desencadeia um tipo de contato através de uma supressão na consistência do tacto, de modo que esta dobra da visão provoca um abalo na percepção sem abstenção, trazendo, para a densidade do corpo, a contextura da sensação. Neste fluxo, a sensação sem sentido ou a sensação sem o acordo dos sentidos que desloca as texturas do tato e da visão, invertendo-as de maneiras diversas para agir na superfície da pele. Ocorre que a linguagem decorrente deste desacordo, a linguagem confundida com a intensidade pura da sensação, possui a potência dos elementos sensórios inarticulados nesta lâmina, sem secar o seu campo semântico, enquanto uma sensação sem imagem. Ela, a sensação, é um efeito da primeira textura que ameaça a visão e a que inverte na camada do discurso do tato, o discurso do rompimento, como critério de produção da segunda camada. Abalar-se em um corpo fictício, tornar-se através das misturas de um corpo pela intensidade do sensível, reformar-se localmente para efetuações e prolongamentos a partir de uma outravisão que desloca. O olho toca e enquanto se move é deflagrado.



Falava-se de música enquanto se escrevia, mas parece-nos que era a dança o seu objeto naquele passado, em que não se permitia um enfrentamento concreto entre a sensação e a produção de sentido na palavra. Aquilo que, incansavelmente, se perseguia, não cabia nas categorias de tempo e espaço de um fenômeno empírico. Era apenas uma melodia em La menor, que o conceito não dava conta de exprimir e nunca dará. Reenviada ao baixo contínuo, a sensação descobre os seus arranjos no vazio que atravessa, hiato, em que eles se desenham e se desenvolvem sem jamais preenchê-lo como um objeto sensível. Um arranjo da sensação não é um objeto como designado de um atributo daquilo que se sente, mas um expresso ou exprimível, sempre passado e ainda por vir, ele se faz presente, assim como a materialidade do som que se presentifica nesta escrita. Valendo-se da sua própria ausência de matéria sonora ou de sua abolição, pois, esta abolição é precisamente o seu corte no vazio como sensação pura, puro afeto sem representação. Insistência da presença, um contraponto se faz presente no andamento do texto, porque estabelece uma relação com um devir musical que avança sem ritmo e que se esforça para amplificar suas fugas. Presença sonora na materialidade do conceito. Presença da sensação. A própria presença dissipa uma contradição aparente de um possível “além”, ou, de uma representação da sensação do som, pois, o acorde é também um corpo presente. Quando dizemos que a sensação e suas misturas atuam na produção de um corpo, não é em virtude de uma individuação que o pressuporia. A individuação nos corpos, a medida das suas misturas e do jogo de suas percussões, todo este “percurso” supõe o sentido como campo polifônico, pré-sonoro e impessoal que faz vibrar a sensação. É, pois, de outra maneira que a produção de sentido se realiza pela via sensível. Trata-se, desta vez, de invadir o pensamento na sua profundidade indiferenciada ou na sua pulsação sem medida, em que a profundidade tátil age através dos procedimentos da sensação. O vazio sonoro é ele próprio o elemento paradoxal, o não-senso lógico, ou o ponto aleatório de onde jorra a produção de sentido como singularidade. E se é possível estabelecer uma ponte provisória entre a produção de sentido e a sensação ou entre o conceito e o som, trata-se menos de ouvi-lo de imediato, do que determinar este lugar em que o imediato se mantém como não-atingível, pois, ele se enfrenta na concretude deste vínculo provisório. Há, portanto, uma consonância disjuntiva entre a sensação e a palavra. Entre tantas, uma das funções que a música possui é de captar, capturar forças sonoras, tornando sonoras as forças insonoras. A palavra, em estado de conceito, torna dizíveis forças indizíveis. Os movimentos da presença de um devir-música que perpassa a palavra, não só estão subordinados às forças invisíveis que se exercem sobre ele, mas também expressam a natureza sonora que está sob as coisas ditas, tornando visíveis as forças melódicas, que se encontram em ação nos corpos e são as causas mais profundas de suas transformações pela superfície da palavra. Pois, já não importa mais dizer o que é a sensação sonora e como ela perfura a melodia em outras camadas, mas sim o contraponto que ela arrasta para fora do seu campo harmônico. A sensação, e tudo o que ela faz cruzar, corta a fronteira de um estacado musical e a acessa a cadência de um sentido tátil. Talvez, a produção de conhecimento da arte tenha a ver com certa insistência da sensação. Presença da sensação. Apenas presença.



Durante o período que sucedeu minha primeira qualificação de doutorado houve um grande vazio de questões, juntamente com uma vontade de finalizar um processo de escrita. Duas perguntas ecoavam durante aquele silêncio. A primeira diz respeito a uma sugestão trazida pela banca examinadora para “sair um pouco da discussão de corpo pela via de uma lógica do sentido e esgarçar mais a escrita e os experimentos pela via da sensação na arte”. A segunda, ao questionar a noção de espaço adotada, sugere que seja exercitado, nas lâminas que trazem fotografias e imagens tratadas, um espaço tridimensional do gesto. Hora e vez, essas perguntas vinham e fugiam até que planejei uma segunda qualificação, na qual eu não iria trabalhar com a linguagem escrita ao lidar com os conceitos de corpo, ficção e superfície tátil. Eu não vou escrever nada, porque quero experimentar e produzir conhecimento por outras vias. Foi assim o plano e falhou, pois, no seu desenrolar surgiram outros percursos. Encontrei um cinegrafista, uma fotógrafa e duas artistas do campo da dança, que se envolveram na produção de nove vídeos que foram disponibilizados em redes sociais da internet, nos quais, através de uma autoria coletiva, o gesto, a ficção e o espaço-tempo do corpo em movimento são experimentados com a pesquisa acadêmica. Nos efeitos gerados por estes trabalhos, não insisti apenas num “estado puro de arte”, mas busquei incidir esta produção de áudio-visual junto a processos de formação e pesquisa conectados com um corpo vivo, que desdobraram outras questões: - Que tipo de processos este material pode colocar em movimento? - Que modos de vida estão sendo ativados com isso que eu escrevo/danço/existo? Muitos me perguntam em que medida o VII Seminário Conexões 2017 - UNICAMP me instigou na produção dessas lâminas. O fato é que o fluxo produzido por este evento despertou uma retomada da pesquisa para um trabalho com a superfície da lâmina e com espaços indistintos de escrita que ela permite. Levei tudo o que eu havia desenvolvido até então naquele seminário: vídeos, textos, lâminas e questões centrais. Pensei em apresentar algum outro estudo de dança antes de compartilhar todo o material impresso, mas achei que era muita coisa para pouco tempo de comunicação. Coloquei tudo na mesa e os diversos pesquisadores que estavam presentes, colaboraram para, por um lado, destrinchar as materialidades e, por outro, através de suas interferências, habitarmos o campo problemático da pesquisa noutras perspectivas. Assim, pude me surpreender com o “caráter experimental” que foi enfatizado pelos participantes, através de uma “combinação de transposição e invenção” de procedimentos performáticos com a escrita acadêmica. Enquanto mexiam e reviravam a placa de acrílico que abriga as lâminas da primeira qualificação, questionavam os conceitos, retomavam algumas sensações dos vídeos e traziam sugestões que frisavam a importância de um investimento maior no espaço singular de cada página. “Cada lâmina é uma e neste *um* a multiplicidade dança”, diziam. Foi um encontro muito potente do Seminário Conexões 2017 com minha formação de pesquisador, naquele momento de um profundo vazio com ato desestabilizador de escrever. Cada página, de canto a canto, passa a ser um espaço indistinto do acontecimento do corpo, em que, através deste procedimento experimental de “cada uma lâmina ser um universo”, variedades começam a solicitar lugares de passagem na produção dos conceitos: imagens tratadas, processos, fotografias, fugas, esquemas provisórios e escrituras diversas.



Um gesto formativo se dilata impulsionado por seu próprio exercício. Ele se instala na superfície da água sobre a linha que o atravessa e se desloca através do ponto aleatório que traça ou percorre nesta linha. Mistura de azul e preto, o braço abraça o líquido incessantemente. É ele, o gesto, assim, uma investida atlética, tal como em um nadador ou um ginasta. A relação com nadador está mais próxima daquilo que ele exercita constantemente: o nadador deve atingir a sua enésima potência para chegar ao ponto em que o visado é o não visado, criando seu próprio fim pelo meio da piscina, onde a superfície da água é também o espaço dos possíveis não visados que ele atravessa. Ele faz do gesto de nadar um permanente exercício de formação, enfrentando o nada como o nado e se fazendo nas oportunidades favoráveis do espaço líquido. Um gesto formativo quer nadar, não para, nada o faz parar nem o próprio vazio que enfrenta. Longe da chegada, longe do pódio, ele vai, segue o seu remado. Mas, também e ao mesmo tempo, em um só lance, ele quer a carnação, a efetuação do acontecimento puro em um estado de coisas e em seu próprio corpo. A sua carne é constituída pela atualização de um sobrenadar. Tendo se dilatado através do seu exercício, um gesto formativo insiste em diluir seus efeitos, pois o efeito herda do ensaio, a propósito de um gesto fortuito como um passear: o passeio gestual enquanto maneira de ser, toma corpo sob o princípio do exercício que aí se manifesta. Através dessa imersão na água, que processos de formativos ele afirma? O nadador não para de fazer, porque as relações características entre ele e água aumentam sua potência de ir. Formação não como um lugar a se chegar, mas como um mergulho que se exercita permanentemente, tanto em um só mergulho, quanto em infinitas braçadas. Como poderia, porém, o nadador ser a quase-causa de sua formação e pelo esforço contínuo querer o seu afundar na superfície, se o acontecimento da descida já estivesse em vias de submergir no encontro do seu braço com água? A formação de um corpo que nada, não cria nada, ela “opera”, e não quer senão aquilo que acontece enquanto alguma coisa acontece, o mergulho no que acontece. Através do seu nado com o nada, um processo formativo lança-se.

Nadar: boiar, flutuar, remar, invadir a água, sobrenadar.

Mergulhar: afundar dentro de um líquido, afundar, imergir, submergir, reprofundar, tibungar, cair bruscamente, descer, precipitar-se, abismar-se, entregar-se, embelhar-se.

Formação: ato de formar ou de constituir, criação, composição, construção, elaboração, produção, desenvolvimento, elaboração, conhecimento, geração, disposição desordenada, posicionamento, arranjo, arrumação, decomposição.

Ensaio: treino, treinamento, preparação, prática, exercício, adestramento, experiência, teste, experimentação, prova, tentativa, investida, tentame.

Misture os termos, mergulhe no abismo desta lâmina.

Quinta-Feira 11 de Abril (Feriadão)

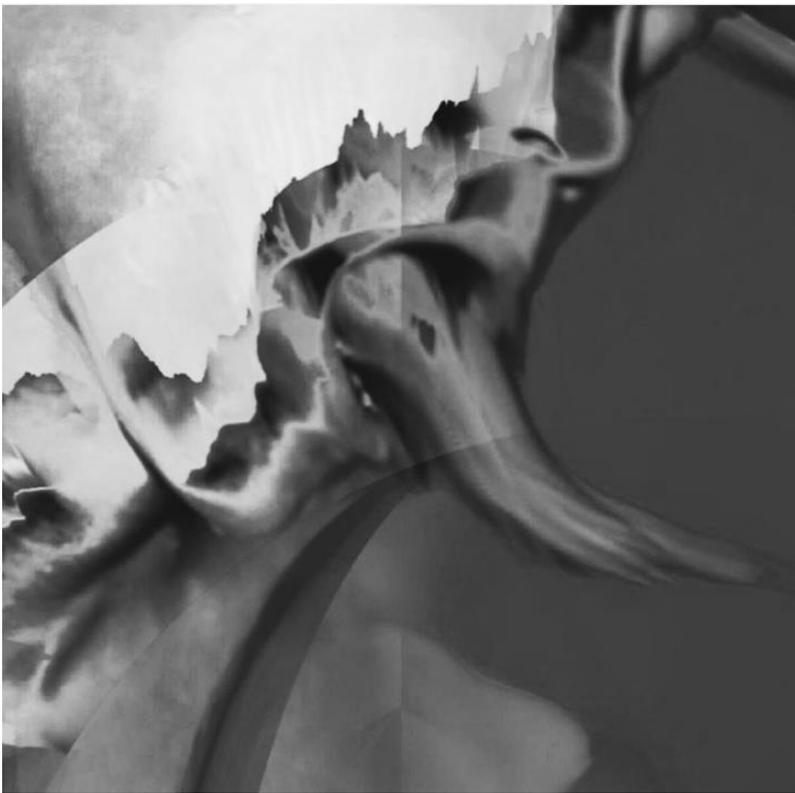
No exato momento em que acabou de enviar o artigo Para a UFRJ, Recebeu um Convite Para uma Sôkuba.

- Uma Sôkuba! Tem Juiz de Fora?
- Sim, Vem!!!
- Tem mulher na Sôkuba?
- Não! Não tem não! Vem!
- Tem Cocaína?
- Não! De jeito nenhum! Tá todo mundo limpo! Vem! Você vem?
- Valeu! Vou Pensar... Disse.

É Preciso de disposição Para uma Sôkuba, muita! Além de disposição e Preciso de desejo, de interação e de curiosidade Para esta Sôkuba.

- É Possível colocar doses de disposição, interação, desejo e curiosidade Para escrever 36.000 Caracteres Para a UFRJ? É Possível?

De um só corpo é feito o gesto, mas que variado ele se torna, toma múltiplas direções, recompõem-se com tantos, parte-se em vários em função de uma sensação que fura aquilo que é só um corpo bruto. Retorna para a matéria viva de onde viera, se tornando mineral e vegetal com seus pontos de fusão e condensação, ou mesmo, uma ficção que mistura singularidades no corpo mesmo. Aquilo que era uma banalidade se transforma numa “coisa que passa”, permitindo frequentar outra formação de sentidos. Enquanto um braço se volta para a matéria bruta do corpo, a sensação se volta para uma linguagem pré-individual, não-pessoal e a-conceitual. Traveste-se de singularidades em estado de composição e de-composição. Um pedaço dele fura a matéria do corpo físico, enquanto o outro carna uma sensação singular em movimento. E há, neste procedimento, trechos sem nexos, sem conexões e sem sinapses, enquanto tudo é velocidade, suor, lentidão, orifícios e coisas em seu estado não orgânico. Através de um gesto, toma-se contato com a experiência em sua qualidade selvagem, que dá passagem para a brotação de um acontecimento verde, melhor, de um sentido provisório que verdeja na formação de um corpo. Entre a escrita e a formação transitam intensidades que intervalam o aqui e o agora da imanência, a medida em que a palavra é tratada como experiência, pois, não existe palavra sem corpo e conseqüentemente um pensar pela via da sensação.



Não, a sensação não está aprisionada em indivíduos e pessoas, e muito menos caímos num fundo comum sensível, quando desfazemos o indivíduo e a pessoa para habitar uma relação com a arte. O que é clandestino na sensação são as singularidades, livres e nômades, que percorrem o sistema nervoso com sua comunicação direta, sem a mediação da representação. O que é mais sensível que toda a sensibilidade da arte é a sensação enquanto um ente impessoal que age. A hipótese da existência de um lugar não sensível e sua relação com a produção de sentido acaba com esta oposição dinâmica do nada para permitir uma co-presença geradora como uma sensação de superfície, que o gesto do sentido desliza sobre ela própria. Durante a gestação desta escrita acontece um forte desejo de narrar sem encerrar os fatos numa unidade fenomênica. Um ente clandestino solicita a todo tempo uma estratégia de cartografar os eventos através de um gesto que se atualiza através de uma ficção de corpo que não para de produzir outras ficções. O que não é uma ficção? Em todo caso, a situação da clandestinidade pode ser explorada entre as vísceras da lógica da ficção e suas materialidades imanentes. A aventura do gesto e a aventura do sentido, sem primazia de um sobre o outro, consistem em abrir os corpos sobre a superfície das palavras, fazendo da experiência perturbadora da escrita uma ambiguidade quase irracional, à medida que se abdica dos paradigmas da verdade e se inventa junto aos acontecimentos que aparecem ao acaso do percurso. É um mundo da cor e do som, do fluxo e da gravidade. E sem dúvida há outros caminhos, o que, do mundo sensível, do mundo inútil, pode subir à superfície e receber um estatuto complementemente singular na sua qualidade de diferença pura, que se materializa no território da arte. Durante a queda e submersão dos seres nossas estratégias aliadas são expulsar, respirar e pulsar junto com uma paisagem que nos permite “mover” e “ser movido”. Escoar através do desejo de sair de si e compor-se entre singularidades, formar-se entre clandestinos. Um ente sensível, uma coisa de nada nos oferece ignição para narrar: movimento que produz ar, que produz afetos, fisicalidades que geram signos, estratégia que gera espontaneidade, rítmicas que criam palavras e que reverberaram em vibrações sensoriais. Movimento que produz movimento por ser movimento. Parece uma redundância, mas um movimento gera mobilidades. Um arrepio na sua diferença de natureza, contra a repressão do grito no rock. Há uma atraente convocação do gesto sem a correspondência com a palavra/mundo como representação, em que a sensação interessa pela sua potência de carnar. Paralelamente o clandestino sofre uma reorientação: ele que pretendia aprofundar o afeto, reprimi-lo ainda mais, se vê destituído de sua própria altura e recai na superfície como um simples efeito dos instrumentos do corpo. É uma grande descoberta da arte, ao mesmo tempo, contra a representação e contra ela mesma como linguagem: a autonomia do corpo. A descoberta dos sentidos, forças e efeitos, que são irredutíveis ao esquema analógico. Simples, inúteis e banais, mas capazes de fazer de sua singularidade sensível uma dinamite de expressão. Este encontro da força com as materialidades da arte tinha que ser feito a não ser através de uma conquista das superfícies em suas diversas qualidades. Mas, o clandestino não quer ficar na banalidade, muito menos superficial, porque insiste em nos lançar para outros mundos impossíveis, nos quais a gênese de um corpo desconhecido seja possível.

09/09/16. Disciplina: Língua Portuguesa
Certo

- Estado em experimentação, como
como pode-se constituir a liberdade.
- Certo - Escreva dançando.
- Como o Certo toca o Sublime
e o banal?
- Como o banal é o Que há?
- Que vida se constitui no band
da educação, da dança, da...
- Atravessar o Que há a Palavra
Certo?
- Como seria o sentido do Certo?
- Focar o Substantivo Pelo
Verbo: Certo

Um corpo intervala o tempo...

Um gesto desenrolou do cronos, deslizou, tornou-se autônomo no tempo, desembaraçando-se de sua matéria e fugindo nos dois sentidos ao mesmo tempo do passado e do futuro, do corpo físico e da linguagem, em que uma dança e uma escrita produzem um intervalo num só e mesmo evento. E o tempo desta lacuna é um futuro do passado, e nele, podemos perguntar de mão dupla: - O que vai se passar? - O que é que acabou de se passar? Ele é um gesto incorporal que acaba de ocorrer e que vai se passar ao mesmo tempo, nunca alguma coisa que se passa no corpo apenas. Aqui, o tempo se concretiza na medida em que o presente instala a efetuação temporal do acontecimento, isto é, sua carnação na profundidade dos corpos físicos através de uma linguagem que carna uma presença da sensação. O duplo indistinto dança/escrita por si mesmo introduz sua impassibilidade, sua impenetrabilidade e a sua impessoalidade no tempo aniônico, não possui presente, mas recua e avança em dois sentidos ao mesmo tempo em que o gesto age na superfície da palavra e da dança. Um corpo provisório se forma e se deforma neste intervalo, em que o gesto negocia uma formação com a presença da sensação.

Nos anos de 1990, um amigo de Curitiba, Zé Carlos Martins, filho do meu professor de história da filosofia moderna, Josafá Cavaliere Neto, supondo que iria me ofender em minha predileção por vanguardas coreográficas, me disse que não dava nenhum valor a inovações ou invenções no campo dança. E me citou, que não sei quem que teria dito, que Makarov era “menos inovador e o mais original dos grandes criadores do século XX”. Zé Carlos era ainda um menino então. E isso só reforçava a inteligência da citação que ele escolhera para destruir minhas prováveis inclinações. Eu como não pertencia a nenhuma tendência estética e nunca fui simpatizante por bandeiras ideológicas de espécie alguma, em vez de contrapor o que quer que fosse, ao que ele me dizia, fiquei comentando a beleza sagaz da tirada e tivemos assim uma conversa prazerosa sobre a vasta produção em vídeo-dança da artista alemã Eva Braun. A natureza intensiva dos critérios coreográficos dos experimentalistas, a classificação de “inventores, mestres e diluidores”, a teoria da informação orgânica de Boyarisk, as análises aplicadas ao corpo vivo, o pensamento de Alison Parker etc – deixam sempre a impressão de que se está negligenciando o que de fato que em arte também se interessa um jogo de poderes, ou seja, impor qualidades de percepção de mundo. Com efeito, desde os primeiros textos teóricos do movimento experimental, eles ridicularizam o inefável e o sublime no gesto. No entanto, ao ler, muitos anos depois, a afirmação de Galina Bulgakova de que, ao contrário do filósofo que aconselha calar-se com o que não pode ser dito, o bailarino deve continuar “dançando o indizível”, encontrei antes coerência do que contradição entre esta eleição do indizível e aquela rejeição ao inefável para um posicionamento com a vanguarda. Pouco importa que as duas palavras sejam sinônimas: por de trás das variedades de uma obra é o acontecimento da sensação que tem a última resistência. Como disse Ekaterina Nikolaieva em sua comunicação acadêmica com seu manual para jovens interessados em dança, “aqui se pode ensinar como se cria uma dança, mas não como se faz um bailarino”. Se eles defendem uma apreciação coreográfica do belo e do harmônico contra os caprichos e a irracionalidade experimental, é porque existe, frequentemente, a manutenção de hábitos arraigados que resultam em servidão de um bailarino. Mas, aqui, não se trata de um corpo que se situa em um “além” das coisas físicas. Trata-se, antes, da presença de duas faces inseparáveis, de tal modo que, passamos de uma para a outra Tateando uma superfície vazada. Inseparavelmente, o gesto é o indizível ou impalpável, assim como a sua materialidade em um estado de movimento. O gesto volta uma face para as coisas físicas e outra para a linguagem que o manifesta, agindo entre as duas. Eu não sei muito bem explicar o porquê que aquela memória juvenil interage na construção desse relato, em que para se definir o indizível no corpo e sua relação com os elementos da dança, solicito, imediatamente, uma invenção. Talvez, seja pelo fato de que a ação da superfície tátil se situa na fronteira desta narrativa. E esta insistência em dar visibilidade conceitual através de um mínimo de definição, solicita uma presença que convém às insistências de um corpo em permanente composição. Pergunto, então, qual é o sentido do gesto? O gesto da superfície é o próprio sentido carnado. O gesto pertence à linguagem, mas volta a sua outra face para a materialidade das coisas, produzindo um ente incorporal entre as coisas e o dizível. Zé Carlos, um grande abraço, saudades de nossas conversas.



© SAMUEL GIANNASI

Vivemos uma convulsão entre o raso e o profundo, em que o conjunto de cada uma das partes fragmentadas pode desmoronar, quando se perde o comando da experimentação e do abandono. Não somente porque o circuito da produção da tese pode ser desfeito a todo tempo, assim como se finda de vez a subida de uma longa escadaria colonial, para fazer o sentido se organizar de outra forma e se atualizar aqui e lá simultaneamente. Mas, também, e sobretudo, porque o atrito entre a duração dos vídeos e o percurso do sentido na palavra é ele próprio uma fragilidade que pode fazê-lo oscilar em função de um efeito que desaba para dar passagem ao fora. As relações entre as palavras e os vídeos, aqui, correm o risco de perder toda a medida da sua expressão no abismo indiferenciado que assepara e não comportam mais do que uma pulsação de um corpo fragmentário. O simples ato de deslizar dos pés numa cadeira, na sua organização de pontos aleatórios e deslocamentos, é duplamente gerador: ele não somente engendra a sensação com suas dimensões indeterminadas no *durante* da película, mas também produz correlatos cartográficos que permitem agir na fronteira do vídeo e do texto, de modo que, o sentido também desliza na palavra em eco. Existe um espaço vazado que condensa e precipita as singularidades, contendo uma dimensão de tempo que completa progressivamente os efeitos fronteirços e seus subsequentes agenciamentos flamejantes no sensível. Ocorre, pois, um deslocamento espaço-temporal do corpo que se move na superfície do deserto, no curso do qual a fronteira avança e escreve, rabiscando um campo semântico de variedades aleatórias sob as quais um gesto incorporal faz riscar a sua inscrição. Um vínculo físico, com suas condições intensivas, engendra as visibilidades sensíveis no ritmo estabelecido entre o marca-pé da criança e uma intervenção em dança no parque. Entre eles gravita um infinito de possíveis sob da presença inevitável da sensação. A fronteira do vídeo/palavra expressa o problema gerado acerca dos estados indistintos que a superfície tátil dá passagem. Seus rastros são singularidades de uma solução local e manifestam os circuitos do sentido. A imagem-tempo-movimento é senão a sombra dos rastros na areia do deserto, ou antes, a sua restituição a partir de um recurso coreográfico aleatório que só o vídeo permite e condensa. Mas, a sua marca em si mesma, é uma realidade fictícia do elemento sensório, ou o seu argumento empírico que não se deixa reduzir a nenhuma designação por inaugurar outros espaços de um tipo de conhecimento que se constitui pelos ventos do sensível. Esta insistência em criar uma fronteira entre a superfície dos vídeos com os conceitos restitui os personagens conceituais, porque detona um possível vínculo homogêneo de produção de conhecimento linear em que o corpo, inevitavelmente, tende a fissurar. Uma só e mesma sensação que, sob um aspecto empírico, declara o alargamento da fronteira e suas possibilidades correspondentes. Esta maneira ou característica indeterminada pode ser sensível ou sensória, pouco importa, quanto mais tentamos definir o seu modo de agir, ainda mais apalpamos sua imagem incondicionada. A sombra do problema desta convulsão não se parece com as ações que ela subsume, nem com as relações que se engendra nas suas visibilidades geradoras. O problema da sensação é independente dos seus efeitos, nem por isso, ele deixa propagar um deslocamento que corresponde à sua posição como problema da superfície, em que, para manter a presença da intensidade entre o raso e profundo, torna-se necessário, por um critério próprio, uma convulsão do sentido entre as linguagens abordadas.

Na medida em que um gesto formativo se constitui através da sensação, ele faz subir para a banalidade da superfície tátil os elementos de uma dupla articulação: os corpos aos quais ele remete como atributo físico e as fronteiras de linguagem às quais ele remete como gestos. E estes espaços, ele os desorganiza como duas planícies separadas, uma vez que é por e nesta separação que ele desliza como uma singularidade carnada de que resulta e das condições formativas que o tornam possível de existir. Esta separação, esta linha fronteira (carnar-formar) passa também por um “tornado possível” ou um “formado de possíveis” que a sensação inventa e abandona, isto é, nos gestos de um corpo, enquanto seres que se instituem através de suas relações características e de seus sentidos exprimíveis. Mas, a linha fronteira de um gesto formativo não operaria com esta separação das planícies da superfície, se não se articular com os possíveis que a compõe, uma vez que sinaliza de um lado pela linguagem e de outro lado pela potência de uma matéria que possibilita deslizar sem definir, ou seja, aquilo que desliza na superfície tátil é dissolvido como formação e como movimento da fronteira da sensação.

LOCOMOVIDA

Cruzada de intervenções que envolveram corpo, patrimônio, performance e mídias. Locomovida foi um projeto que reuniu artistas dos campos do designer, dança, fotografia e cinema na cidade de São João Del Rei - MG, durante a 3ª Mostra “Corpo em Ritmo” em agosto de 2017 organizada e financiada pela Rococó produções. Interfaces entre a dança contemporânea e o cinema moveram gestos fronteiraços nas fachadas, nas ruelas e nas betas, produzindo ações entre patrimônio e corpo através das intervenções dos artistas envolvidos na arquitetura colonial. Efeitos e mais efeitos de fronteira pediram passagem no beco do cotovelo e no mapa da cidade.





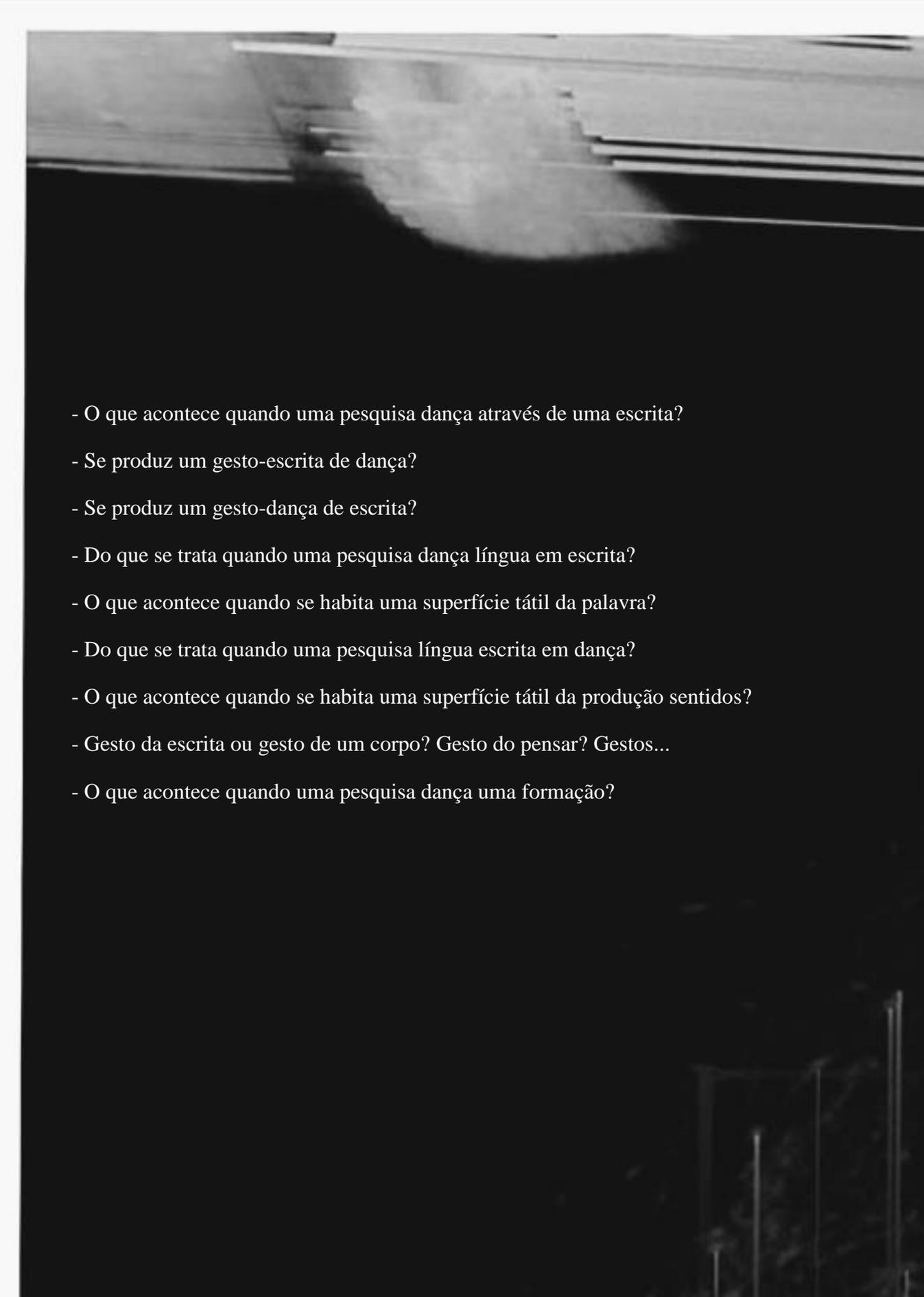
Não se sabe onde termina a matéria da tese e onde começa a sensação. O que é possível se saber pela via sensível da arte? A sensação não se faz carne na matéria que a exprime, sem que as suas misturas não se confrontem na metamorfose da criação. As relações existentes entre a matéria e a sensação, implicam, efetivamente, numa ficção que se estabelece com o gesto como um ente intensivo, que faz abrir mundos provisórios de uma maneira indeterminada, a ponto da “sensação em si” se confundir com o material e com os estados de coisas que tomam corpo num texto, num vídeo ou numa fotografia. No entanto, a sensação não é o material, ela se constitui através de uma mistura incorporal com a matéria movente do sentido que se arranja. Se o movimento da obra de arte consiste em co-engendrar sensações, ela reverbera na superfície tátil do conhecimento um quase ser sensível, em que a materialidade da obra entra na zona da sensação a ponto do material se confundir com ela, não por semelhança, mas por se tornar indiscernível na singularidade que trans-forma na composição. São procedimentos que tornam os gestos da arte possíveis naquilo que se pode conhecer através de uma ficção que se inscreve pela via sensível. Mas, este “tornar possível” não significa um conhecer ao fundo, pois, tornar possível tem a ver com colocar o sentido em relação com a experimentação sempre na medida do corpo e ultrapassar o seu organismo em função de uma presença. A superfície permite a duração de um nó de sensações naquilo que se pode conhecer e inventar, segundo as suas saliências ou as suas reentrâncias com seus poderosos condutores, que entrelaçam o sistema nervoso sem a mediação da representação. O arranjo de uma obra pode produzir grandes vazios entre um grupo de gestos, em que não mais se sabe se é um conceito ou se é um gesto que dança, pois ele faz vibrar na sua composição uma produção de sentido que negocia com o movimento da matéria. Tudo é ficção, tudo é devir. Existe sempre alguma coisa que começa a se mover na arte. Aquilo que se move é uma matéria incorporal, já aquilo que interfere no movimento é a ação da sensação que se faz conhecer através de uma *corpussensibilia*. Um gesto não é nada disto: ele não interfere além daquilo que se move ou daquilo que se propaga em sua matéria vazada. E, no entanto, ele pertence de tal forma à linguagem, habita-a de modo que ele não existe fora das texturas que expressam um movimento contínuo do sentido. Mas ele não se confunde com elas, um gesto não se confunde com o gestuar do sentido que se move. Ele não pré-existe num mundo prévio de gestos da arte, mas pré-insiste nos seus acidentes, assim como oferece condições para a sensação acontecer no agora do confronto com a sensibilidade. O que torna a arte uma maneira possível de conhecer é aquilo que separa a matéria e a desorganiza em diversas vibrações, torna-a maleável em suas funções conectivas. Não é sempre uma ideia que insiste no arranjo da arte, porque a composição deixou de ser um ruído único do corpo que move, para tornar-se a expressão de uma sensação que espalha o sentido sem reunião. E, na ficção do conhecimento, tudo isso seria senão um movimento indistinto daquilo que a superfície se esforça em conhecer/experimentar pela via da sensação. Pois, não somente um gesto se torna possível naquilo que se pode conhecer com o corpo, mas se distingue naquilo que torna possível de experimentar com seus efeitos éticos e vivíveis. Disso decorre que conhecer pela via da arte implica, necessariamente, em experimentar com a sensação e com os devires que ela coloca em movimento de diferenciação.

- O que acontece quando ...?

- O que acontece quando ...?

- O que acontece quando ...?

- O que acontece quando (...)?

- 
- O que acontece quando uma pesquisa dança através de uma escrita?
 - Se produz um gesto-escrita de dança?
 - Se produz um gesto-dança de escrita?
 - Do que se trata quando uma pesquisa dança língua em escrita?
 - O que acontece quando se habita uma superfície tátil da palavra?
 - Do que se trata quando uma pesquisa língua escrita em dança?
 - O que acontece quando se habita uma superfície tátil da produção sentidos?
 - Gesto da escrita ou gesto de um corpo? Gesto do pensar? Gestos...
 - O que acontece quando uma pesquisa dança uma formação?

Existe uma personagem nesta lâmina que nunca conseguimos falar através dela. Foi mais por prudência do que por opção estética que não convocamos um rosto na multidão que falasse em nosso nome, pois, havíamos perdido nossa identidade. O rapaz compunha-se de um naipe de maneirismos sobre uma base de um único trejeito que fazia com um olhar que continha lembrança, medo, sonho e perseverança, que mais o aproxima de um sujeito comum, desses que a vida não imprime qualquer marca original. A necessidade de trazer alguma personagem que já habitasse o lugar do banal revela muito sobre a estratégia do nosso mapeamento, mas também sobre seu significado último e mesmo de nossas limitações literárias. Mesmo assim, arriscamos e ele fugiu. Em vez de trabalharmos em conjunto e no sentido de encontrar uma voz mais característica que definisse o inútil, preferimos usar uma ou outra referência reconhecível da língua, fazendo o arranjo de um Zé Ninguém um elemento independente que direcionasse a intensidade, mas também se chocasse com ela. De certa forma, o que queríamos fazer equivalia a clarear os retalhos cartográficos, e tomávamos os arranjos como antropológicos, mas tudo fugia, pois não estávamos à altura dele. Isso nos livrou de criar uma fusão qualquer, uma maionese narrativa vulgarmente palatável, mas também retardou uma pesquisa nossa no termo dos arranjos e da própria execução da ficção. Tínhamos consciência que estávamos sendo mais fiéis ao rapaz não fazendo algo que era o oposto dele, por não sabermos narrá-lo. De fato, durante a tentativa de desconstrução do seu corpo na palavra podemos encontrar elementos de uma micro-política dispostos entre outros de natureza distinta, como uma tentativa de forjar outro percurso ou mesmo um desenvolvimento de sua extraordinária e mal sucedida vida. Como nossa língua não fazia jus a sua potência, decidimos falar do nosso fracasso. A nossa derrota nesta história e sua consequente ironia oferece lugar a um novo valor, o humor sobre o limite da linguagem. Pois, se a ironia é um elemento do nosso fracasso ou do Eu com a representação, o humor é um agente responsável pela existência desta lâmina. A arte das superfícies e de suas dobras consiste em narrar as singularidades nômades e os pontos aleatórios sempre enfatizando e deslocando o sentido. No entanto, nosso saber-fazer sofre um baque diante da existência daquele rapaz. Como todo e qualquer fracasso individual, o nosso exprime a incapacidade da linguagem de dar conta da totalidade do mundo, embora o rapaz não solicitasse claramente alguma coisa sua que pudesse submergir de maneira luminosa na história que nunca conseguimos contar. Desse modo, a palavra escoa pela intensidade da sensação não se servindo ao figurativo, e sim ao caos. Mas, também, cria um germe de ordem ou ritmo, abre domínios sensíveis, faz ver uma presença, inclusive, a presença desta gafe. Uma narrativa é um corpo que penetra e se estende noutro corpo através de uma desfiguração do acontecimento narrado. Os indivíduos comuns são arranjos infinitos: infinitos no que expressam, mas finitos em suas cores locais. E com relação ao fracasso da linguagem, ou mesmo os seus limites, a imanência de uma vida desempenha agora a articulação de instâncias ético e estéticas que se efetuam na possibilidade de suas visibilidades. Se os registros cartográficos da experiência acompanham um processo que não se separa um pesquisar e um intervir para ter acesso ao plano de forças, é porque suas estratégias de ficção se compõem através de misturas e agregados sensíveis que fogem.



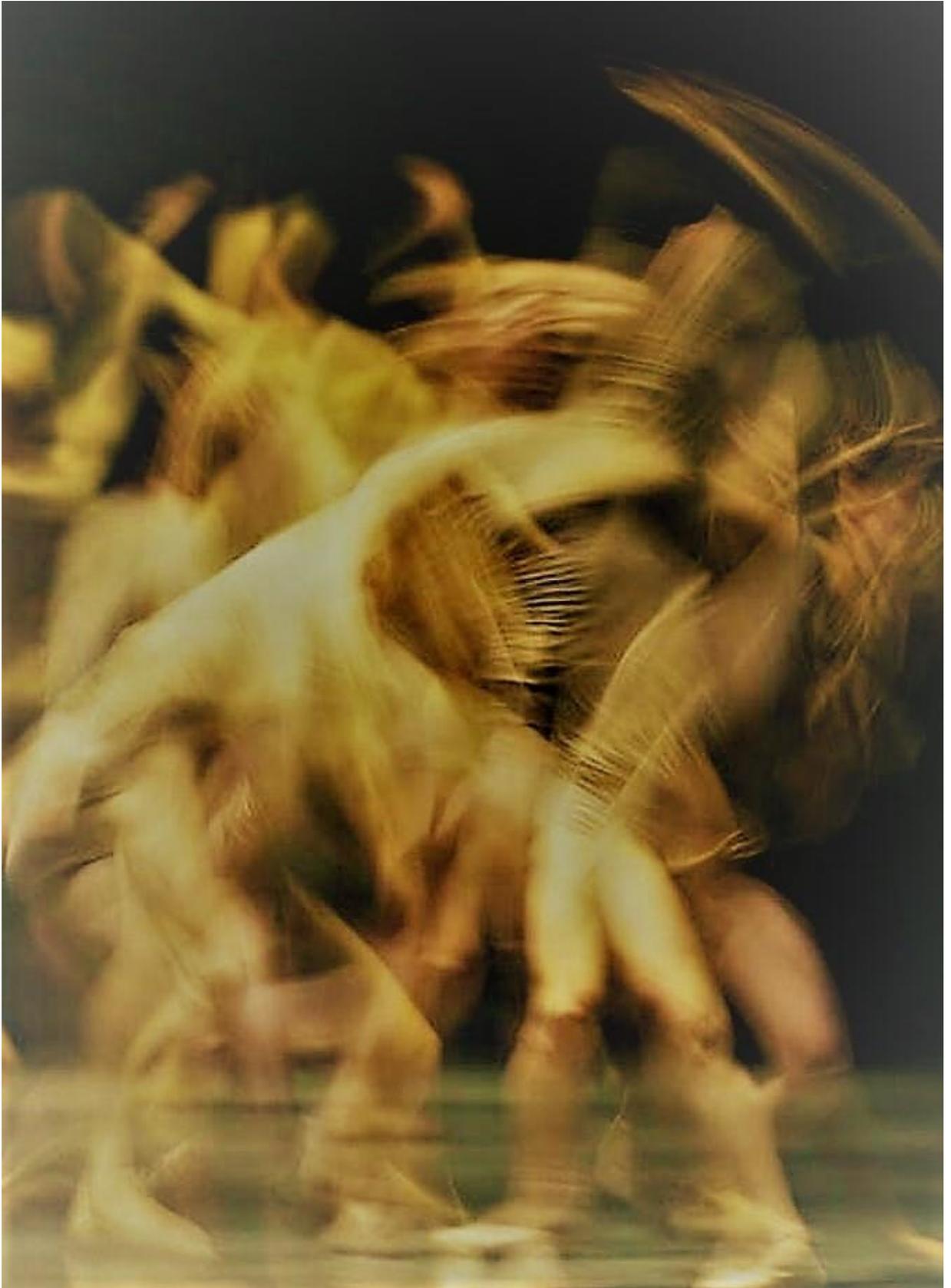
Algumas produções se vêem lançadas num irremediável processo de demolição. Abandonada, uma tese ou uma obra no campo da arte se decompõe, através de um vazio que impõe a sua desintegração. Uma incisão espreita a sua degeneração atemorizada. Tanto num texto acadêmico, quanto numa canção de Chet Baker, um silêncio meticuloso talha o contorno. Alguma coisa se condensa como um vulcão subterrâneo e depois alguma coisa se passa para fora deles, fazendo com que a feitura se quebre exatamente como um prato ou um copo de porcelana fina. Tanto esforço, tanto trabalho, tanta transpiração no levantamento, para o elemento disjuntivo de uma autoria impessoal desabar. A quem pertence este texto? Quem responde pela autoria desta fotografia? Quais são os responsáveis por aquela afirmação? E quanto à tese? Que tese? De quem é a tese? De quem é este vídeo? Os infiltrados nesta produção permitiram o uso da sua imagem? Uma fissura não possui imagens e não respeita direitos pessoais, mas faz uma fenda gestual com o fora. Quando se fala da autoria como certa “saúde”, que uma composição pode alcançar nas suas linhas de demolição, estamos insistindo em dismantelar que quem responde pelos seus direitos vitais não são os seus donos ou autores, mas a fissura que eles, e neles, eventualmente, faz rachar um deus criador na coisa criada. Desfazimento do poder autoral do agente através daquilo que se racha na superfície, para que a produção não se transforme numa empresa de imposição ou num terreno interdito. Mas, para tal desfazimento do contorno é necessário manter a insistência da greta, evitando, ao mesmo tempo, fazê-la deixar de existir naquilo que se apresenta apenas. Não é o vazio que toma corpo, mas a maneira como ele faz despir o constituído. Para onde quer que nos voltemos, quase tudo parece sem ar, de modo que, salvar-se, salvando a superfície e todo o seu fendimento, inclusive a linguagem e a sua possível autoria impessoal, requer uma estratégia de ficar na superfície sem permanecer à margem, ou de interditar o movimento da frincha. A questão de saber se a fissura pode evitar que um fabrico se produza em um só sentido sob esta ou aquela forma, não é justificável a partir de regras gerais, mas de estratégias específicas de remanejamento do todo. O lugar da fenda é somente um desmanche, enquanto uma obra não estiver comprometida com estas artimanhas de ficção, a partir das quais se pressente o talho e se arrebeta com a autoria com um ente determinante. Se perguntarmos: por que não bastaria um autor apenas, por que esta demolição é desejável? É porque, talvez, nunca pensamos a não ser por uma autoria coletiva e sobre suas bordas. Neste deslize, a criação como um ato de saúde do conhecimento, entra e sai pela fissura. É estranho admitirmos que a fissura não é nada, se não se compromete com um corpo, mas ela não cessa menos de ser e de se valer quando se confunde com a sua linha de quebranto. Não se pode dizer de antemão que esta escrita pertence a alguém, é preciso arriscar um pouco mais no dizível, permanecendo o mais tempo possível em suas bordas e não perder de vista o ato de dismantelar como o lugar das vozes do coletivo, o que não tem nada a ver com grupo ou coletividade, mas como devires que fazem rachar uma escrita. Erupção da superfície para transbordar a lavra. Haverá outra autoria, como um ente incorporeal que sobrevive tão longe, quando possível ao seu próprio desmanche, como Chet Baker escrevendo uma “fissura” que extinguiria por completo a sua arte sem jamais renunciar à fuga, à destruição e à improvisação com sua própria façanha.



A superfície tátil não é ativa, nem passiva, ela é um efeito dos atritos em colisão. Quase uma luta, ela passeia no campo da ética. Pertence à superfície o ferir o seu próprio corpo, como estas lâminas finas e descontínuas, em que um esforço se lança para outra disputa. Puro efeito afiado, o corpo é, no entanto, um agente que enfrenta o presente, pois, condensa uma energia num agora que se desloca para um trabalho de reversão de um querer incondicional. Uma tensão daí decorre através de uma força que se exerce sobre o tempo e contra o tempo, na qual um programa cresce por solavancos. Enquanto o tempo linear clama o sossego, bruscas fusões se arriscam através de uma presença que briga por um remanejamento do agora. Vontade distinta daquela do ódio e da destruição, como atingir a sua política e a sua guerrilha? O sentido é um ente marginal que se forma e se deforma nessa diligência. Herdeiro da guerra, o sentido atrita com o tempo e produz nele. Mesmo a sua luta com o presente não é um mero esforço, mas o jogo de uma articulação tal, que o sentido se apresenta ao mesmo tempo como o que ocorre aos corpos e conflagra os seus desdobramentos. Que quer dizer *querer uma presença*? Seria aceitar a contusão quando ela chega, o ferimento e a desgraça da existência quando eles se manifestam? Hesitamos, por vezes, em chamar de tátil uma maneira concreta de lesionar, como se o nome de certa “presença” se desfigurasse num vento referencial, que faz designar uma relação hostil em que toda produção de conhecimento se encontra entrelaçada a um critério ético no seu percurso imanente de luta. Se move à medida que se pensa, da mesma maneira que se pensa na medida que se golpeia. Mas como se dá esta presença senão através das apologias vitais com sua descarga de provocação? Ou a ética não tem sentido algum aqui, ou então é isto que ela quer trazer do nosso esforço. Ela não tem nada, além disso, a dizer neste ringue: ser digno daquilo que nos feriu, enquanto uma insistência da presença. Ao contrário, captar o que se faz presente como injusto e merecido, eis o que torna nossas lesões repugnantes, o ressentimento em pessoa, a culpa e o ressentimento contra a presença do instinto. Grande parte daquilo que acontece está vinculado a uma espécie de ferida existencial, uma marca ou chaga aberta, que pode atritar ou paralisar com aquilo que se faz presente. É uma reorientação de toda ação e de tudo que significa agir pela via do corpo, o primo pobre da filosofia, porém, o lugar da batalha da locomovida. Através desta cisão e deste desejo impessoal em *querer uma presença*, nada muda de certa maneira, salvo uma mudança de vontade, uma espécie de salto no próprio lugar, em que o corpo troca a sua vontade orgânica por uma vontade que abomina a repetição do mesmo. A presença quer o agora não exatamente no que está presente, mas alguma coisa que se presentifica neste agora, alguma coisa que salta da conformidade ao que se faz presente, segundo as leis de uma obscura conformidade: a presença mesma da força. O brilho, o esplendor da presença, tem a ver com certas rasteiras que nos prolongam as contusões de uma louco-mo-vida. A presença nãoaquilo que acontece, ela é o que acontece naquilo que acontece e nos dá um sinal e nos espera com um soco na cara. Contra as determinações precedentes de um tempo linear, ela pode ser experimentada e transposta, pode ser querida, pode ser desejada no que acontece como um programa de reversão: torna-te um lutador nas tuas desgraças e infelicidades, aprende a liberar o teu vigor, estando à altura da tua ferida, para ultrapassá-la. Produção de singularidade, presença de um corte no tempo. Presença da sensação.



Estar disposto a ir para onde a sensação da lâmina oferece passagem, inclusive, para a infância e sua vibração. Uma criança se apodera desse percurso... Arranquei-me da imobilidade com violência, mas percebi com grande decepção que não trazia de volta aquelas bolinhas de gude. O modo brusco como me movi para tentar me comunicar, explicando o que sentia com aquela derrota preocupou meus amigos que, a partir desse movimento passaram a se aproximar de mim, procurando acalmar-me por meio de provocações ou repreensões. Lembro-me de Duda falando pouco, omitindo-se, arriscando investidas esporádicas, esperando captar um movimento bom para ser útil de fato. Eu sabia que já não sabiam quem, ou o que, eu era ali naquela brincadeira. Pedi, então, a Tônico que me levasse embora dali e, no caminho da ida, vi o meu rosto refletido na vidraça de uma janela. Vendo-me, desorientei-me. Mas o que vi no espelho – embora na lembrança eu reconheça como tendo sido exatamente meu rosto, nem mais, nem menos – me pareceu uma imagem indecifrável. O fato de, mesmo então, eu saber que essa imagem indecifrável era, não uma deformação decorrente do meu estado de ira, mas meu rosto de sempre, me dava a certeza de que estava arrasado por perder todas as minhas biroscas. Esse corpo que tinha tal certeza era como que indestrutível: ele não fica triste, não dorme e não se distrai, mas hoje tudo desabou de vez. Eu sofria com a percepção das mazelas da existência quando menino, como se sofre ao ouvir um giz que range sobre o quadro-negro ou uma unha sobre o vidro. Por horas andei de um lado para o outro na praça vivendo um inferno. Esta sensação de perda, com efeito, era como eterna e incontornável. A intensidade da dor se multiplicava como a perspectiva da sua perpetuação e de sua duração longuíssima. Deitei-me na grama mirei o sol com fúria, encarando-o, enfrentando-o. Dizer o que são essas figuras que dançam em círculos nos meus olhos é tentar traduzir para uma linguagem ordinária, a sensação de incompletude absoluta que as sensações descritas produzem. Eu alternava, com o abrir e fechar dos olhos, a observação do mundo e a vivência desse mundo de imagens que se tornavam cada vez mais densas, a ponto de não mais distinguir as imagens e o objetos que via. Eu percebia que os seres vistos de olhos fechados seriam indubitavelmente mais reais do que meus amigos presentes na calçada naquela terça-feira quente. A própria concepção de espaço, no nosso apartamento, nossa cidade e nossa escola; as distâncias entre as pessoas, a dimensão dos móveis se mantinham por mera conveniência e nunca em função de nossas brincadeiras ou estratégias de convívio ignoradas pelos adultos. Eu sabia que o fato de estar ali vivendo aquele momento era relevante por estar diante de uma evidência passageira. Eu queria o que acontecia: eu desejava tal ou qual movimento e isso era imediatamente fatal. As formas circulares do sol eram compostas por pontos luminosos móveis. Aos poucos eu sabia quem era cada um dos pontos. E em breve eles se mostravam como seres humanos e, também, não humanos, o que era mais divertido. Em muitos, de ambos os sexos, essas pessoas dançavam em círculos de desenhos complicados, mas eu sozinho podia perceber a sutileza dessa complicação, como tinha tranquila capacidade de concentração para saber sobre cada uma das pessoas, tanto o quanto o que sentia em meu corpo. Eu conservo agora um outro poder de ocupar a sensação, mas apreendida como uma passagem, apreendida como itinerante ou como certa transição apreendida como falsa. Até esqueci as biroscas que perdi.



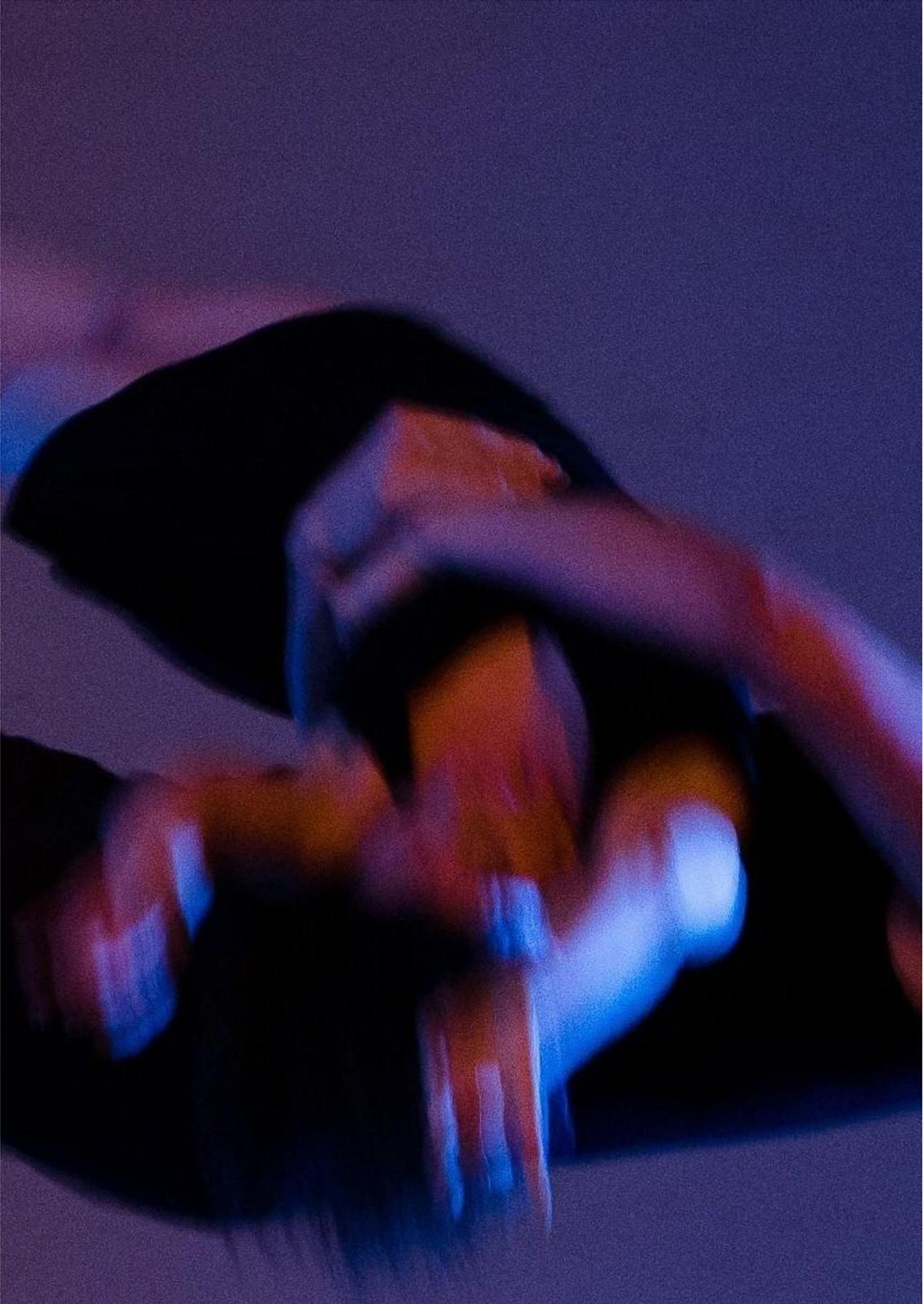
A *dança*, enquanto uma maneira do gesto deslizar no corpo físico dá passagem para uma ação que penetra na experiência em seu estado bruto de ser. E essa ação está toda ela atravessada por um _____, que se exercita através da brotação de um gesto _____. Dança, neste sentido, tem a ver com invadir a banalidade do espaço e do tempo, e mais ainda, com certa maneira de estar à espreita para os intervalos gestuais, através de uma ação que exige força, coragem, fluidez, dilatação temporal, _____, abandono, pernas que se lançam, músculos que contraem, joelhos que dobram e de uma coluna que se enverga na superfície da linguagem e que, por expandir-se no corpo, compõe um modo de existência _____. O gesto da dança penetra no durante do acontecimento, ou melhor, o gesto se faz através do acontecimento-dança como uma fissura, que fura em “si” um intervalo que permite carnar alguns sentidos, através de uma ação que tem ânsia em se misturar com a matéria viva do movimento.

04/01/17 Búzios - RJ

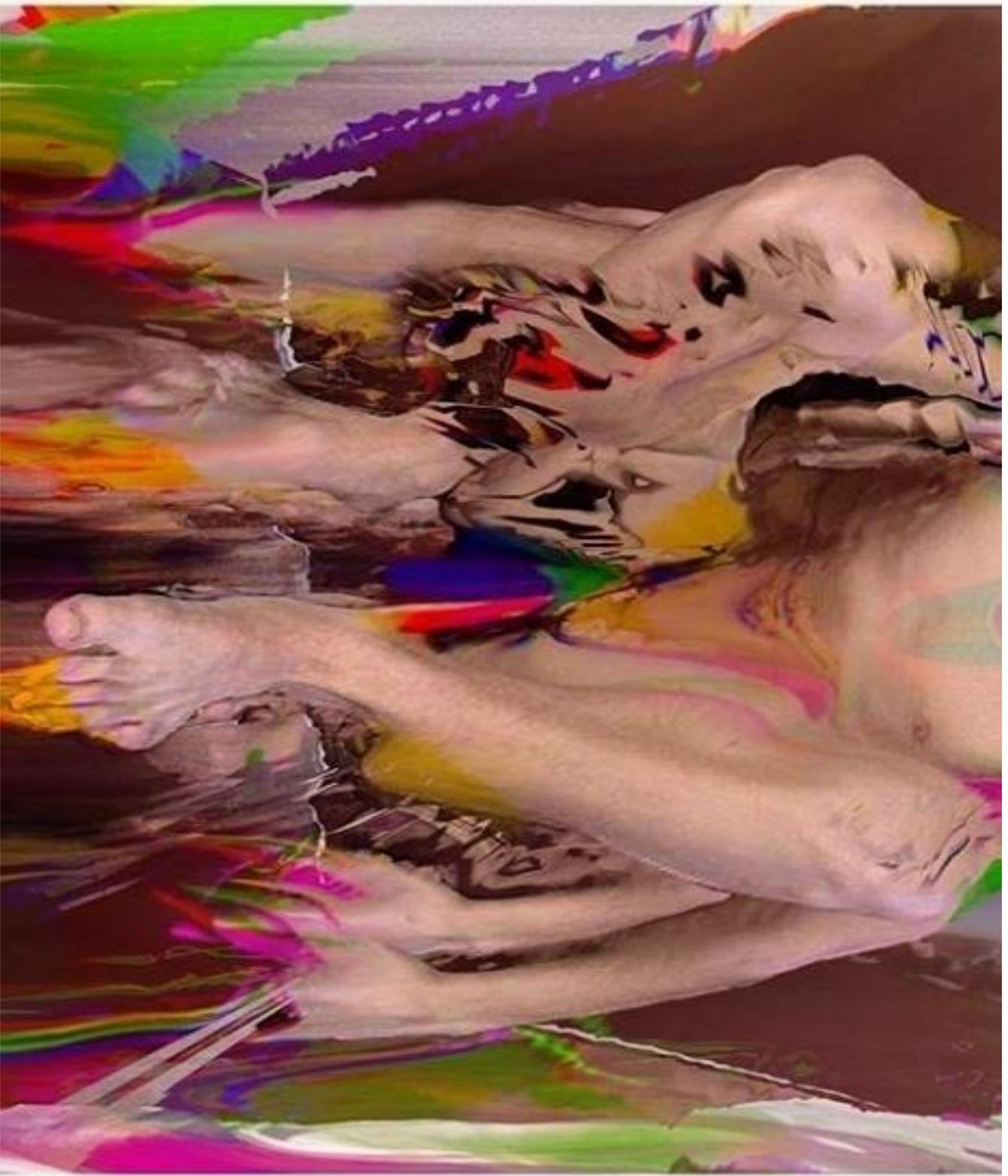
- Como Produzir outros
registros em Dança?

- Gesto-dança-escrita?

Em muitos pontos somos antropófagos. O canibalismo conceitual marca, aqui, certo jeito de carnar, em que o encontro com as variedades da superfície não tem nada a ver com uma conquista da profundidade, ou, uma filiação referencial. Admitimos que o problema superfície e profundidade que Deleuze nos sinaliza, via Estóicos, é de capital importância para proliferação das questões que fazemos avançar através da dobra corpo e ficção. Mas, não se trata de insistir nesta filiação, pois esta parece antes o que deve ser ingerido de um ponto de vista renovado nas artimanhas da devoração. A mestiçagem do vivo se aplica particularmente aos conceitos: de tanto serem profundos, conseqüentemente, são canibalizados em função das perguntas que o campo problemático da pesquisa faz avançar. Este “jeito antropófago” de pesquisar opera através do funcionamento da devoração, sem insistir neste ponto com uma diretriz, mas trazendo aos estudos da diferença uma maneira latino-americana de produzir conhecimento. Devorar a informação nova, vivesse onde vivesse, viesse de onde viesse, assinalar sob espécie nossa os elementos estrangeiros e inventá-los em termos nossos, com qualidades locais que marcam no produto resultante um caráter heterogêneo, ou, em principio, a possibilidade de funcionar com outro frescor conceitual. Estamos nos trópicos e é daqui que falamos, de modo que e não faz sentido falar do aspecto selvagem da superfície sem subverter a ordem da importação deleuziana num ritual canibal. A cena da deglutição do padre D. Pero Fernandes Sardinha pelos índios nos sinaliza uma cena inaugural deste funcionamento da cultura brasileira, assim como, por ter sido enfatizada como um referencial estético nacional na Semana de Moderna de 1922, e aqui, ela age no subtexto da tese. Sim, devoramos Deleuze, porque a superfície nos permite habitar um território existencial de ações e gestos junto à hipótese da ficção de corpo. Exercitamos uma maneira muito própria de transar filosofia e arte. Não se trata de uma explicação ou de prestar contas a estas referências, tampouco de um incensar tais fontes, mas de mostrar a intimidade desse jeito de produzir com a antropofagia. Em quê a proliferação da superfície tátil se relaciona com um canibalismo que quer avançar? A queda para a superfície assume, nestes procedimentos de escrita, um mecanismo de conexões que supõe agenciamentos canibais em suas passagens de intensidades no roubo estabelecido entre o corpo e a ficção. De modo que se torna impossível subir novamente para a profundidade da representação e conter o movimento que segue. Fazer um corpo deslizar de seu organismo, pode ser um processo de intensificação da matéria. Implica em nos movermos para longe do equilíbrio, arriscando uma queda de certezas onde linhas de experimentação são exploradas. Linhas que lançam a matéria do corpo numa condição de um corpo não formado, ou mesmo de alcançar ações selvagens. Promover potenciais de auto-organização capazes de constituir novas configurações, começa a ser instituído durante este percurso de produção de dados e de produção de si. Se a própria função disjuntiva da superfície tátil indica certa capacidade em negociar com outros espaços indistintos do conhecimento, de fato, o seu canibalismo que avança é responsável por estabelecer uma experimentação, exercício e transposição com a escrita acadêmica em educação. Explorar um espaço indistinto entre a produção da arte e a produção acadêmica, onde não existem mais fronteiras entre os conceitos e a sensação, que solicita um mecanismo de escrita que é efeito de causas corporais, choques, atritos e composições efêmeras. Os efeitos dos acontecimentos são sacudidos por constantes rupturas através de uma apologia do corpo e da animalidade, sempre se perguntando por quais vias pode se alcançar ainda mais outras configurações com as matérias deglutidas na pesquisa. Mordemos ideias e criamos conceitos que mordem. Honestidade referencial indígena: sim, somos canibais.



Um jogo sem regras, sem vencedores nem vencidos, sem responsabilidades, jogo da inocência e da malícia numa corrida para o impossível, em que a destreza e o acaso não mais se distinguem. Aliás, um jogo fútil que ninguém se divertiria com ele, pois, neste embate um ente banal e a sensação se enfrentam. Em certa medida, *a arte afirma o inútil* através de uma transfiguração do vivo. Não é seguramente o mesmo mecanismo do jogo do baralho, nem do jogo olímpico, por colocar em cena elementos do inútil transmutados de um alto grau de intensidade, a ponto de o tema de base não se reconhecer mais durante e depois do jogo. Quanta trapaça na aposta cor, que má jogada na combinação entre o ângulo da câmera e o corpo que dança. São apostas incertas que jogam com o singular, destituindo os seus objetivos e as suas finalidades comuns. Se servindo dos artefatos da mentira e da ilusão, tudo isso, se vê presente no jogo da obra de arte. O jogo banal de que falamos não pode ser realizado por um atleta ou jogador de baralho, que quer somente vencer e que a permanência na jogada não o instiga. Ele só pode ser jogado e, mais ainda, exercitado, por aquele que entra na dinâmica de um campo de forças. Mas, imprecisamente, neste caso, o jogador se torna a realidade do próprio jogo. Em cada lance se emite uma distribuição de singularidades de um gesto sem um fim próprio. Ele quer jogar, essa é a sua atitude afirmativa entre um gesto banal e da arte, a manutenção do movimento deliberado de um querer jogar incondicional, porque ele afirma um modo de existência com seus os efeitos. Algumas estratégias comunicam sua longa jogada, que fazem corresponder a sua destreza com os agregados sensíveis distribuídos nos seus campos expressivos, abrindo ao acaso um ente banal e ramificando a sua batalha no campo do sentido. No jogo de forças da arte um gesto reúne “em uma só vez” o “cada vez” para “todas as tentativas” daquilo que um jogo nunca permitiria. Pois, este único lance pode afirmar todo acaso, fazer do acaso um agente de afirmação da cor, por exemplo. E, se tentamos jogar este jogo fora da jogada do acaso, e se tentamos produzir um resultado finalista na obra de arte, nada se produz. É, pois, o jogo artístico, um mecanismo da produção de conhecimento na arte, lá onde não há mais vitórias, para aqueles que sabem jogar com o inútil, isto é, afirmar o singular na sensação. Ao invés de dividi-lo para dominá-lo, em vez de apostar para ganhar, enveredar-se junto. Este jogo que não existe a não ser quando se joga com a singularidade mesma, e que não tem outro resultado além da inutilidade criadora da arte e, também, pela linha tênue em que o jogo e a arte se tornam uma mesma realidade, perturbando aquilo que está instituído no mundo. Em nossos jogos conhecidos, o lance é fixado em certos pontos de encontro determinados, por exemplo, a sorte da roleta, a atenção do carteador ou da bola lançada na rede, nos quais muitas estratégias também podem ser criadas. Mas, não é disto que se trata essa jogada. Uma vez realizado um encontro entre a luz e a sombra de um corpo em movimento eles são confundidos numa mesma duração e seguem um mesmo trilho para abrir novas bifurcações na sensibilidade. Se um jogador se inclinasse com todas as suas forças num único e só gesto, visando contrariar ou precipitar todo jogo tendo como fim a sua vitória, o lance seria anulado, por destituir a relação íntima que o banal possui com o acaso de simplesmente jogar. A permanência no jogo da sensação exercita a possibilidade de soltar as forças vitais que prolongam as invenções da arte.



Nossos hábitos andavam muito monótonos e decidimos tomar outras medidas lúbricas. Foi um cara chamado Pietro, que solicitamos para abriremos novos horizontes. Era um baiano forte de descendência italiana que morava em São Paulo, um moço comunicativo, creio que era artista plástico, mas também vendia drogas sintéticas. Ele chegou dizendo que conhecia o dono de uma fábrica de acrílico e poderia desenhar uns bonecos originais para nós e tê-los fabricados e montados nessa fábrica em breve tempo por relativamente pouco dinheiro. Eu e Cláudio achamos a ideia de muitos bonecos de acrílico gozada, mas aos poucos nos deixamos convencer. O resultado foi que Pietro encheu nossa sala de bonecos eróticos transparentes de cores variadas, mas cada um era único. Ele também comprou duas imensas poltronas infláveis de plástico e no amplo pórtico que separava a sala de visitas da de jantar, colocou um manequim de fibra preta com o pênis ereto e outro de uma mulher nua e careca em tamanho original. Não satisfeito ele pendurou sobre essa estátua uma porção de tubos de lubrificantes coloridos que poderíamos usar a qualquer hora na sala, no quarto ou na cozinha, de modo que, cada cor produzia um efeito diferente dependendo do nosso atrito. Pintou as cortinas de roxo e espalhou objetos de couro de todas as espécies pelos cantos, entre chicotes e coletes para se vestir de todas as maneiras devassas. Na parte de cima do pórtico da sala, ele prendeu dois grandes ganchos de açougue, onde pendurou cadeiras de balanço de borracha caso a gente se arriscasse um pouco mais na vertical. Tudo descrito assim, pode dar a impressão de que o apartamento estava se transformando numa monstruosidade sado masoquista cujo ridículo só é divertido hoje, visto de longe e por nossas visitas caretas que nunca nos entenderam bem. Na verdade, nós não impedíamos Pietro de continuar porque estávamos gostando do que víamos e fomos aos poucos experimentando com os objetos. Criamos procedimentos muito íntimos de interagir com tudo aquilo. E mesmo hoje, na lembrança, eu ainda sinto vontades que só realizei naquela sala. Antes de abriremos nossa relação, a única ideia picante que tivemos, além dos vibradores elétricos e vídeos pornô, foi de colorir a paredes do apartamento com um cenoso cartaz de cinema, representado por uma moça semi-nua em cima de um cavalo que nos olhava apreensiva com um chicote na mão direita, como se nos dominasse. Mas isso foi insuficiente para o que estávamos dispostos a pesquisar com outros objetos não humanos. O que Pietro estava fazendo, embora não fosse a realização da nossa perversão, nem a expressão bem acabada da nossa volúpia, era divertido, inovador e provocante. Aos poucos a sensação do toque tornava-se nossa, escapando do nosso controle e, nas vezes, gastava todo o nosso tempo. A luz escura que vinha das janelas incidia nas poltronas de acrílico e suas arestas se tornavam mais visíveis. As cores escuras seriam ainda mais estridentes se o material não fosse sintético. Tal como era, resultavam numa zona de medo e excitação que nos lançamos sem álcool, nem outros aditivos alucinógenos. Os ganchos de prender carne, visíveis desde a porta de entrada, davam uma nota agressiva, que nos parecia uma referência libertina ao punk. A boneca de fibra, que era de cor neutra, ou incolor, não mostrava em evidencia os seus orifícios à primeira vista, pois, era preciso tocá-la para encontrar onde se aventurar. Às vezes, antes dos convidados chegarem, a gente apagava todas as luzes da casa e ficávamos nus andando pelo apartamento a procura de um novo contato com tudo aquilo.



Corpos são relações de forças que ativam processos de vida e morte. Enquanto tais, não se definem, apenas, por seus encontros fortuitos e seus choques em estado de crise, mas, eles “quase” se definem por suas relações características, que compõem cada singularidade como uma multivocidade localizada. Há, então, processos de composição e decomposição nos corpos, segundo suas experiências que convenham ou desconvenham, ou mesmo, das oportunidades favoráveis em que se lançam estas relações de forças. Dois ou vários corpos formarão uma composição, isto é, um outro corpo provisório, se compuserem suas relações respectivas em circunstâncias intensivas e o mesmo acontece com as oportunidades desfavoráveis geradoras de embates. E isto, é o que cabe ao exercício da carnação das forças naquilo que é palpável num corpo, ou seja, o ponto relacional que instiga a fazer com que os seres se encontrem segundo relações componíveis. Esta teia de relações consolida seus vínculos em uma materialidade provisória, assegurando, ao mesmo tempo, com a experimentação do devir, uma composição em termos de uma ética, uma estética e uma política fazendo da existência perturbadora de um corpo um ente relacional. Quando um corpo encontra outro corpo, ou, uma sensação encontra com uma superfície, uma variedade de efeitos se compõem formando um elo provisório que pode ativar certa produção de vida ou de morte. À medida que um corpo decompõe o outro, destruindo a coesão de seus vínculos, relações decomponíveis são estabelecidas, conseqüentemente. Um só e mesmo corpo pode passar uma vida inteira imerso em relações de morte. Vivo, ele está morto. Apenas os corpos vivos podem ser mortificados, pois os corpos mortos não estão aptos à experimentação de força que nos referimos. Em contrapartida, só um corpo vivo é capaz de desmortificar-se, libertar-se de suas relações decomponíveis e descobrir a alegria de lançar-se à imanência de outras relações, ou melhor, de permitir ser lançado nesta teia de intensidade em colisão. A diferença entre morrer e mortificar é, por isso, facilmente constatável: só podemos mortificar repetidas vezes um corpo enquanto ele vive. Acontece que, o corpo mortificado continua vivendo, como se a vida fosse uma grande espera pela última dose de mortificação, aquela que é marcada pelo instante da morte. Ainda assim, por mais estreita que seja a presença da vida num corpo mortificado, micro-relações de forças estão sempre passíveis de oportunidades favoráveis, que podem reverter as conexões, gerando mais e mais efeitos. A sensação na arte, e tudo o que ela arrasta em seu campo de relações, pode se comprometer com essa produção de singularidade, enquanto que o conceito de corpo como singularidade é determinado não por sua consistência própria, mas pela relação com os outros corpos, portanto, da relação com o outro como fundadora dos modos de existência que se instituem. Cabe enfatizar que o problema da sensação é independente dos seus efeitos, mas aqui, a questão se propaga através de um deslocamento que corresponde à sua posição como problema ético da superfície tátil, em que, para se manter a presença da intensidade da arte, torna-se necessário, por um critério relacional, uma articulação com as instâncias vitais que se efetua na gênese de um corpo. Desse modo, a composição de um corpo singular como um efeito do jogo estabelecido com a sensação, pode se comprometer com certa produção de vida ou de morte, na medida em que esta corporeidade prolonga os efeitos da arte para outros campos do conhecimento e do vivível. A sensação também é um corpo em relação.

Corpus est necessitudo

Rascunho de uma escrita que se perdeu...

É possível escrever com mais tesão/tensão?

(Pulsar) Meu corpo é meu mapa, meu corpo é minha zona, meu corpo é minha pátria.
Pulsar mais – pesquisador/campo problemático.

Eles começaram a agir, a queda para a superfície permitiu que eles se transformassem em vários. Agora, no corpo da palavra existem ações em percurso. Tem alguma coisa clandestina na jogada que age. Pensamento/ação.

Operar com uma escrita, operar com aquilo que move a pesquisa, pois, alguns afetos não cabem em procedimentos metodológicos mais convencionais. Carnar a palavra.

O sentimento é da ordem de um “eu psicológico”, já sensação é impessoal, é um afeto (afecção) e está na frequência da singularidade ou do hiato. Ao escrever acontece uma escrita de afetação.

Em que materialidade se produz o acontecimento tátil de uma pesquisa acadêmica?
Como se tornar sensível aos signos das materialidades em questão?

O gesto da sensação é impessoal no tempo e no espaço. Como lidar como esse intervalo? Como funciona? Que dança é esta que opera na formação de um corpo?

Quando problematizamos que a arte produz um tipo de conhecimento, parece haver, aqui, a constatação de que este gesto da escrita não cabe em processos de pesquisa convencionais, de modo que, questionamos: por quais vias epistemológicas podemos dar visibilidade para estes afetos moventes, senão afirmando os procedimentos particulares de linguagem de cada lâmina? Quando frisamos que a sensação produz uma dobra no conhecimento, digamos de uma análise dos efeitos das materialidades que estão sendo acompanhadas e exercitadas, desviamos da hipótese de uma possível recondução para uma interioridade do conceito. Não se trata de conduzir os processos de escrita para um campo representativo que condensa um objeto, pois, através de uma lógica das superfícies, partimos das materialidades mesmas, como condições de se constituir um acontecimento tátil, que volta uma face para a concretude da sensação e a outra para a linguagem que o exprime, produzindo um corpo provisório no entre das duas faces. A dobragem da superfície na lâmina permite uma articulação entre o que é tátil na sensação e na escritura que se faz através dela. Tendo vencido estes contrasensos, nos ocupamos com nos perguntar: o quê que de fato se dobra no conhecimento através dos estados indistintos de cada gesto improvável? Um conceito? Se sim, reagimos novamente com veemência contra a representação, argumentando que o conhecimento, que aqui se faz carne, não se desenvolve por estas vias, pois, dançar e escrever de maneira a-centrada suscita uma ação específica no percurso do sentido, na autoria dos conceitos, nos processos com a arte, na gramática exercitada, na genética de um corpo em que, através desses procedimentos pela via do sensível, se permite atualizar um tipo de conhecimento que se produz na imanência de cada lâmina. Na singularidade de “cada uma delas” a escrita traz o conceito junto com a textura da sensação, de modo que um não sobrevive sem o outro. Eles se encontram no corpo da lâmina e logo se estabelece uma atmosfera inventiva (ou antropofágica) que é o mais forte estímulo para ampliar suas conquistas e conjugar o sentido com o fora. O gesto se parece mais com uma labareda de significados cambiantes. Ele é uma mulher, um macaco, um bailarino, um atleta, um moleque, um poeta, um tirano ou um pescador, pois, ele é produzido através de um corpo em estado de ficção, no qual a produção de conhecimento da arte pela via da sensação se torna possível através do abandono da verdade e de um exercício frenético com uma ficção de mundo. Levando a noção de conceito para uma aventura de sugerir e de compartilhar com todas as ousadias estéticas que a sensação convoca com musicalidade ou com selvageria, quando necessário para quase se definir. A presença mesma da variação do sentido supera uma recondução da sensação para uma interioridade do conceito, pois ele se direciona através de refletores estratégicos, posições planejadas, sombras e estruturas disjuntivas, a ponto de nos permitir questionar se realmente cabe de fato falar em conceito para a produção de conhecimento que nos referimos, pois, quando este é definido, logo em seguida é transmutado pelo devir da ficção. Seria, então, o próprio conhecimento, uma ficção? O que não é uma ficção? A bem dizer, antes mesmo da sensação da arte abandonar a ficção da representação, ela se prestava somente para dar voz aos poderes da razão: igualmente comparativa e desfavorável em relação aos outros fenômenos. Mas, os gestos pertencem a um teatro dionisíaco do saber.



Ain't Got No/I Got Life

Nina Simone

Ain't got no home, ain't got no shoes
Ain't got no money, ain't got no class
Ain't got no skirts, ain't got no sweater
Ain't got no perfume, ain't got no bed
Ain't got no man

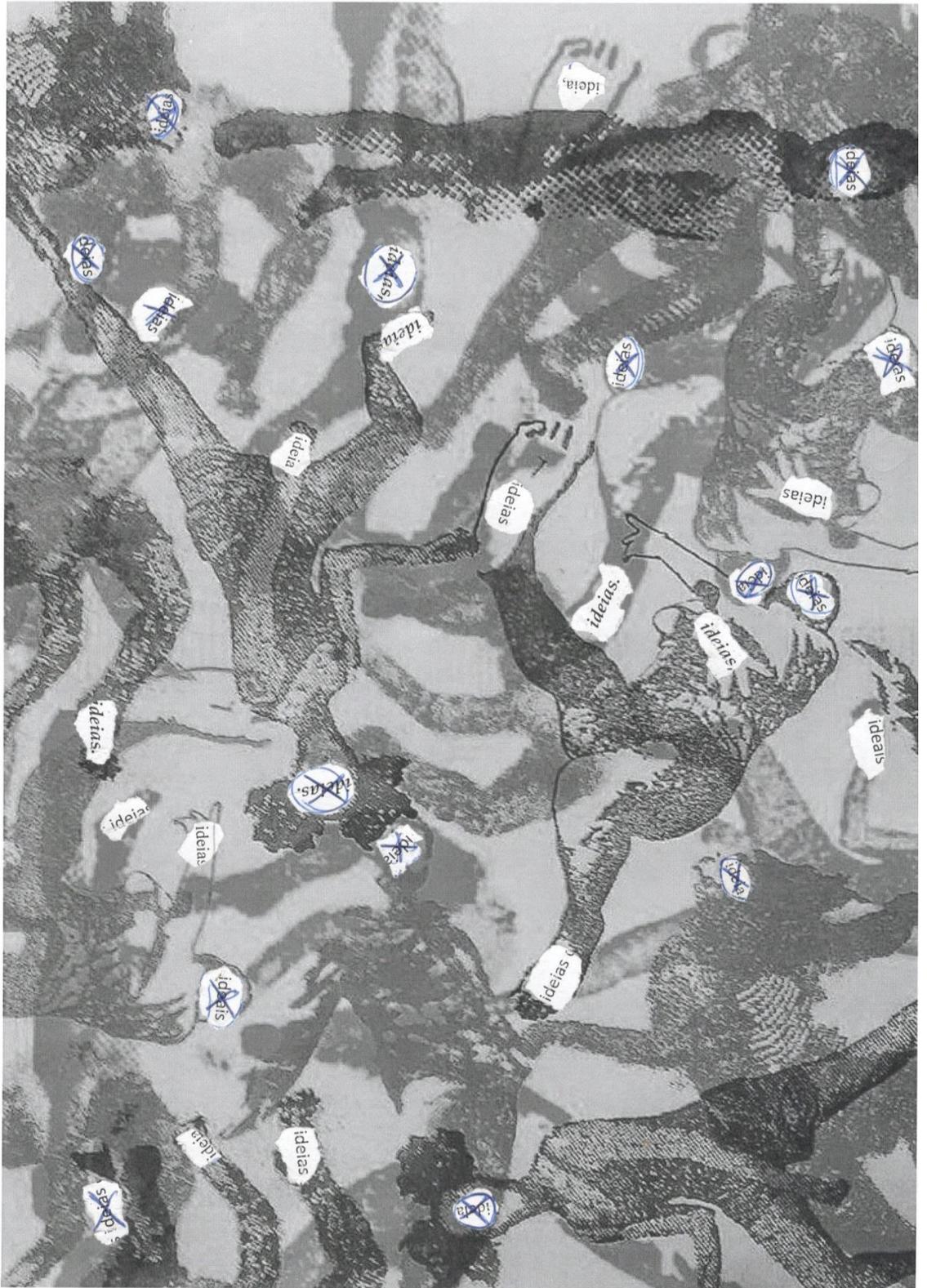
Ain't got no mother, ain't got no culture
Ain't got no friends, ain't got no schooling
Ain't got no love, ain't got no name
Ain't got no ticket, ain't got no token
Ain't got no God

Then what have I got?
Why am I alive anyway?
Yeah, what have I got nobody can take away

I got my hair, I got my head
I got my brains, I got my ears
I got my eyes, I got my nose
I got my mouth, I got my smile
I got my tongue, I got my chin
I got my neck, I got my boobs

I got my heart, I got my soul
I got my back, I got my sex
I got my arms, I got my hands
I got my fingers, got my legs
I got my feet, I got my toes
I got my liver, got my blood

I've got life
I've got my freedom
I've got the life
I've got the life
And I'm gonna keep it
I've got the life
And nobody's gonna take it away
I've got the life
<https://www.youtube.com/watch?v=L5jI9I03q8E>



Um gesto sobe à superfície sensível, como um efeito produzido entre o corpo e a palavra. Uma singularidade banal submerge na produção de sentido, mas logo escoou noutra coisa, voltando uma face para as coisas e a outra para a linguagem. Uma superfície de sensação intervala a matéria não orgânica de um corpo físico, deslizando seus efeitos. Efeitos no sentido causal, mas para além disso, “efeitos coreográficos”, “efeitos afetivos”, “efeitos táteis” ou “efeitos formativos” – e menos ainda, ou muito mais, uma vez que eles não têm mais nada de corporal e são agora uma sensação que insiste na superfície e vai embora, passa. Um gesto fictício submerge na medida em que uma formação e uma escrita entram numa relação de transposição e oferecem passagem para uma ação, que se torna o próprio acontecimento do gesto, sem ser ele mesmo uma fisicalidade precisa, um ser coeso, um ente sólido. Alguma coisa acontece na carne da palavra ena superfície de uma formação. Efeitos do sentido se produzem nos intervalos de uma sensação presente.



Trata-se menos, para o gesto, de recuperar o sentido através da superfície tátil que destruir a palavra ou abandoná-la. Conjurar o afeto e transformar a zona do corpo em uma ação nutriente para os processos de subjetivação que implicam a imanência, sempre com a experimentação em comando e nessa formação, agir abaixo da superfície esburacada do pensamento. E, da mesma maneira como aquilo que escorria para o submundo do sensível, há pouco, estão as ideias que afetam as periferias do corpo, ideias de superfície, encaixando ou desencaixando conexões. Permite-se que a formação seja carnada pela instauração de palavras-proteicas, de palavras-grito ou de palavras-ação, em que todas as vibrações fonéticas no pensamento são substituídas por um pensar exclusivamente tônico, ao qual corresponde um “tornar-se o que se é” pelas vias de um corpo que habita o intestino da palavra e que faz tudo por inspiração, digestão, evaporação e articulação. Carna-se nas ideias ações que formam, reagem, compõem, manuseiam, atacam, negociam, socam, correm... No entanto, tudo isto acontece em interação direta com uma ambivalência de uma ação/pensamento, ou, de um pensamento/ação sem regras prévias, onde a palavra, ora e vez, atravessa. É aí que a contribuição do vivível encontra seu ponto de negociação nos processos de subjetivação: se a ação de um corpo e a ação do pensar são polos inseparáveis de uma ambivalência tátil, é porque os vetores que elas “formam” pertencem inseparavelmente ao corpo ou à profundidade esburacada da superfície da pele, onde as “ideias” operam. Nunca se está inteiro, mas sempre multiplicado, por conseguinte, as ideias são manuseadas através de um organismo lexical sem partes, que não carreguem as categorias de um senso comum, mas, bifurcam fragmentos de conceitos sólidos e de restos de sentidos, que procriam com uma materialidade indistinta. Noutras palavras, as ideias são manuseadas na mesma medida em que na palma da mão forma-se um gesto do pensar. Uma formação gestual manuseia, efetivamente, os estados indistintos de uma sensação que se serve dos fluidos do sentido e que ativa palavras de ação num pensar tônico. O fluido da sensação é necessariamente corrompido quando se choca e se compõem, não por si mesmo, mas pelo outro polo do qual é inseparável, o do turbilhonamento da matéria vivível. Não é menos certo que ele aciona o polo tátil, em oposição ao atrito e à contusão das misturas perfeitas, polo passivo da matéria movente da palavra. Há na formação dos corpos uma maneira de articular a distinção fixa entre as misturas corporais, pois, cada ser, cada ente, se compõe sem cessar através de outros corpos em movimento. Formação como correlato de penetração ou contágio de um pensar.



A razão vertebral contrai o conjunto de ossos compartimentados que “formam” o eixo de sustentação corporal dos vertebrados, contendo em seu interior um orifício linear onde transpassa longitudinalmente cada unidade vertebral, “formando” um todo no qual se aloja uma imagem fixa de sustentação vertical do corpo. Noutra medida articular, um gesto tátil produz “formações descontínuas” nos intervalos entre as vértebras, onde não existem eixos fixos ou sustentações prévias, nem mesmo uma unidade por onde perpassa o fluxo, mas, canais onde se articulam ideias, sinapses e afetos. Sua composição precária pode se especializar para favorecer os circuitos do movimento entre as articulações, cuja principal função está relacionada à mobilidade do pensamento. Contudo, ela também oferece suporte para aspectos vitais como o desequilíbrio da postura ereta do tronco, possibilita agilidade nas dobradiças, atua na decomposição dos órgãos, conjuga-se com as possibilidades do espaço, ou mesmo, produz-se através do espaço, assim como, promove absorção, dissipação de choques mecânicos e pressão gravitacional nas ideias.

- Mas é isto mesmo que aqui se trata?

- Imagens sobre o gesto?

- Do que se trata quando se posiciona entre as vértebras de corpo fictício?

Por onde passa?

A escrita se vê fugir quando foge, saltar quando salta, enquanto sobrevoa cada efetuação temporal de um acontecimento que carna através dela e, sobretudo na carne da palavra que se manifesta em outros estados. Experimentação, exercício e transposição dos lugares onde o sentido entra e sai quase constantemente. Ainda é preciso uma longa conquista para se chegar a este “além” de uma mera descrição e de uma mera narração dos fatos, ou, a aquela passagem impura de um acontecimento tátil, isto é, pela força impessoal que o atravessa, distinta de todas as intuições empíricas que correspondem a tipos de afetação temporários. Sobrevoar o próprio corpo, abrindo-o e esquartejando-o em muitos. Nunca se está no presente, sempre ainda por vir e já passada, ela participa de uma terrível singularização do gesto. Se a escrita não é um acontecimento entre outros tantos, mas pode frequentar “o que se passa”, é sem dúvida porque ela se efetua de muitas maneiras ao mesmo tempo e que cada corpo pode captá-la em um nível de variação. Passagem sem lugar.



INFILTRADOS

Artistas, lugares, pesquisadores, entidades, obras de arte, cidades, eventos, canções e acontecimentos que atravessam a tese.

Antonio Vivaldi – Cello Sonatas – RV 40/42/46 – Roel Dieltiens – intérprete.

Carla Abrão Moreira – Performance e criação em dança.

Centro Cultural Banco do Brasil - Rio de Janeiro – CCBB-RIO.

Chet Backer – Let´s get lost – Full Album.

Christine Ceconello - Choreography – Brasil/Alemanha – Feetdialogue.

Festival Dança em Transito (2017)– Rio de Janeiro, Brasil.

Foniadakis Digital.

GiaGianasi– Fotografia e designer de imagens.

Lilian Gil – Composição coreográfica – Combinado (2012).

Mell Caetano – Fotografia.

Museu ferroviário da cidade de Barbacena – MG.

Nina Simone – FullAlbm.

O SOMOS – Risografias – Performance, ocupação e arte contemporânea.

Panorama da Dança Contemporânea Brasileira – Rio de Janeiro, Brasil, 2016.

Patrimônio histórico da cidade de São João del Rei – MG.

Projeto Locomovida– interferências urbanas (2017), Rede Trilhos, MG.

Rede Trilhos – Produção e edição de vídeos.

Rococó Produções.

Travessia Grupo de Pesquisa, Faced/UFJF.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DELEUZE, G. e GUATTARI F. *O que é filosofia?*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

