

CLINAMEN – FLUXO E GESTO-LIVRE NAS DOBRAS DA CRIAÇÃO

CLINAMEN - FLOW AND FREE GESTURE IN THE FOLDS OF CREATION

Lívia Mara Botazzo França

RESUMO

O presente artigo traz a figura primitiva do *clinamen* antigo¹, para aproximá-la da metáfora da dobra usada por Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), no conjunto de suas obras, principalmente em *Lógica do Sentido*² e *Mil Platôs*³, visando oferecer algumas aproximações para o processo de criação em arte, no que cerca a materialidade da obra de arte que se dobra em canais de fluxos e gestos-livres como atos poéticos e estéticos dos artistas na geração do corpo da obra. Levantando-se, com isso, discussões, relações e conexões entre realidades distintas que se cruzam, e que conferem ramificações, arborescências e tonalidades às paisagens que se erguem sobre o deslizar do caminho da obra de arte, que se produz enquanto é percorrido.

PALAVRAS-CHAVE:

clinamen, fluxo, gesto-livre, dobras da criação.

ABSTRACT

This paper brings the primitive figure of the former clinamen, to bring it closer to the fold metaphor used by Gilles Deleuze (1925-1995) and Félix Guattari (1930-1992), in the set of his works, mainly in Logic of the Sense and a Thousand Plateaus, aiming to offer some approximations for the creative process in art, in what surrounds the materiality of the work of art that folds in channels of flows and gestures-free as poetic and aesthetic acts of the artists in the generation of the body of the work. With this, discussions, relations and connections are raised between different realities that intersect, and that give ramifications, arborescences and tonalities to the landscapes that rise over the sliding of the path of the work of art, which is produced while it is traversed.

KEYWORDS:

clinamen, flow, gesture-free, folds of creation.

Introdução

ISSN 2175-8212 – Anais do 29º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. [recurso eletrônico]. RODRIGUES, Manoela dos Anjos Afonso; ROCHA, Cleomar (Orgs). Goiânia: Anpap, 2020.

O poder afirmativo da arte de criar sentidos, de produzir imagens, de configurar espaços multidimensionais, de propulsionar novos modos de existência, novas maneiras de viver, novas maneiras de amar, está em sua qualidade de agenciar fluxos desejantes multissensoriais que abrem fronteiras e reivindicam conexões para o conhecer humano. O artista como causa ativa de suas próprias ações, em quem a força afirmativa da vida se manifesta enquanto agente operador da arte, de modo objetivo e intuitivo, agencia coisas ou estados de coisas, produzindo uma estética da existência sobre si e sobre o mundo.

A figura primitiva do *clinamen* lucreciano⁴ recuperado por Deleuze veio a servir de base para a compreensão da obra a partir da investigação de seu processo geracional, evidenciando-se uma correlação com a abordagem deleuziana da relação de causalidade da criação, pela seguinte análise:

O *clinamen* é a determinação original da direção do movimento do átomo. É uma espécie de *conatus*: um diferencial da matéria, e por isso mesmo um diferencial do pensamento, de acordo com o método da exatidão. Daí o sentido dos termos que o qualificam: *incertus* não significa indeterminado, mas não designável; *paulum, incerto tempore, intervallo minimo* significam 'em um tempo menor que o mínimo de tempo contínuo pensável'. (DELEUZE, 2015, p. 276).

O *clinamen* como um equivalente ao *conatus* é a potência singular de cada indivíduo, a potência de agir ou força de existir⁵, a potência de expansão que cada um de nós possuímos de afirmação de si, e por isso de afirmação da vida. Há outros sentidos correlatos, como desejo, esforço, vontade, entusiasmo, força vital. Deleuze atualizará a teoria dos gregos antigos ao atribuir ao *clinamen* a qualificação de "diferencial da matéria" e "diferencial do pensamento". O *clinâmen* como sendo a *Diferença* que une e *Repete* os dois termos: matéria (o *ente*) e pensamento (o *ser*), afirmará que a *diferença* é o que se coloca "entre o ser e o ente" (DELEUZE, 2018b, p. 103), que se apresentaria pela *Dobra*, uma abertura ou fenda "constitutiva do ser e da maneira pela qual o ser constitui o ente"⁶.

A Experiência Neoconcreta no Brasil é um belo exemplo desse poder afirmativo da arte que propõe novas formas de vida. Hélio Oiticica (1937-1980), que era "leitor assíduo de Nietzsche" (BRAGA, 2015, p. 56) ousou propor uma arte de transformação, de transvaloração e redimensionalização de valores cristalizados pela racionalidade, materialidade objetiva e conceitual, pela "experiência suprassensível" e que a pesquisadora Paula Braga explica:

O alargamento das formas de compreensão do mundo para além do exercício intelectual e da submissão dos sentidos ao intelecto conduziria a uma proximidade com o núcleo do processo de criação e à possibilidade de criação do novo: não uma “nova obra de arte”, mas um novo entendimento de mundo. O suprassensorial seria uma expansão dos sentidos, na qual ‘a experiência se alça por sobre o objeto da mesma, se subjetiva, liberando supersensações, originais, mitigas, nunca antes movida. (BRAGA, 2017, p. 57-58).

Onde lançaria o participante a um “estado de invenção” desencadeado, principalmente, nos *Parangolés* (FAVARETTO, 2017, p. 34), (Figura 1), isto porque, não foram concebidos apenas para serem vestidos, mas para serem incorporados (BRAGA, 2017, p 57) a fim de sintonizar as potencialidades da criação pela experiência estética, conectando corpo e sensibilidade, inteligível e sensível.



Figura 1: Hélio Oiticica, Parangolé P15 Capa 11 – Incorporo a Revolta, 1967. Foto: Claudio Oiticica. (Disponível em https://www.researchgate.net/publication/286326639_As_ruas_e_as_bobagens_anotacoes_sobre_o_delirium_ambulatorium_de_Helio_Oiticica, acessado em 06/06/2020).

Há uma conjugação de multiplicidades em que o que sobressalta e compõe a relação dos elementos opostos é o divergente, o desequilíbrio, a vertigem, e que, paradoxalmente, se realiza nos *entre-campos*, seja entre inteligível e sensível, apolíneo e dionisíaco, espaço da obra e superfícies táteis, trabalho alienado e prazer estético, natureza e cultura, entre arte e antiarte.

Neste sentido que me aproximo de Oiticica, de sua proposta de *estado de invenção* provocado pela dinâmica de elementos partícipes da experiência estética da obra, propondo, justamente, a superação do dualismo por oposição ou junção de planos

(estratos ou superfícies), para privilegiar o que se coloca no meio, na passagem de um plano para o outro, que se realiza no deslizar do percurso experimental, mediando corpos, sujeitos e materialidade, compreendidos ao contexto espacial da obra, o ambiente (a rua, a praça, a favela, o museu, o mundo), suscetível aos imprevistos do acaso, às investidas do caos.

Neste encontro de mundos, de deslocamentos dos corpos por entre a multiplicidade de componentes significantes o *clinâmen*, fundamentará as conexões afetivas desses cruzamentos, aparecendo como abertura para o outro, colocando os elementos sob fricção, quanto maior for a intensidade e vibração dos componentes, maior será o grau de potência para o estado criativo, um movimento de desequilíbrio perpétuo da transcodificação ou transdução⁷ da matéria de expressão.

Lygia Clark (1920-1988) em *Caminhando* (Figura 02), reúne componentes dimensionais transcodificadores, ao convidar o então expectador a participar da experiência, situando-o como *criador*. Oferece-se pela experiência a descoberta do corpo no corpo, materialidade do real percebendo espacialidades, texturas, formas e volumes, que são verificados à medida que avança a execução, o redimensionamento topográfico, os limites do plano escritural, um modo de comunicar pela aprendizagem dinâmica, concreta e confessional, que se opera enquanto é construído o trajeto.

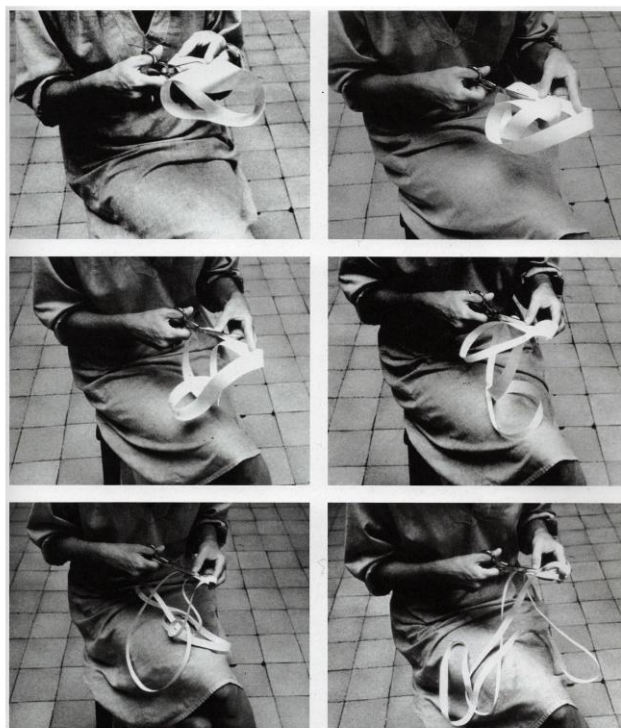


Figura 2: Lygia Clark, *Caminhando*, 1963-64. Registros da ação. Fonte: Catálogo da exposição *On Line: Drawing through the Twentieth Century*, Museum of Modern Art, NY 2010-11.

A potência da proposta da obra se encontra na ideia de se envolver atividades perceptivas em que são exploradas funções cognitivas dos sentidos visuais e táteis, no campo perceptivo do “espaço háptico”⁸, uma espécie de espaço nômade (DELEUZE-GUATTARI, 1012c, p. 217-219) em que são reunidas as funções ópticas e táteis (ibidem p 222), levando o participante a uma situação de amplificação sensorial e que promove abertura para as investidas da criação, invenção e descobertas. O participante é colocado em *situação de criação*, à medida que no desenrolar das ações que realiza, se vê pautado por decisões e escolhas, racionais e intuitivas, que transbordam a obra enquanto objeto-fim, processando as expressões de suas sensações, por meio de negociações internas entre a tarefa dada e aquilo que queira fazer dela, evocando-se o processo, enquanto objeto-meio, pela experiência sensível.

Fluxo

O navegar artístico se encontra na singularidade de um mar de matérias de expressão, se produzindo por colisões em ambientes caóticos, cuja organicidade de elementos e compostos, muitas vezes se organizam por acúmulos, excessos e obsessões, estimulando a geração de pensamentos criadores, forçando o pensamento à criação. O ateliê do artista brasileiro Paulo Bruscky (1949), (Figura 3), traduz bem um modo de navegação torrencial por águas caudalosas:



Figura 3: Imagem do ateliê de Paulo Bruscky, 2004. Disponível em <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ludmila.pdf>, acessado em 18/05/2020.

Por seu conteúdo abrangente e arrumação instável, o ateliê de Paulo Bruscky espelha (e duplica, portanto) a natureza fluida de sua obra, a qual não se acomoda ou ajusta a lugar simbólico algum, definindo-se como processo e liberta de um único fim. (ANJOS, 2010, p. 227).

Certamente os ateliês de artistas são espaços singulares de constante circulação de objetos e coisas. Propício a cruzamentos de fluentes em que escoam poderosas forças *afectivas* e que encontram confluência pela ação do artista, sem sua atuação este campo de potências e possibilidades jamais se ergueria. Os ambientes corporativos que também exercem atividades de criação, seguem modos de organização muito parecidos com os ambientes artísticos, se diferenciando pelo destino dado por seu conteúdo e forma material.

O escritório do arquiteto brasileiro Paulo Mendes da Rocha (1928), (Figura 4), é constituído por um corpo múltiplo dobrado sobre si ao longo do tempo, tanto quanto como no ateliê de Brusky (Figura 3). A semelhança entre ambos espaços é conferida pela presença maciça de arquivos que se integram aos espaços de trabalho e execução dos projetos, não foram escondidos em lugares escuros, empoeirados e esquecidos. Passado e presente dobrando um sobre o outro, em permanente atualização, retroalimentando novos processos pela fisicalidade da memória presente.



Figura 4: Escritório do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, para entrevista ao Jornal El País, publicada em 08/11/2018). Foto: Ruy Teixeira.

Portanto, o processo de criação se valerá da combinação entre instinto (intuição) e inteligência (percepção) sobre uma paisagem recortada em um plano de composição,

construído ou produzido pelo artista, que atuará utilizando e empregando instrumentos, em estruturas ora mais ou menos estáveis, ora mais ou menos instáveis, para suas experimentações plásticas.

Gesto-Livre

O livre pensar é o pensamento nômade, cuja implicação é a convivência com conceitos dissonantes, simultâneos e, possivelmente, por sua disseminação geradora de novas práticas. O pensamento nômade de uma *praxis* da diferença que, invariavelmente, visará de-formar, trans-formar, desviar, por meio da *ação livre*, o predicado do clinâmen (DELEUZE-GUATTARI, 2012c, p. 212-213).

Falar em “ação livre” em arte seria uma quase redundância, ou um quase pleonasma, partindo da concepção de que em arte a ação livre é condição *sine qua non* para os artistas, pelo simples fato de que sobre seu objeto de atuação serem operados elementos estéticos. Mas seria quase, porque também é preciso considerar os aspectos que qualificam as ações, atos e condutas estéticas, que dizem respeito aos diferentes modos de expressões poéticas advindas dos artistas. Pelos modos diferentes e divergentes com que forem operados elementos estéticos e poéticos, conferirá a importância da experimentação construtiva da obra, a partir do seu centro de rotação geracional.

A artista brasileira Letícia Parente (1930-1991), uma das pioneiras da videoarte no Brasil, em seus trabalhos, como em *Marca Registrada* (Figura 5), onde borda com agulha e linha a sola do próprio pé, as palavras “Made in Brasil”, propõe o deslocamento do foco do objeto-obra, para se concentrar no corpo-processo. O corpo é inserido diretamente no corpo da obra em todas as suas máximas adjetivas e diversificativas singulares. Corpo-movimento, corpo-biológico, corpo-social, corpo-político, corpo-mediador, corpo-indócil, corpo-evento. O professor e pesquisador Luiz Cláudio da Costa, ao se referir à *Marca Registrada* como “o vídeo mais conhecido e perturbador para a época” (COSTA, 2008, 29), analisa:

É interessante notar a ausência de composição, o desprezo pela estruturação, a improvisação tanto da câmera que observa quanto da performer que necessita refazer seus gestos quando um ponto de seu bordado se desfaz. Não há uma composição e nem mesmo construção de obra. Apenas o registro de uma ação familiar e sem grandes pretensões, ainda que a frase que Letícia borda em seu pé

tenha sentidos simbólicos precisos vinculados ao contexto cultural e político da época. Mas o que impropriamente nos perturba é o efeito, a variação do atual visado que não podemos fixar. (ibidem).

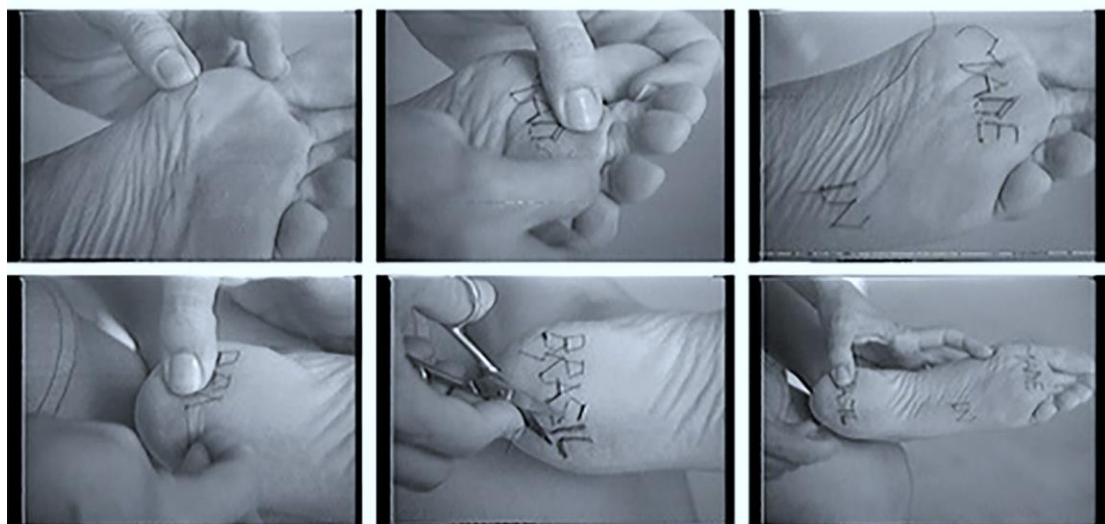


Figura 5: Letícia Parente, Marca Registrada, 1975. Frames do vídeo com duração de 10'33". Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=J5RakZ433wA>, acessado em 06/06/2020.

Destaco o que aponta Costa quando diz “não há uma composição e nem mesmo construção de obra”, a qual me coloco de pleno acordo. Entendo que o que se apresenta é *processo*, aliás tudo é processo, pois não se estabelece um fixador, nem mesmo pela inscrição *Made in Brazil*, perceba quão atualizada aos nossos tempos ela se faz presente. A obra se atualiza pela operação da artista de retirar quaisquer elementos identificadores sociais individualizantes (estratos tais como gênero, classe, etnia, entre outros). Mas há um corpo com mãos que costuram seu pé, deslocando-se do artigo definido “o” para o indefinido “um”⁹. Um corpo desrostificado¹⁰ em toda a ação. A ausência do rosto presentifica um corpo esvaziado¹¹, de estratificações de significância e subjetivação, revelando-se “pelo que ele é, conexão de desejos, conjugação de fluxos, *continuum* de intensidades.” (DELEUZE-GUATTARI, 2012a, p. 27). A atuação da artista se faz livre enquanto realiza “desvios dos gêneros artísticos, dos valores instituídos, dos comportamentos sistematizados, das instituições e burocracias dos saberes e poderes” (COSTA, 2008, p. 37).

Assim, dizendo que o talento de um pintor se forma ou se modifica a partir das “influências das próprias obras que produz, por isso é preciso aprofundarmos nossa *consciência* sobre nós mesmos que “consiste em mudar; mudar em amadurecer;

amadurecer em se criar indefinidamente.” (BERGSON, 2010, p. 22). É a causalidade bergsoniana do “só pensamos para agir” (ibidem p. 59):

Foi no molde da ação que se moldou a nossa inteligência. A especulação é um luxo, ao passo que a ação é uma necessidade. Ora, para agir, começamos por nos propor um fim; fazemos um plano, em seguida passamos ao pormenor do mecanismo que o realizará. Esta última operação só é possível se soubermos com que podemos contar. Precisamos ter extraído da natureza semelhanças que nos permite antecipar o futuro. É, portanto, necessário que tenhamos aplicado, consciente ou inconscientemente, a lei da causalidade. (ibidem).

Assim, o livre pensar é o livre agir, que se dá por um ato autodeterminado de se pensar para agir. Mas, para um agir que fuja à lógica do “ato caprichoso” (ibidem p. 63), aquele sem razão que o conduza, que oscila “mecanicamente entre duas ou mais soluções já feitas e acabar finalmente pela escolha de uma delas” (ibidem), vulgarmente conhecido pelo senso comum por “zona de conforto”, expresso por Bergson como a “vontade de imitar o mecanismo da inteligência” (ibidem).

Dobra

É preciso dobrar. Dobrar primeiramente a vontade de imitar o mecanismo de nossa inteligência. A dobra, tem a função de alterar a essência das coisas, uma vez que no plano de composição os objetos seriam modificados em sua recepção e em sua aferição e percepção, perdendo sua forma estática ou inerte e ganhando modulação variável e contínua, permitindo uma condição cósmica relacional dinâmica com todos os outros organismos, mais precisamente em relação aos pontos de vista dos indivíduos em sua disponibilidade política, cultural, espacial e temporal.

Pensando nisso, propus três estudos sequenciais de *Dobragens Virtuais*: combinação recíproca; repetição segmentar; e recombinação divergente. Visando observar três momentos de escolhas compositivas, na investigação formal e material, tendo partido da proposta de “linha ativa” de Paul Klee¹², cujo preceito é o brincar solto do ponto posto em movimento, investigando suas inflexões, coordenadas e curvaturas.

1) Combinação Recíproca (Figura 6). Desenhando à mão, em dois tempos, tomei dois segmentos de linhas contínuas irregulares em F1 e F2¹³. Ao operar a combinação entre os segmentos, sobrepondo-os um sobre o outro, encontro a figura de F3, cujo

entrelaçamento propicia o aumento de entropia visual pela soma dos pontos de inflexão dos ângulos, das figuras que se encontram em interação.

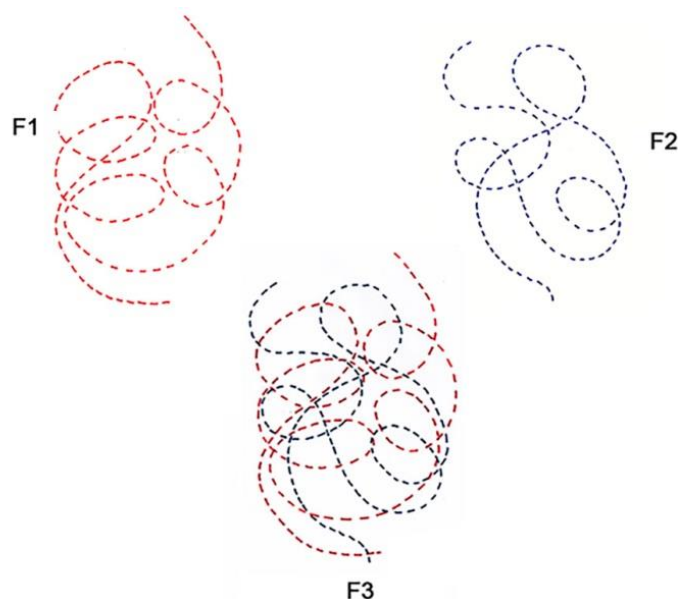


Figura 6: Estudo Dobragens Virtuais - Combinação Recíproca, 2018. Criação: autora.

2) Repetição Segmentar (Figura 7). Posteriormente, quando se chega a uma estabilização da interação de F3, corporifica-se a figura F4, passando para o *estado exploratório* em que são extraídas de F4, duas diferentes formas-trajetos em: F5 e F6.

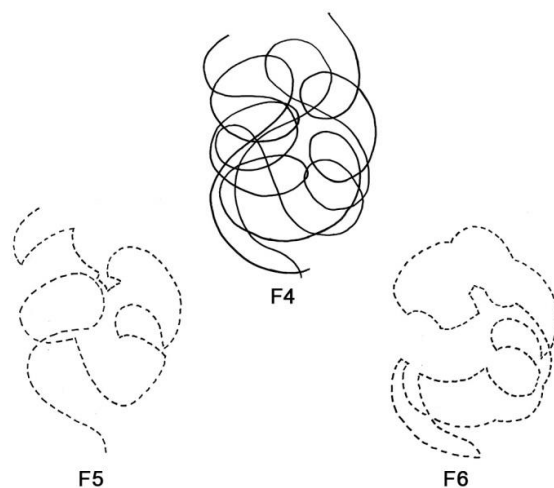


Figura 7: Estudo Dobragens Virtuais - Repetição Segmentar, 2018. Criação: autora.

3) Recombinação Divergente (Figura 8). Num momento seguinte, ao operar novo arranjo entre F5 e F6, inverte a posição espacial de F6 em 180° espelhado, mantendo a posição original de F5, reconduzindo nova interação em que é precipitado o rizoma na forma-trajeta resultante em F7.

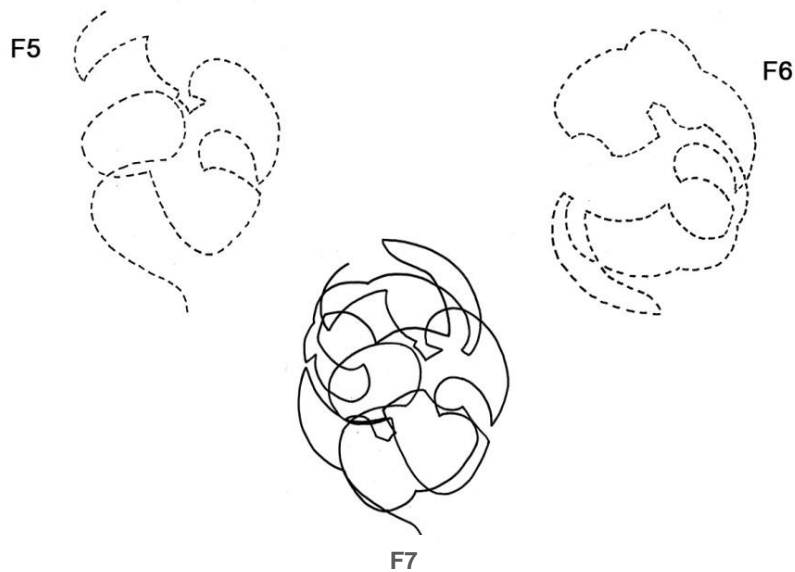


Figura 8: Estudo Dobragens Virtuais – Recombinação Divergente, 2018. Criação: autora.

O intuito da segmentarização procedimental foi destacar os diferentes estados de interação entre séries divergentes, onde vemos um *estado transitório ou instável* nas combinações recíprocas (F3), um *estado transitivo ou exploratório* nas repetições segmentares (F5 e F6), e finalmente, um *estado rizomático* nas recombinações divergentes (F7).

Localizar *meio* e *modo* de atuação das formas expressivas agenciadas nas ações livres dos artistas é operar por cartografias ou “mapas” (DELEUZE-GUATTARI, 1995, p. 30), “O mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente” (ibidem). Porta múltiplas aberturas que lhe permite novas recombinações e rearranjos, tanto no que se refere ao elemento diferencial ou diferenciador (clinâmen) no que tange a forma de conteúdo e forma de expressão operados, quanto nos agenciamentos de fluxos advindos a cada dobragem, operando-se transcodificações (cruzamentos transversais de códigos).

Levando a realizar os estudos de *formas-relevos* (Figura 9), trabalhando com *dobras simples* em linha latitudinal, buscando o *recorte-livre* em que não se tenha que seguir um decalque ou molde, porém estabelecendo um percurso mental que permita que o trabalho mantenha um corpo conjunto, e não perca sua continuidade. O recorte-livre é o gesto-livre, o gesto-nômade, quanto mais liberto o gesto, mais desterritorializado será o plano de composição para que se encontre as marcas territoriais da matéria de expressão por linhas de errância (DELEUZE-GUATTARI, 2012b, p. 123).



Figura 9: Estudo de formas-relevo com Dobra Simples – Linha Latitudinal, 2019. (Foto: autora).

Assim como, realizando outras variações cromáticas (Figura 10):



Figura 10: Estudo cromático de formas-relevo com Dobra Simples, 2019. (Foto: autora).

Entre Campos Interrelacionais Flutuantes

Essa possibilidade de flutuar sobrevoando campos, florestas, rios, jardins, desertos, trilhas escondidas de dentro da pintura, da escultura, da trama, da fenda, da fissura, é sempre uma coisa só, o curso do percurso. Deleuze e Guattari contrapõem ao “modelo árvore-raiz”, o “decalque transcendententes” do rizoma-canal (1995, p. 42):

O que conta é que a árvore-raiz e o rizoma-canal não se opõem como dois modelos: um age como modelo e como decalque transcendententes, mesmo que engendre suas próprias fugas; o outro age como processo imanente que reverte o modelo e esboça um mapa, mesmo que constitua suas próprias hierarquias, e inclusive ele suscite um canal despótico. Não se trata de tal ou qual lugar sobre a terra, nem de tal momento na história, ainda menos de tal ou qual categoria no espírito. Trata-se do modelo que não para de se erigir e de se entranhar, e do processo que não para de se alongar, de romper-se e de retomar. [...] o móvel que não paramos de deslocar. (ibidem)

A arte constituiu-se em territorialidades próprias, diferentemente do conceito de desterritorialização, que diz respeito à superação dos estratos pelos indivíduos. No contexto da arte em si e seus modos de criação, fala-se em componentes territorializantes, “marcas territoriais” como os *readymades* (DELEUZE-GUATTARI, 2012b, p. 130), onde ocorre a imanência de devires expressivos ou qualidades expressivas da matéria pela máxima: “De qualquer coisa, fazer uma matéria de expressão”. (ibidem).

Essas qualidades ou devires são propriedades ativas que determinam as ações do movimento de artistas. Figuram como causa e como efeito tanto no produzir quanto no interagir e manipular coisas e objetos, propiciando um resultado materializado, corpóreo ou incorpóreo, que se efetua a partir da sua própria qualidade declinante e que qualifica todo um cosmo estético da obra e, principalmente, do processo criador.

Notas

¹ *clinamen*: do latim = declinação (subs. masc.), inclinação, pendor. Em etimologia, *clinâmen* se aproxima por significado de “clínica”, de origem grega: em /klinikós/, que concerne ao leitor; /kliné/, leito, repouso; e /klino/, inclinar, dobrar. Em Filosofia, *clinâmen* é a definição dada por Lucrecio (Tito Lucrecio Caro, ca. 98-55 a.C.) no poema *De rerum natura* ou “Da natureza das coisas”, a partir da doutrina atomista de Epicuro (341-270 a.C.), a qual nasceu nas bases do atomismo de Demócrito de Abdera (cerca de 460-370 a.C.), sendo porém Lucrecio quem nomeou de *clinâmen* o movimento imprevisível dos átomos, que ao se deslocarem no vazio e em queda, por seu próprio peso e na trajetória retilínea, desviam de modo lateral e espontâneo e cujo encontro desses átomos, de diferentes pesos e formas, produziriam a matéria (DELEUZE, 2015, p. 276).

² *Logique du sens* de 1969 (pub. *Lógica do Sentido*, trad. Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2015).

³ Obra escrita em conjunto por Deleuze e Guattari, publicada no Brasil pela Editora 34 em 5 volumes.

⁴ O atomismo aqui trabalhado é o de Epicuro de Samos (341- 271 ou 270 a.C.), filósofo grego do período helenístico, que reafirmou o atomismo na visão materialista-naturalista, pautado na concepção da *mecânica da natureza e das sensações*, onde o fluxo de átomos destacados dos corpos ao entrarem em contato com nossos sentidos imprimiria imagens (*eidola*) em nossa “alma”, as sensações, fixando caracteres imediatos do objeto, sem possibilidade de refutar sua existência, vindo a originar os conceitos e que, por sua vez, projetar verdades (SCIACCA, 1967, vol. I, p. 117).

⁵ Creio que Deleuze traz a figura do *conatus* nas bases do pensamento filosófico de Benedictus de Espinosa (1632-1677) que o entendia como “um esforço de perseverar no ser. Porém, esse *conatus* [esforço] é, ele próprio, *potentia agendi* [potência de agir]. (...) [potência de agir ou força de existir]”, “A potência pela qual uma coisa singular qualquer, e conseqüentemente o homem, existe e opera, não é determinada senão por outra coisa singular, cuja natureza deve ser entendida pelo mesmo atributo pelo qual se concebe a natureza humana” (DELEUZE, 2017, p. 97, nota de rodapé 15).

⁶ NOTA SOBRE A FILOSOFIA DA DIFERENÇA DE HEIDEGGER em *Diferença e Repetição* (trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, 1ª. Ed., Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018, nota 21, p. 103-104).

⁷ Deleuze e Guattari em *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia* consideram que: “A transcodificação ou transdução é a maneira pela qual um meio serve de base para um outro ou, ao contrário, se estabelece sobre um outro, se dissipa ou se constitui no outro.” (tradução Suely Rolnik, São Paulo: Ed. 34, 2012b, p. 125).

⁸ Deleuze e Guattari atribuem ao “espaço háptico” na obra *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia Vol. 4 – a qualidade de “estatuto estético fundamental”* (2012b, p. 217), que reuniria a função óptica da visão, com a função háptica do tato. “Háptico é um termo melhor do que tátil, pois não opõe dois órgãos dos sentidos, porém deixa supor que o próprio olho pode ter essa função que não é óptica.” (ibidem). O professor Kaustuv Roy, da *Louisiana State University, Baton Rouge*, Estados Unidos da América, no artigo “*Gradientes de intensidade: o espaço háptico deleuziano e os três ‘erres’ do currículo*”, oferece uma definição de *espaço háptico* iluminada: “O espaço háptico é, assim, um espaço de afecto e não um espaço de medidas e propriedades, um espaço de acontecimentos e não um espaço de coisas; ele é ocupado por “intensidades, ventos e ruídos, forças e qualidades tácteis e sonoras (...). Estalido do gelo e canto das areias” (trad. Tomaz Tadeu, pub. Revista Educação & Realidade, v.27, n.2, 2002, pag. 11). Disponível em <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/25920>, acessado em 06/06/2020.

⁹ Para Deleuze e Guattari “o artigo indefinido é o condutor do desejo”, pois “‘um’ ventre, ‘um’ olho, ‘uma’ boca: ao artigo indefinido nada falta, ele não é indeterminado ou indiferenciado, mas exprime a pura determinação de intensidade, a diferença intensiva.” (DELEUZE-GUATTARI, 2012a, p. 31).

¹⁰ No sentido empregado por Deleuze e Guattari de desfazer o rosto é superar os estratos que nos estratifica o tempo todo, por “três grandes estratos”: o organismo, a significância e a subjetivação, portanto, é “desfazer todos os estratos, e as superfícies de estratificação que o bloqueiam ou rebaixam” (DELEUZE-GUATTARI, 2012a, p. 25).

¹¹ Corpo esvaziado é o “corpo sem órgãos” que supera “três grandes estratos relacionados à nós, quer dizer, aqueles que nos amarram mais diretamente: o organismo, a significância e a subjetividade. A superfície de organismo, o ângulo de significância e de interpretação, o ponto de subjetivação ou de sujeição. Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um depravado. Você será significante e significado, intérprete e interpretado – senão você será desviante. Você será sujeito e, como tal, fixado, **sujeito de enunciação** rebatido sobre um **sujeito de enunciado** – senão você será apenas um vagabundo.” (ibidem). (grifo nosso).

¹² Baseamos na proposta de Paul klee de *inflexão da linha ativa*, “o ponto posto em movimento por uma força exterior” (G. Deleuze in “*A dobra: Leibniz e o barroco*”. Trad. Luiz B.L. Orlandi, Campinas/SP: Papirus, 2012, p. 31.)

¹³ A lógica cíclica das etapas em que é utilizado o desenho, poderia ser substituído por quaisquer outras linguagens expressivas, seja em música, pintura, literatura, poesia, entre tantos outros formatos, considerando o recorte espaço-temporal possível às particularidades de suas escrituras. (NA).

Referências

ANJOS, Moacir dos. **As ruas e as bobagens**: anotações sobre o *delirium ambulatorium* de Hélio Oiticica. São Paulo: Revista ARS, v. 10, n. 20, p. 22-41, 14 nov. 2012.

_____. **O ateliê como arquivo**. In: Crítica. Coordenação Luiza Mello e Marisa Mello. Rio de Janeiro: Automática, 2010. (disponível em http://www.automatica.art.br/images/arte_bra_moacir_dos_anjos_mail.pdf).

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

BRAGA, Paula. **A cor da música**: há uma metafísica em Hélio Oiticica. In: Dossiê Hélio Oiticica. São Paulo: Revista ARS, v. 15, n. 30, p. 49-62, 2017.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

_____. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

_____. **A dobra**: Leibniz e o barroco. Tradução de Luiz B.L. Orlandi, Campinas/SP: Papirus, 2012.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia 2, volume 3. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012a.

_____. **Mil platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia 2, volume 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012b.

_____. **Mil platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia 2, volume 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012c.

_____. **Mil platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia 2, volume 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995.

FAVARETTO, Celso. **O grande mundo da invenção**. In: Dossiê Hélio Oiticica. São Paulo: Revista ARS, v. 15, n. 30, p. 33-47, 2017.

JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2008.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?** E outros escritos. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCIACCA, Michele Federico. **História da filosofia I**: antiguidade e Idade Média. Tradução de Luís Washington Vita. São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1967.

Lívia Mara Botazzo França

Mestranda em Artes, na área de Artes Visuais, no Programa de Pós-Graduação em Artes, do Instituto de Artes de São Paulo, da Universidade Estadual Paulista – IA/UNESP, pesquisadora integrante do GIIP – Grupo Internacional e Interinstitucional de Pesquisa em Convergências entre Arte, Ciência e Tecnologia. Bolsista no programa de apoio à pesquisa da CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Contato: limabo.art@gmail.com.