

ENTRE LINHAS DE FORÇA E LINHAS DE FUGA: NOTAS SOBRE A TRANSITORIEDADE DO CORPO EM RUBIANE MAIA

Lindomberto Ferreira Alves¹

Resumo: Este texto situa em perspectiva a figura conceitual transitoriedade do corpo, a qual delinea uma das linhas de força que perfazem os processos criativos da artista multimídia Rubiane Maia (Caratinga/MG, 1979). Tendo como ponto de partida a discussão sobre o complexo processo de formação-dissolução das mutações subjetivas, estabelecida por Suely Rolnik (1997) e, tomando como gatilho imagético a trabalho “*Pele. Superfície. Mercado*” (2006), de Rubiane Maia – desenvolvido em parceria com a artista Amanda Freitas – aborda-se, aqui, a tendência desta linha de força em dar a ver, por meio das ações performativas empreendidas por Rubiane Maia, um compromisso ético com as linhas de tempo e com o “fator intensivo do corpo” (DELEUZE, 2007). Perseguimos, portanto, a hipótese de que, nesta artista, a noção de transitoriedade do corpo tensiona o seu saber-fazer artístico como via para um trabalho ético sobre si – irrompendo na pele passagens para a constelação de diagramas das relações de força que não cessam de engendrar novas figuras da subjetividade – em favor da construção de perspectivas mais expansivas de relações entre arte e vida.

Palavras-chave: Rubiane Maia, corpo, arte contemporânea brasileira.

Introdução

De imediato, o termo transitoriedade remete à noção do tempo, e diz respeito à característica do que é momentâneo, temporário, transitório, breve, efêmero, fugaz, passageiro. Características que parecem pressupor que algo, ou alguma coisa, encontra-se em via de composição, mas que, dado o caráter eminentemente provisório e, portanto, precível dessas composições, destituem toda promessa de certeza, fixidez, estabilidade, permanência e imutabilidade. Bem, não seria nenhum absurdo afirmar, nesse sentido, que a transitoriedade se trata de uma condição intrínseca ao próprio tempo, ao espaço, aos objetos, aos seres, aos pensamentos, às relações, aos afetos, à

¹ Artista-educador, pesquisador, crítico de arte e curador independente. Mestre em Artes pelo PPGA-UFES [2020], Licenciado em Artes Visuais pelo Centro Universitário Araras Dr. Edmundo Ulson - UNAR/SP [2020] e Bacharel em Arquitetura e Urbanismo pela FAUFBA [2013]. É membro do grupo de pesquisa "Curadoria e Arte Contemporânea", e integra a equipe da "Plataforma de Curadoria" – ambos vinculados ao Departamento de Artes Visuais da UFES. Desde 2018 integra o duo "FURTACOR" - em parceria com a artista Amanda Amaral. Este trabalho é um excerto da dissertação de mestrado “Arte e vida em obra: a poética biografemática de Rubiane Maia”, orientada pelo Prof. Dr. Ricardo Maurício Gonzaga, defendida em setembro de 2020. E-mail: <lindombertofa@gmail.com>.

vida. Tudo que compõe, constitui e institui o mundo da vida é agenciado sob o signo da transitoriedade. A ela, nada escapa e, ao mesmo tempo, nela tudo escapa.

Não busco com essas considerações nenhum teor melancólico nem niilista. Ao contrário: a transitoriedade nos convoca a um presente de descobertas; espaço-tempo em que nada está definido – em que nada é definitivo – em que o que devém sorri para nós e que, em contrapartida, também podemos sorrir para ele. A transitoriedade parece disparar “uma maneira experimental de pensar, de viver, de ousar” (PRECIOSA, 2010, p. 20). Algo que implica uma espécie de estado de movimento errático que, pairando intermitentemente em permeio, dobra, desdobra e redobra o mundo e suas representações. Suscita um complexo e ilimitado processo de montagem-desmontagem-remontagem das variáveis consoantes às matérias e aos materiais de expressão do mundo, dispendo “as próprias variáveis em estado de variação contínua” (DELEUZE & GUATTARI, 2008, p. 36). Intensifica e tonifica as formações provisórias junto a forças contingenciais que tornam “o próprio tempo visível nos seus deslocamentos, ao desmontar a continuidade histórica” (JACQUES, 2015, p. 79).

Decerto, poderíamos desdobrar ao infinito a multiplicidade das forças que orbitam o termo ‘transitoriedade’. Afinal de contas, como podemos aludir a partir dessas brevíssimas considerações, essas forças não só lançam luz sobre o estado de permanente transição, transformação, atualização e renovação das variáveis e dos elementos que constituem o mundo da vida, como, também, tensionam a mobilização constante dos perceptos e dos afetos – mobilização essa que leva à criação de bloco de sensações (DELEUZE & GUATTARI, 1992) que tanto permitem que possamos apreender a realidade sob formas sempre distintas quanto permitem que possamos inaugurar novos mundos, novos modos de vida e de existência. Considerando, portanto, que tudo é marcado pelo signo da transitoriedade – conforme sugeriram, por exemplo, Sigmund Freud (1916) e Humberto Maturana & Ximena Dávila (2009) – uma questão convém ser colocada: qual seria a especificidade da transitoriedade do corpo, ou melhor, qual seria a especificidade da transitoriedade do corpo no âmbito das ações performativas da artista multimídia Rubiane Maia (Caratinga/MG, 1979)?

Partimos, aqui, do pressuposto de que a associação dos termos ‘transitoriedade’ e ‘corpo’ evidencia aquilo que é próprio ao segundo, a saber: que ele “transmuta-se,

constantemente, pelos meios que habita ou transcorre” (OLIVEIRA & FONSECA, 2018, p. 30). O corpo, pontua Michael Hardt (1996), não é uma unidade fixa com uma estrutura estável ou estática. Diz ele: “ao contrário, um corpo é uma relação dinâmica cuja estrutura interna e cujos limites externos estão sujeitos a mudanças. Aquilo que conhecemos como corpo é simplesmente uma relação temporariamente estável” (HARDT, 1996, p. 147).

Cumprido frisar que esse permanente estado de transmutação e metamorfose a que o corpo está sujeito não diz respeito apenas à transformação da sua aparência, isto é, das formas provisoriamente “estáveis” que constituem a visualidade da mediação de sua presença no mundo. Diz respeito, sobretudo, às mutações subjetivas promovidas por meio desta dinâmica, tendo em vista que “o próprio meio interno se modifica ao (re) criar os meios externos, entendendo que os meios que se habitam também estão em constante construção” (OLIVEIRA & FONSECA, 2018, p. 30). Isso porque o meio interno e os meios externos – ou, o “dentro” e o “fora”, tal qual se refere Suely Rolnik a esses meios – são “indissociáveis e, paradoxalmente, inconciliáveis: o dentro detém o fora e o fora desmancha o dentro” (ROLNIK, 1997, p. 26).

Atentos a esse pressuposto, artistas de diferentes contextos nacionais vêm vislumbrando, muito seriamente, na contestação dos modos historicamente instituídos de percepção dos corpos, a conjugação, via práticas artísticas, de um pensamento crítico acerca dos modos de subjetivação que incidem sobre a construção de si pelo outro, pelos meios e por nós mesmos. Práticas que cotejam a efetividade de um tipo de simbolização e de cognição não alienada da ação performativa que propõem questões sobre os usos dos corpos, a partir da arte, incitando o desencarceramento dos modos de funcionamento vigentes da vida, bem como a instauração de outros modos de olhar e estar na vida; outros modos de olhar para si mesmo e para o mundo contemporâneo – tensionadas, sobretudo, via os agenciamentos dos nossos universos espaço-temporais, e principalmente afetivos.

Em face deste campo de problematização, há no Brasil e, mais especificamente, no Espírito Santo – entre várias trajetórias artísticas que realizaram e/ou realizam trabalhos vigorosos nessa direção – um caso exemplar, o da artista Rubiane Maia. Mais do que um dos importantes nomes da geração de performers brasileiros e estrangeiros, à

qual pertence – bem como um dos nomes centrais da produção contemporânea em Artes Visuais, no Espírito Santo, surgidos no começo do século XXI – trata-se de uma artista que traça linhas de fuga à normalização dos corpos. Artista cujo tempo da criação ativa uma certa “micropolítica da delicadeza” (SILVA, 2011, p. 113), com o objetivo de propor questões sobre os usos do corpo na arte e no cotidiano, com o fito de que a própria vida “seja vivida através de um corpo intensamente afetado” (Idem).

Nesses termos, este texto situa em perspectiva a figura conceitual transitoriedade do corpo, a qual delinea uma das linhas de força que perfazem os processos criativos da artista Rubiane Maia. Tendo como ponto de partida a discussão sobre o complexo processo de formação-dissolução das mutações subjetivas, estabelecida por Suely Rolnik (1997) e, tomando como gatilho imagético a trabalho “*Pele. Superfície. Mercado*” (2006), de Rubiane Maia – desenvolvido em parceria com a artista Amanda Freitas – aborda-se, aqui, a tendência desta linha de força em dar a ver, por meio das ações performativas empreendidas por Rubiane Maia, um compromisso ético com as linhas de tempo e com o “fator intensivo do corpo” (DELEUZE, 2007).

Perseguimos, portanto, a hipótese de que, nesta artista, a noção de transitoriedade do corpo tensiona o seu saber-fazer artístico como via para um trabalho ético sobre si – irrompendo na pele passagens para a constelação de diagramas das relações de força que não cessam de engendrar novas figuras da subjetividade – em favor da construção transitória de corporiedades que permitam explorar perspectivas mais expansivas de relações entre arte e vida. Essa aposta, de um modo ou de outro, torna evidente, a constituição de uma poética cuja intencionalidade é, nas palavras da própria artista, ao se referir a seu ofício: “fazer uso do corpo para ampliar suas possibilidades de percepção para além do habitual, por meio de uma constante (re)elaboração de sua própria noção de território existencial (espacial, temporal, social, cognitivo etc.)”².

Transitoriedade do corpo

² Este pequeno trecho é parte do “*statement*”, espécie de carta de intenções presente no *web site* de Rubiane Maia que sintetiza sua proposta artística.

Perscrutando o complexo processo de formação-dissolução das mutações subjetivas que se processam nas regiões fronteiriças entre a ética e a cultura, Suely Rolnik (1997) problematiza a premissa de o perfil de um modo de ser – naquilo que diz respeito ao modo “de pensar, de agir, de sonhar, de amar, etc.” (Ibidem, p. 25) – recorta o espaço, formando um interior e um exterior. Para a autora, “nosso olhar desatento vê na pele que traça este perfil uma superfície compacta e uma certa quietude. Isso nos faz pensar que este perfil é imutável, assim como o interior e o exterior que ele separa” (Idem). Desviando deste entendimento, a autora aciona outro olhar para essa questão, o qual conduz à percepção de que “a densidade desta pele é ilusória, e efêmero é o perfil que ela envolve e delinea” (Idem) – uma vez que, segundo Suely Rolnik, “a pele é um tecido vivo e móvel, feito das forças/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade” (Idem).

No intento de nos fazer “tocar” a potencialidade deste seu ponto de vista, Rolnik propõe o seguinte exercício reflexivo. Se estendêssemos a pele de tal modo que desfizéssemos o perfil que ela desenha – transformando-a em uma superfície plana – vislumbraríamos, aí, uma certa inquietação permanente, decorrente das forças e dos fluxos constantemente em jogo, que vão entrando na composição da pele. De acordo com Suley Rolnik, essa inquietação fala da reação da pele à formação de um novo diagrama de relações de força, desencadeado por diferentes combinações de forças que se acumulam sobre a pele. Aí, a pele dobra-se, instaurando uma curvatura. Vê-se surgir no interior desta curvatura, a paisagem de todo um modo de existência.

Para a autora é como se “o diagrama que dá à pele sua atual tessitura, tivesse se corporificado num microuniverso. Reencontramos aqui um perfil de subjetividade, porém ele não é o mesmo que víamos no começo” (Ibidem, p. 26). Note-se que esse complexo processo de formação-dissolução das mutações subjetivas não cessa de emergir, de ser engendrado. As forças e os fluxos tensionados pelas linhas de tempo não param de incidir na composição da pele, misturando-se aos já existentes, desencadeando a formação de outros diagramas de relações de força. Afinal, para Rolnik, “a cada vez que um diagrama se forma, a pele se curva novamente” (Idem). Nesta dinâmica, diz ela: “onde havia uma dobra, ela se desfaz; a pele volta a estender-se, ao mesmo tempo que

se curva em outro lugar e de outro jeito; um perfil se dilui, enquanto outro se esboça” (Idem).

Note-se, ainda, que o exercício proposto por Rolnik nos chama a atenção para duas questões importantes que parecer nos ajudar a pensar a noção de transitoriedade do corpo. A primeira diz respeito ao fato de que “cada modo de existência é uma dobra da pele que delinea o perfil de uma determinada figura da subjetividade” (Idem); e a segunda ligada à ideia de que, diferentemente do que estamos acostumados a pensar, “[...] dentro e fora não são meros espaços, separados por uma pele compacta que delinea um perfil de uma vez por todas. [...] O dentro detém o fora e o fora desmancha o dentro” (Idem). Ou seja, para Suely Rolnik (Idem), o dentro “nada mais é do que o interior de uma dobra da pele. E, reciprocamente, a pele, por sua vez, nada mais é do que o fora do dentro”.

É precisamente essa leitura que a levou ao entendimento da “indissociabilidade inconciliável entre o fora e o dentro” (Ibidem, p. 27) – que não teriam nada a ver com meros espaços, mas, sim, com confluências de passagem das “linhas de tempo” (Ibidem, p. 26-27) que vão engendrando na pele o esboço de cada figura da subjetividade. A esse respeito, nos diz a autora: “a cada vez que um novo diagrama se compõe na pele, a figura que até então ela circunscrevia é como que puxada para fora de si mesma, a ponto de acabar se formando uma outra figura” (Ibidem, p. 26). Assim, o que se vislumbra da subjetividade caminha para além do perfil de um modo de ser que recorta o espaço, formando um interior e um exterior, pois esta concepção, segundo Suely Rolnik é extremamente comprometedor se a problematizarmos a partir de um “ponto de vista ético” (Ibidem, p. 30). Aliás, é justamente por ir além que Suely Rolnik falará “num dentro e num fora da subjetividade: o movimento de forças é o fora de todo e qualquer dentro, pois ele faz com que cada figura saia de si mesma e se torne outra” (Idem).

Nesses termos, seguindo a reflexão estabelecida por Suely Rolnik, arrisco-me a dizer que a noção de transitoriedade do corpo residiria precisamente nesta confluência de passagem constante, provocada pela relação entre o plano de forças que o fora/nascente emula e os territórios de existência finitos que os dentro espacializam. Afinal de contas, “somos construídos a partir daquilo que está fora de nós, do mundo que nos cerca, e do mesmo modo construímos nosso fora a partir do que está dentro”

(ARANHA, 2015, p. 34). Assim, a transitoriedade do corpo a que me refiro vai além da superficialidade da imagem do corpo como matéria em transformação. Aliás, aqui, a própria noção de corpo distancia-se da abordagem simplista que se atém apenas ao seu caráter empírico e orgânico. De modo sumário, a noção de corpo que nos interessa – e que também parece interessar a artista Rubiane Maia – é aquela que o compreende como um modo permanente de experimentação de figuras da subjetividade. Ou seja, corpo como espaço-tempo de batalhas, como um plano afetivo da existência somática, “povoado por uma multiplicidade de forças, por diferentes fluxos, por incessantes combates entre linhas de poder e linhas de resistência” (DOMINGUES, 2010, p. 55), que fazem com que o fora seja “‘sempre outro do dentro’, seu devir” (ROLNIK, 1997, p. 26).

Assim, persegue-se, aqui, a ideia da transitoriedade do corpo como processo vertiginoso que agencia a indissociabilidade inconciliável entre o “fora” e o “dentro”, e que leva à criação de territórios de existência nos quais não cessa de emergir alguma nova figura da subjetividade. Isso porque, como nos lembra Rubiane Maia, o corpo está sempre em vias de relações possíveis, “e a forma como o corpo percebe o mundo se materializa na forma como a gente organiza e se organiza no espaço e no tempo, em nós e em torno de nós” (SILVA, 2011, p. 100).

Seria preciso, portanto, um esforço permanente em aguçar o nosso olhar às sutilezas do turbilhão das linhas de tempo e às constelações de diagramas de relações de forças que percorrem a transitoriedade do corpo. Pois, aí, o corpo que se cria pode ir além do corpo da doutrina, pode ser “o próprio corpo daquele que ao ser percorrido pelas sensações se permite sentir” (DOMINGUES, 2010, p. 19) todas as variações, intensidades, metamorfoses e devires. Só assim, talvez, seja possível acompanhar, ou mesmo captar, com maior acuidade “a pele traçando ao vivo o contorno de diferentes figuras da subjetividade” (ROLNIK, 1997, p. 27). No instante em que essa atenção é estabelecida, podemos “cheira[r] a poeira das virtualidades, roça[r] o Fora e experimenta[r] o sabor da potência para inventar a vida” (DOMINGUES, 2010, p. 23).

Talvez por isso Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992, p. 222) dirão, ainda, que o artista “excede os estados perceptivos e as passagens afetivas da vida”, sempre acrescentando “novas variedades ao mundo” (Ibidem, p. 227). Em outras palavras, para

esses autores, o artista revolve variedades no caos, que, segundo eles, “não constituem mais uma reprodução do sensível no órgão, mas erigem um ser do sensível, um ser da sensação, sobre um plano de composição, anorgânica, capaz de restituir o infinito” (Ibidem, p. 260). O que significa dizer, ainda, que os artistas se debatem “menos contra o caos (que ele invoca em todos os seus votos, de uma certa maneira), que contra os ‘clichês’ da opinião” (Ibidem, p. 262).

Para o que nos interessa aqui, o fundamental a destacar, nessa discussão, é que esse devir sensível, capaz de desencadear as constantes mutações subjetivas que se processam nos corpos entre si e desses com os meios que habitam ou transcorrem – também em permanente processo de transformação – seria agenciado, conforme defendem Benedictus de Spinoza (2011) e Gilles Deleuze (1997), por vias de afecção, ou seja, um estado de corpo sob efeito de um outro. Para eles, sendo a afecção um efeito de um corpo sobre o outro, o afeto, por sua vez, diria respeito à ideia de uma afecção, isto é, uma consciência da variação, da transição entre os estados do corpo. Aí, o afeto não é reduzido nem a uma paixão tampouco a uma ação da mente. Isso porque o afeto, segundo o pesquisador Carlos Augusto Peixoto Junior:

[...] possui ao mesmo tempo uma realidade física e uma realidade psicológica. Ele implica, portanto, uma dimensão corporal, fundada sobre a associação das imagens no corpo, e uma dimensão mental, fundada sobre o encadeamento das ideias na mente. (PEIXOTO JUNIOR, 2013, p. 6)

As afecções fariam menção, portanto, às modificações que acontecem no corpo e na mente, à medida que entramos em relação com o plano dos afetos, com os efeitos disruptivos das forças do fora no corpo, ou, como diz Deleuze (1997, p. 178), com as “passagens, devires, ascensões e quedas, variações contínuas de potência que vão de um estado a outro”. Disso resulta o entendimento de que, se a afecção expressa e exprime as variações contínuas da força de existir de um corpo, isso se daria em virtude do afeto, em seu caráter não humano, dar continuamente passagem ao “devir não humano do homem” (DELEUZE & GUATTARI, 1992, p. 224), levando o corpo às transições de potência entre um estado e outro. Tanto Spinoza quanto Deleuze destacam que, no âmbito do corpo, essa relação ressoa sobre o grau de intensidade maior ou menor para

afetar outros corpos e ser afetado por eles; no âmbito da mente, essa relação ressoa, por sua vez, sobre nossa força maior ou menor de pensar.

Nas próprias palavras de Benedictus de Spinoza (2011, p. 98), o plano dos afetos engloba as “afecções do corpo pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”. O que implica dizer que é nesta esfera que se processam a circularidade entre as mudanças de estados do corpo e o estabelecimento de determinados tipos de relações afetivas com o mundo. Note-se que, quanto mais complexas, abrangentes e heterogêneas forem essas vias de afecções, maior será a capacidade do corpo em afetar e ser afetado. Maior será, ainda, a capacidade do corpo em lidar com a vertiginosa desestabilização dos diagramas das relações de força que, de modo ininterrupto, agitam o fora da pele; assim como em reagir ao complexo processo de formação-dissolução das figuras da subjetividade, cujas dobras inoculam a criação de afetos, perceptos e blocos de sensações que vão além daqueles que são afetados por ela.

Notas sobre a transitoriedade do corpo em *Pele. Superfície. Mercado* (2006)

No universo artístico de Rubiane Maia, é possível vislumbrar essa linha de força percorrendo as diferentes “fases” que representam as diferentes sequências de sua obra³. Atentos e sensíveis a essa dinâmica, os trabalhos da artista emergem como que em reação às linhas de tempo e, conseqüentemente, aos efeitos do fora no corpo que essas linhas suscitam. É o caso, por exemplo, dos processos que levam à produção do trabalho *Pele. Superfície. Mercado* (2006), desenvolvido em parceria com a artista Amanda Freitas. Neste trabalho, os corpos das artistas não passaram ilesos aos efeitos disruptivos das afecções tensionadas pelos processos de reestruturação viária da Avenida Fernando Ferrari, em Vitória/ES, nem pela conseqüente transformação do cotidiano e da paisagem das áreas diretamente impactadas por esse processo de urbanização, então em curso à época. E, sobretudo, por esse processo interferir diretamente e, de modo substancial, na

³ A análise do conjunto das obras da artista Rubiane Maia, desenvolvidas ao longo dos seus dez primeiros anos de carreira – entre os anos de 2006 e 2016 – foi recentemente alvo de investigação nossa na dissertação de mestrado de minha autoria, desenvolvida e defendida no âmbito do Mestrado em Artes, do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

cotidianidade dos corpos dessas artistas, bem como, nas memórias afetivas delas acerca dessas mesmas paisagens.

Nesse domínio, diante da desestabilização que as relações de força provocavam nos corpos delas, nesse processo – a exemplo da derrubada de todas as árvores à frente do *campus* da Universidade Federal do Espírito Santo, para ampliação do sistema viário da Avenida Fernando Ferrari – as artistas são como que forçadas a rapidamente operar certas dobras de si, no intuito de alinhar e sintonizar o fator intensivo de seus corpos aos afetos aí agenciados. Entretanto, observe-se que, ao operar essas dobras, o que estaria em questão para elas não seria, apenas, a possibilidade de emergência de um novo perfil subjetivo, que se delinaria pelas afecções corporais estabelecidas no bojo desse processo de urbanização que atinge a cotidianidade de seus corpos. Mas, também, a criação e a transmissão de perceptos e de sensações que, em alguma medida, comunicassem os afetos aí envolvidos, de modo que outros corpos também pudessem entrar em contato com as afecções corporais tensionadas por esse processo – suscitando neles, talvez, uma mudança de estados do corpo, o desencadeamento de um devir sensível nesses corpos.

E que afetos seriam esses comunicados pelas artistas? Arrisco-me a dizer que diriam respeito, de modo especial, à problematização das percepções tão determinadas pelo fluxo institucionalizado das relações entre corpo e cotidiano, que parecem “nos colocar mais em um lugar de surdez, de cegueira, de mudez frente aos acontecimentos” (DOMINGUES, 2010, p. 18), do que num lugar de escuta dos seus efeitos disruptivos – meio através do qual vislumbraríamos “a multiplicidade de forças que percorrem uma situação” (Ibidem, p. 23). Percepções que, no contexto em questão, parecem implicar diretamente no recalçamento da vibratibilidade da pele e na domesticação dos efeitos do fora no corpo, tornando os corpos reféns dos signos da novidade, do progresso, do desenvolvimento, da modernização. Signos cujo poder discursivo persuasivo parecem eliminar, de antemão, qualquer possibilidade de criação de perceptos e sensações que excedam as percepções vinculadas aos afetos e às afecções atrelados ao *modus operandi* capitalístico e homogeneizador de produção da cidade na contemporaneidade.

Em *Pele. Superfície. Mercado* (2006) (Figura 01) chama atenção o modo como as artistas comunicam os afetos que emulam do fluxo de afecções corporais que as

atravessaram nesse contexto – conduzindo-as à mudança de estados de seus corpos e à emergência do cenário de todo um novo modo de existência. O estranhamento delas, frente às primeiras modificações espaciais implementadas por esse processo de urbanização, é seguido pelo impacto e pela especial atenção aos restos das cascas das árvores que demarcavam um rastro gigantesco de destruição gerado por sua obliteração da paisagem. É lançando mão do recolhimento, do manejo e da realocação dessa matéria orgânica, que as artistas acabam tensionando a possibilidade de que outros corpos, assim como os delas, entrem em contato com afetos, perceptos e sensações que exponham a outra face do “vale tudo”, caro aos processos de urbanização em curso.



Figura 01: Rubiane Maia e Amanda Freitas, *Pele. Superfície. Mercado*, 2006. Objeto efêmero/Intervenção urbana. Dimensões variáveis. Vitória/ES. Fonte: Fotografia Rubiane Maia.

Nesse “vale tudo”, tudo vale alguma coisa. Não tendo mais valor de uso, o “vale tudo” que esses processos inoculam nunca se esquecem de que tudo tem seu devido valor de troca. É o que parecem lembrar as árvores que, mesmo depois de violadas, não passarão ilesas ao seu valor de troca junto às madeireiras – questão comentada entre os operários, lembra Rubiane Maia. Mas se tudo tem o seu valor, qual seria o das cascas?

Nenhum? Para as artistas, seu valor seria o de acrescentar novas variações ao contexto, a partir da criação e da transmissão de perceptos e de sensações que perscrutam justamente aquilo que nem sempre se vê, mas se sente.

Recolhidas e embaladas pelas artistas, tal qual qualquer outro produto de consumo cotidiano, elas foram astuciosamente alocadas em supermercados localizados no entorno do extenso canteiro de obras recém-instalado, prontas para “venda”. Com esse gesto, o esforço das artistas parece ser justamente o de incorporar o diagrama das forças que sente vibrar a pele, a fim de dar consistência aos afetos que emulam do fluxo de afecções corporais que a atravessam. Dispostas pelas prateleiras, ali estão as cascas, espólios memoriais do que sobreviveu à ruína; um entre tantos vestígios de destruição engendrados pelo famigerado “vale tudo” dos discursos de uma “Vitória Moderna” para o Brasil. Crítica ácida e contundente, a qual aquele que com ela se defronta dificilmente poderá fingir que nada (lhe) aconteceu. Rastros de um dilaceramento silencioso deixado para trás, em nome do rolo compressor modernizante das cidades contemporâneas.

Considerações (in)conclusivas

Em Rubiane Maia, o que podemos notar é que ela parece empenhar todos os recursos de sua “subjetividade artista” (ROLNIK, 1997, p. 31) para ampliar e sintonizar o grau de vibratilidade da pele aos efeitos do fora no corpo – e isso no intento de lidar com a experiência da desestabilização tensionada por esta “irremediável inconciliabilidade entre o ilimitado movimento de forças, formando diagramas, e a finitude dos mundos ditados por cada um deles” (Ibidem, p. 29). Uma espécie de compromisso ético com as linhas de tempo e com o “fator intensivo do corpo” (DELEUZE, 2007, p. 52), que ao levá-la a se instalar na própria diferença, irrompe na pele passagens para a constelação de diagramas das relações de força que não cessam de engendrar novas figuras da subjetividade – isto é, novas possibilidades da vida que pedem para se exploradas. Nesses termos, cada ação performativa empreendida pela artista parece falar de um uso bastante consciente do saber-fazer artístico como via para um trabalho ético sobre si, que vislumbra a auto-observação do seu fazer, do seu agir com e sobre o seu entorno e da construção de seus modos de existência.

Cada ação oportuniza a emergência de uma dobra e, junto com ela, não só o delineio de um perfil subjetivo provisório, mas, também, a criação de microcosmos igualmente temporários, nos quais “relações de força inéditas ganham corpo e, junto com um corpo, sentido e valor” (ROLNIK, 1997, p. 31). Cada dobra-ação que ela faz desfaz uma outra, movimento que *volui*⁴ ao sabor do fluxo da formação de diagramas de forças que agitam a pele, e na contramão do “recalcamento da vibratibilidade da pele” (Ibidem, p. 28) – da “domesticação dos efeitos das forças do fora na pele” (Ibidem, p. 30). Afinal de contas, conforme destaca a própria artista Rubiane Maia: “os processos que vamos agregando nas relações entre corpo e cotidiano tendem a rapidamente se institucionalizar em hábitos, fabricando o risco do sempre mesmo, [do] sempre igual” (SILVA, 2011, p. 100).

Desse modo, se é na direção do desencadeamento de um devir sensível do corpo que Rubiane Maia caminha, entre os anos de 2006 e 2016, a transitoriedade do corpo que a artista mobiliza em saber-fazer artístico parece vislumbrar o apossar-se “das sensações para criar sentidos e por meio desta experiência transmutar-se ou ver e dizer outras coisas, de outras formas, sob outros ângulos, perspectivas, sonoridades” (DOMINGUES, 2010, p. 19). Ou seja, um apossar-se das sensações de maneira que este

⁴ Para Maria Beatriz de Medeiros (2017, p. 42), “[...] volução não é evolução, nem devolução, nem involução. Na volução não há progresso nem novidades. Nada é novo, tudo volui, re-volui e é iteração. Há volução, processos em voluta, em espiral rodando sem objetivo, sem jamais atingir o centro (inexistente), sem jamais manter um só movimento. A volução se aproxima da volúpia quando paixões deixam mentes-corpos tornando-se um corpus na pró-noia do prazer em grupo. As fragatas planam em volução. [...] Essa volução não se dá de mão em mão, é levada pelo vento”. Embora a pesquisadora, em suas reflexões, não se apoie em Michel Serres (1968; 1996) para delinear o conceito de volução, ao que indica, a emergência desse conceito encontra na discussão que Michel Serres (1968), à luz do pensamento leibniziano, faz sobre a concepção de progresso, uma importante aliada. Para ele, é preciso, primeiro, “considerar a linha como modelo, ou seja, a representação formal [...], todavia, é preciso projetar depois a multiplicidade dessas linhas em um espaço de representação” (SERRES, 1968, p. 285), de modo que o conjunto dessa multiplicidade de linhas engendre “uma superfície complicada, figura da evolução [volução?], que comportaria ‘chaminés’ de aceleração forte ou de crescimento infinito, passagens elevadas, paradas, ascensões, começo de descidas às zonas lineares estacionárias e assim por diante” (Idem). Assim, o conceito de volução envolveria uma perspectiva acerca do movimento do fluxo das coisas que tensiona a face caótica e paradoxal da passagem do tempo, pois nessa superfície complicada de que nos fala Serres, “o tempo não corre, percola; isso quer dizer, justamente, que passa e não passa. [...] A teoria usual supõe o tempo em toda a parte e sempre laminar. Com distâncias geometricamente rígidas e mensuráveis ou pelo menos constantes. Um dia, dir-se-á que se trata da eternidade! Mas isso não é verdadeiro nem possível; não, o tempo corre de maneira turbulenta e caótica, percola” (SERRES, 1996, p. 84-85). Bem, se levarmos em consideração que para Georges Bataille (2020, p. 223), “todo problema, em certo sentido, é um problema de uso do tempo”, junto a Michel Serres (1968; 1996), Bruno Latour (1994) e Maria Beatriz de Medeiros (2017), entendemos que isso se deve em virtude das nossas dificuldades sobre a teoria da história se assentarem “no facto de pensarmos o tempo dessa maneira insuficiente e ingênua” (SERRES, 1996, p. 85).

movimento possibilite “encontros com a alteridade, com o desmanchar do Idêntico, com o ‘outramento’” (Idem). Isso porque, como nos lembram Deleuze e Guattari (1992, p. 229), a sensação implica um devir sensível, “ato pelo qual algo ou alguém não para de devir-outro”. Nesse sentido, é junto à experiência intensiva das sensações agenciadas na transitoriedade das fricções entre o corpo e o mundo – constantemente mobilizadas pela artista em seus trabalhos – que ela cria “afetos, em relação com os perceptos ou as visões [de mundo] que nos dá” (Ibidem, p. 227), incitando-nos a inventar sensações novas, a sentir novos afetos, a encontrar novos mundos, a mergulhar em outras realidades, a dobrar-se e desdobrar-se nessa experiência.

REFERÊNCIAS

ALVES, Lindomberto Ferreira. **Arte e vida em obra: a poética biografemática de Rubiane Maia**. 2020. 300 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Centro de Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2020.

ARANHA, Luise Dolinski. **Corpo-território cambiante e processos híbridos no contexto da arte contemporânea**. 2015. 100f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior** [seguida de Método de Meditação e Postscriptum 1953]. Tradução Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

DELEUZE, Gilles. Spinoza e as três “Éticas”. In: DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997. p. 156-170.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a Filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2008.

DOMINGUES, Leila. **À flor da pele: subjetividade, clínica e cinema no contemporâneo**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

FREUD, Sigmund. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 247-252.

HARDT, Michael. **Gilles Deleuze** – um aprendizado em filosofia. Tradução Sueli Cavendish. São Paulo: Editora 34, 1996.

JACQUES, Paola Berenstein. Montagem urbana: uma forma de conhecimento das cidades e do urbanismo. In: JACQUES, Paola Berenstein; DRUMMOND, Washington. (Orgs.). **Experiências metodológicas para compreensão da complexidade da cidade contemporânea – Tomo IV**. Salvador: EDUFBA, 2015. p. 47-94.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Tradução Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

MATURANA, Humberto Romesín & DÁVILA, Ximena Yánez. **Habitar humano em seis ensaios de biologiocultural**. São Paulo: Palas Athena, 2009.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. Sugestões de conceitos para reflexão sobre a arte contemporânea a partir da teoria e prática do grupo de pesquisa corpos informáticos. In: **ARJ**, Natal/Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 33-47, jan.-jun. 2017.

OLIVEIRA, Andréia Machado; FONSECA, Tania Mara Galli. Corpo, imanência e arte. In: **Vazantes**, Fortaleza, v. 2, n. 2, p. 29-47, 2018.

PEIXOTO JUNIOR, Carlos Augusto. Sobre o corpo-afeto em Espinosa e Winnicott. In: **EPOS**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 1-15, dez. 2013.

PRECIOSA, Rosane. **Rumores discretos da subjetividade**: sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, 2010.

ROLNIK, Suely. Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura. In: LINS, Daniel (Org.). **Cultura e subjetividade**: saberes nômades. Campinas: Papirus, 1997. p. 25-34.

SERRES, Michel. **Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques**. Paris: P.U.F., 1968.

_____. **Diálogo sobre a ciência, a cultura e o tempo**: conversas com Bruno Latour. Tradução Serafim Ferreira e João Paz. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.

SILVA, Rubiane Vanessa Maia da. **Desvios**, sobre arte e vida na contemporaneidade. 2011. 142 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Institucional) – Programa de Pós-Graduação em Psicologia Institucional, Departamento de Psicologia, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2011.

_____. **Homepage Rubiane Maia**, [S.L., s.d.]. Disponível em: <<https://www.rubianemaia.com/>>.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução Tadeu Thomaz. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.