

## FABULAÇÕES CARNIFICADAS: ESPECULAÇÕES SOBRE AS AÇÕES PERFORMÁTICAS DE RODRIGO BRAGA

Mateus Scota<sup>1</sup>  
Vinicius Huggy<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo propõe uma discussão sobre a produção de sensações nas ações performáticas de Rodrigo Braga, refletindo como seu trabalho pode contribuir para pensar as práticas de atuação no campo das artes vivas. A partir de um retorno sobre as obras *Fantasia da Compensação* (2004), *Comunhão* (2006), *Da alegoria perecível* (2006), *Tônus* (2012), *Tombo* (2015) e *Mar Interior* (2016), buscamos pontos de experimentação com os conceitos de *acontecimento* e *território* para tecer uma especulação teórica sobre suas performances no que tange o problema da representação na perspectiva de uma poética da atuação contemporânea. As imagens discutidas aqui perpassam pela noção de fabulação por modos de tornar-se *outro* em que os monumentos de sensações do acontecimento atravessam enquanto carnificam.

**Palavras-chave:** Rodrigo Braga; Artes Vivas; Sensação; Acontecimento; Performance.

## CARNIFIED FABULATIONS: SPECULATIONS ABOUT RODRIGO BRAGA'S PERFORMATIC ACTIONS

**Abstract:** This article proposes a discussion on the production of sensations in the performance actions of Rodrigo Braga, reflecting on how his work can contribute to thinking about acting practices in the field of the live art. From a return on the works *Fantasia da Compensação* (2004), *Comunhão* (2006), *Da alegoria perecível* (2006), *Tônus* (2012), *Tombo* (2015) and *Mar Interior* (2016), we searched for points of experimentation with the concepts of *event* and *territory* to weave a theoretical speculation about their performances regarding the problem of representation from the perspective of a poetics of contemporary performance. The images discussed here permeate the notion of fabulation through ways of becoming *another* in which the monuments of sensations of the event cross as they carnify.

**Keywords:** Rodrigo Braga; Live Art; Sensation; Event; Performance.

*Una mosca, en un museo, devorando un retrato  
en descomposición, obrando, ante la presencia  
de un testigo: esto también es para nosotros  
artes vivas.*

(Rolf Abderhalden)

Não é correto usar o termo *artes vivas* como uma nova forma de dizer *performance*, ou como qualquer outra caracterização estética que não de um estado da arte marcado pela

---

<sup>1</sup> Artista, doutorando em Teorias e Práticas do Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGT/UEDESC), mestre em Arte Contemporânea (PPGART/UFSM, 2018). Sua pesquisa procura compreender os aparecimentos Animais, suas representações e relações contemporâneas no campo da arte performática, sob financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de nível Superior - CAPES. E-mail: [mateus\\_scota@yahoo.com](mailto:mateus_scota@yahoo.com).

<sup>2</sup> Ator e pesquisador, mestrando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina, possui licenciatura em Teatro pela mesma instituição. Pesquisa o conceito e a prática da flor da atuação a partir do paradigma do acontecimento e das novas metafísicas. [viniciushuggy@gmail.com](mailto:viniciushuggy@gmail.com)

ontogenética de sua proposição. O termo é uma tradução de *live arts*, que tem sua origem junto à virada performativa dos anos 60, com o acentuamento das correlações entre arte e vida na prática de artistas que compõem nas diversas linguagens que se conectam por meio dos paradoxos contemporâneos. Faz-se neste movimento a vanguarda de um campo expandido de experimentações dedicadas ao aspecto do vivo que se implicam com os processos de criação em arte e suas relações. Estamos falando aqui desde implicações sobre a corporeidade da obra e sua corporificação, até a artisticidade dos modos de existência e das ações, gestos, danças e todos os improvisos possíveis no acontecimento, em montagens de situações que ultrapassam os limites entre duração, estética e cotidiano no exercício da condição artística de “uma vida”, que está além da captura da representação dos objetos e do ser. O conceito de “uma vida”, como define Deleuze, é a face da pura imanência, pois:

Uma vida está em toda parte, em todos os momentos que este ou aquele sujeito vivo atravessa e que esses objetos vividos medem: vida imanente que transporta os acontecimentos ou singularidades que não fazem mais do que se atualizar nos sujeitos e nos objetos. Essa vida indefinida não tem, ela própria, momentos, por mais próximos que estejam uns dos outros, mas apenas entretempos, entremomentos. Ela não sobrevém nem sucede, mas apresenta a imensidão do tempo vazio no qual vemos o acontecimento ainda por vir e já ocorrido, no absoluto de uma consciência imediata.” (DELEUZE, 2002, p. 14)

A artisticidade do acontecimento experimentada pelas artes vivas também implica em uma tradução que marca a latinidade dessa expressão, que tem como território de inscrição a proposição de Rolf Abderhalden, teatrólogo colombiano<sup>3</sup> junto ao grupo de artistas do Mapa Teatro, em conexão com o pensamento de Suely Rolnik, que agrega forte influência em sua leitura deleuze-guattariana sobre os estudos da subjetividade e das artes contemporâneas na América Latina. Essa postura ético-estética frente à mundialização das micropolíticas e dos modos de fazer-pensar as práticas artísticas atuais implicam uma diferenciação geofilosófica, que separa o modo das artes vivas do que se discute como *performance art* (anglosaxão) ou teatro pós-dramático (alemão), por exemplo. Todas essas terminologias são provocações provisórias que se fazem necessárias para os novos processos de criação-pensamento, práticas pensantes, um pensamento que vive o problema de um acontecimento, e deste modo o artista:

Descobre-se um pensador que vive o problema das máscaras, que experimenta este vazio interior próprio da máscara e que procura supri-lo, preenchê-lo, mesmo que seja com o “absolutamente diferente”, isto é, introduzindo nele toda a diferença do finito e do infinito e criando, assim, a ideia de um teatro do humor e da fé. (DELEUZE, 2018, p. 26)

---

<sup>3</sup> Rolf Abderhalden é membro criador do grupo Mapa Teatro, situado na cidade de Bogotá, Colômbia. Também coordena o Programa de Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas da Universidade da Colômbia.

O *Theatrum Philosophicum* (Foucault) de Gilles Deleuze pode ser uma fonte incrivelmente fértil para o universo dos praticantes, artistas e pensadores ao redor do mundo. Laura Cull Ó Maiolearca, pesquisadora inglesa de performance-filosofia com orientação deleuziana, faz a “identificação de uma ‘virada filosófica’ dentro dos Estudos do Teatro e Performance (por volta de 2008-2009)” (2020, p. 2, tradução nossa), e neste movimento ela defende que se acirrou o interesse entre fazedores de teatro e os pensadores de filosofia, e vice-versa. É correto dizer que este campo de produções de imagens do pensamento e pensamentos em movimento agrega uma repercussão tanto metafísica, quanto ontológica, política e/ou estética para o campo das artes e o teatro, na medida em que todas essas áreas da filosofia correspondem a implicações bastante práticas para os processos de criação nas linguagens contemporâneas. Essa característica filosófica compreende uma tática de uma mútua inclusão (*double bind*), um *mais-que* como de Gilbert Simondon, que é um duplo, um virtual-atual, uma imagem-cristal do contato com a virtualidade do atual e da potência do ato.

### **Teatralidades da sensação**

O homem com uma língua de boi. O homem com fígado na cabeça e pata de vaca na nuca. O homem com escamas nos cabelos e pés de galinha na boca. O homem com juba de babosa. O homem com um peixe na cabeça. O homem com boca de peixe e flores. O homem com orelhas de coelho no queixo e olhos de pata de boi. Todas essas montagens de um homem fundindo-se com partes da natureza e órgãos de animais mortos formam corpos mais ou menos ficcionais que estão presentes na série foto-performativa *Da Alegoria Percível*, de 2005, de Rodrigo Braga<sup>4</sup>. Este é um trabalho icônico composto de retratos de um corpo que experimenta uma fantasia meio homem meio animal, compondo um bloco de sensações que se conserva montado de “pedaços da natureza percebida” (DELEUZE, 1993, p. 222).

A teatralidade da sensação combina em uma cena tornada monumento sensorial uma operação miraculosa e crua, que mexe com o estômago dos espectadores atuais e futuros. Isto é o que se produz, uma fabulação ao invés de uma obra, no sentido que esta prolonga-se com a continuidade de uma produção dos monumentos de sensação situados em práticas de carfinicação, lavrados desde um território do presente, que celebra o comum com o outro tornado tão monstruoso quanto fabuloso, como na escultura Balzac de Rodin, pois também:

---

<sup>4</sup> Artista manauara radicado em Recife, Brasil. Atualmente o artista reside e trabalha em Paris. Suas obras integram diversos acervos, entre eles públicos e privados no Brasil e no exterior.

É verdade que toda a obra de arte é um monumento, mas o monumento não é aqui o que comemora um passado, é um bloco de sensações presentes que só devem a si mesmas sua própria conservação, e dão ao acontecimento o composto que o celebra. O ato do monumento não é a memória, mas a fabulação. (DELEUZE e GUATTARI, 1993, p. 217)

As produções de Braga possuem uma teatralidade da sensação, que é justamente aquela que se organiza fora da ordem de uma representatividade, no sentido em que observamos em suas ações uma atuação “capaz da comoção do espírito fora de toda representação”, como sugere Deleuze (2018, p. 17). A teatralidade da repetição, em outras palavras, da representação, enquanto tentativa de mediação do acontecimento através de signos teatrais indiretos referidos na obra, a ser apresentada a um público direto, não é o que vemos aqui. Especulamos, com a prática deste performer, uma teatralidade da sensação que é sensível através de uma imagem capturada enquanto acontecimento e enquadrada pelo gesto de carnificação de uma natureza percebida. Não podemos considerar a arte de Braga tão simplesmente como fotografia, como uma produção de qualquer imagética, e seus produtos em arte como um suporte para a mediação do acontecimento, uma vez que suas ações implicam a criação da imagem como uma produção de sensações corporificadas, perceptível numa série de gestos, conflitos, danças etc., em que o seu corpo é responsável por atuar.

Propomos uma reflexão sobre atuação a partir do trabalho deste artista em uma linha de fuga entre as linguagens que desfronzeiam-se na arte contemporânea. Nela, temos intenção de situar nossa discussão no umbral de suas diferenças enquanto artes vivas, em uma perspectiva político-filosófica que as vê como processos de composição que criam monumentos de sensações, capazes de gerar processos de fabulação. Afinal, podemos entender as performances fotográficas e videográficas de Braga como uma arte viva? Qual o limite ou a diferença entre a arte viva e a “arte não-viva” ao olhar para um trabalho corporal entre performance e instalação? Em que lugar se situam os seres humanos nessa ecologia de práticas? Em que medida precisamos falar de personagens quando tratamos de teatro? Como a filosofia do acontecimento subsidia as artes vivas nas sombras do contemporâneo?

Nosso interesse na arte de Rodrigo Braga, no âmbito da discussão de uma poética da atuação contemporânea, se dá pela impossibilidade de enquadrar suas produções, que transitam por distintos campos das artes. Seus arranjos visuais (que não são objetuais), cênicos (que não seguem o paradigma intérprete-espectador), teatrais (que não são conviviais e metateatrais), coreográficos (que não seguem à risca um movimento repetível), escultóricos (imateriais, relacionais), pictóricos (vivos e em transformação), videográficos (acontecimentais) se

traduzem; e o que emerge deste movimento são, sobretudo, restos de corpos e acontecimentos que desafiam uma concepção dualista entre realidade e fantasia.

A arte de Braga é permeada por certa teatralidade que não pretende a representação ou a atuação, mas sim a sensação, carne do acontecimento. O que estamos procurando enfatizar aqui é uma noção de teatralidade que se apoia no acontecimento, e no monumento de sensações erigido pelo próprio evento acontecimental, e não mais na teatralidade, que se ocupou dos aspectos representacionais de uma mimesis aristotélica, ou nas unidades de ação poéticas. Desta forma, a intensidade acontecimental dos elementos que constituem as composições de Braga ganham maior destaque, são potencializados em seu meio, fortalecem as fabulações com a paisagem. Poderíamos, também, objetar que a noção de teatralidade que estamos tecendo nesta reflexão emerge da visualidade da ação performática, mas, pelo contrário, sua instauração se passa como operação emergente de relações entre os corpos, da construção de espacialidades, do estabelecimento de afetos, de conexões entre o performer e seu entorno.

Visto como acontecimento, a via que ganha consistência em sua criação, em um trânsito entre o vivencial e o pictográfico, faz com que seus “quase-personagens” passem percebidos como Figuras, como escreve Deleuze na obra *Francis Bacon: Lógica da Sensação* (1981). A Figura, enquanto não-personagem criada, é antes uma composição de fragmentos percebidos de uma atmosfera, que passa a ser enquadrada em uma conjuntura situada e nos aspectos latentes das partes relacionadas. Como observado sobre as figuras de Bacon, as foto-performances de Braga dançam no escuro das fronteiras *entre* o animismo, o pós-humanismo, o antropoceno, em um devir que desloca o humano *per se* como centro do monumento do acontecimento.

É, também, por estas vias que convidamos esta poética à discussão, tendo em vista sua contemporaneidade de montagens, de abordagens, de método, de imagens que estão sempre à sombra de uma atuação do performer não representacional, e que Rodrigo Braga compõe e recria sem a necessidade de uma representação. Em outras palavras, o artista não se ocupa da construção de uma narrativa, da construção de personagens psicologicamente definidos, de arranjos visuais e cênicos apazíveis, ou de treinamento corporal. Sua atuação é questionadora e se mantém em diálogo constante com a vida (seja ela humana, animal, vegetal ou mineral), mas não esta vida das certezas, iluminada, positiva, formal. Ela agita as fronteiras, faz brotar movimentos aberrantes, dá corpo ao sorriso demente do seu século no olhar do tempo, pois

[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente,

aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. (AGAMBEN, 2009, p. 62)

Na arte de Braga não há a construção de narrativas, pipocam fabulações abertas e seus mergulhos no escuro da experimentação em relação à natureza elaboram o composto que dá extensão ao surgimento de um teatro de relações vivas, um teatro de sensações, sem a presença de testemunhas oculares do acontecimento primeiro, sem a necessidade da “presença”, dos personagens, das dramaturgias etc. Se, e somente se, decidirmos olhar para a prática de Braga como ato de não-representar, como poesia corpórea do performer-fotógrafo (parafraseando o livro de Renato Ferracini), teríamos que compreender a existência de um teatro além do teatro, uma prática que prescinde a presença das testemunhas humanas, rompendo com o paradigma no qual a ação é feita para o olhar do *outro* atual. Ou seja, tal rompimento com esta relação de presença física não implica em afirmar que a obra de Braga seria realizada para não ser vista. O que está em jogo, aqui, é que a ação não é feita para ser vista por um *outro atual* humano (atual no sentido de ser vista no ato de sua execução) mas para ser vista a posteriori. Ou seja, ela não é uma ação feita para o olhar atual, mas para um olhar virtual, um olhar que se conecta a um tempo virtual, à imanência do teatral.

É aqui que as fronteiras entre as linguagens se dissolvem. Podemos compreender a prática telúrica deste artista como uma arte viva e, também, efêmera, coligada à produção do que convencionalmente chamamos *land art* na acepção de *Performance como Linguagem* (1989) de Renato Cohen, ou como no *Environmental Theater* (1994) de Richard Schechner, em um vocabulário menos atualizado sobre a matéria, como foi discutido nas primeiras gerações dos *Performance Studies*, e que podem ser revisadas como performances instalativas ou instalações performáticas em uma versão mais contemporânea, como se experimenta nas peças de Josef Szeiler, e nas instalações coreográficas de William Forsythe.

Rodrigo Braga pratica a fricção entre instalação e performance na arte contemporânea e o exercício da experimentação de sua poética inclui em seu processo as variáveis possíveis que o transbordamento de disciplinas, gêneros e estilos proporciona. Sua obra é ao mesmo tempo uma arte da paisagem e ambiental, e a consequência de sua criação é uma produção indispensável de suas instalações performáticas e suas performances instalativas que se comportam como arquivos de uma produção acontecimental ao espectador em potencial.

Estas performances diferem, mas nem tanto, do envelopamento de pontes, ilhas e edifícios como nas obras de Jeanne Claude e Christo, ou de construções como *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, todas levadas a público a partir de agenciamentos fotográficos. Entretanto, a arte de Braga não se volta só para uma intervenção sobre a paisagem, mas para a

fusão entre corpos, espaços, natureza e enquadramentos, tecendo e expondo ecorrelações que constituem um solo fértil para o estabelecimento da teatralidade por meio da sensação.

Em entrevista (2020), o artista faz questão de pontuar que o encontro frente às testemunhas de suas ações, como um ato de performance direta, é um formato que não contempla seus interesses poéticos, raramente tendo realizado uma performance com efetiva participação humana no ato (com testemunhas oculares de sua ação). Há, aqui, um elemento importante: Braga coloca o teatro no cerne da prática artística, que é disparador da noção de uma teatralidade impregnada, isto é, da emulação ou recriação de um enquadramento de sensações agenciadas por um corpo vivo, que se coloca à disposição de um mecanismo fotográfico, que, em suma, emula para ser contemplado / capturado para um espectador virtual.

Nosso interesse em destacar a noção de teatralidade impregnada na prática de Rodrigo Braga está, também, em propor um tremor na noção de que a prática teatral *acontece* circunscrita às relações de copresença humana aos olhos de testemunhas presenciais constituídas de personalidade, entendendo que as forças que movem as demandas teatrais na prática deste artista, muito especificamente, se estabelecem antes do contato de sua produção com os espectadores atuais da ação. Suas fotoperformances – a partir da sensação de estar na mata compondo corpos e experimentando ações vigiado pela lente de uma câmera – são, de certa forma, um fazer teatral, que acessamos virtualmente através do contato com blocos de sensações do artista<sup>5</sup> dispostos no enquadramento como restos do acontecimento por imagens.

Se começarmos pelo ímpeto de entender o que se passa no universo desse artista, buscando uma espécie de razão interior e significados, ou ainda precisar em qual das linguagens da arte é que acontecem tais composições, nos arriscamos a perder o aspecto mais vital da obra, que vemos aqui como a produção de sensações, lá onde o movimento é anterior a toda representação, lá onde o teatro ainda é uma ecologia de práticas<sup>6</sup> e um acontecimento teatral. Usamos aqui a filosofia da diferença, a partir do prisma do acontecimento para associar ideias e práticas que possuem vizinhanças no sentido em que são buscas por processos que implicam na problematização da representação enquanto mecanismo da criação de arte e de filosofia. Para tal, nos apoiamos em Deleuze, que sugere que, nesse teatro:

---

<sup>5</sup> Blocos de sensação cruas, não ensaiadas, não formatadas, com a menor elaboração estética possível (apenas as intenções do artista para com a escolha do lugar natural, dos elementos a serem compostos e os ângulos da captura fotográfica/videográfica).

<sup>6</sup> O conceito de *ecologia de práticas* de Isabelle Stengers está apresentado em *A proposição cosmopolítica* (2018), no movimento que adere às práticas menos autoritárias em suas propriedades de saber, abrindo diálogo “teórico” com uma série de conhecimentos que parecem impedidos de apreciação no campo da produção intelectual, apesar da pertinência e relevância nos assuntos políticos mais imprevisíveis.

Não lhes basta, pois, propor uma nova representação do movimento; a representação já é mediação. Ao contrário, trata-se de produzir, na obra, um movimento capaz de comover o espírito fora de toda representação; trata-se de fazer do próprio movimento uma obra, sem interposição; de substituir representações mediadas por signos diretos; de inventar vibrações, rotações, giros, gravitações, danças ou saltos que atinjam diretamente o espírito. Esta é uma ideia de homem de teatro, uma ideia de encenador - avançado para seu tempo (DELEUZE, 2018, p. 17).

As séries de ações performáticas de Rodrigo Braga podem ser compreendidas como teatrais na medida em que a ideia de teatro, de encenação, de atores, personagens etc., seriam avançadas para o *métier* das artes cênicas, caracterizado nos espaços de continuidade das tradições de representação, nos enquadramentos da ficcionalidade convencional. Deparamo-nos com uma diferenciação necessária que se faz entre um “teatro dentro do teatro” e um “teatro fora do teatro”, algo como uma teatralidade-não-teatral, no sentido em que afirmar cores de teatralidade sobre uma obra não-teatral é subverter e reinventar o que se discute como teatro, e que está além da definição por uma performance que acontece ou não dentro de uma instituição cênica. E por isso a especulamos como uma arte viva, sobretudo ligadas ao *modus operandi* com que a instalação da performance empreende uma série de elementos compositivos que encadeiam uma fabulação por vir, processo que dá vida ao acontecimento.

Um dos elementos que o distingue, em termos de arte, de outros seres que o circundam (quando em processo imersivo de criação) é a maneira como projeta e articula as relações para com as testemunhas de seus trabalhos, acentuando um nível de evidenciação de sua produção acontecimental que chamamos de *teatralidade da sensação*. É na operação de conservação dos monumentos de sensação criados como obra que Braga realiza uma intervenção radical na ordem natural do meio. Esse teatro da sensação captura para si fragmentos do caos natural e deles extrai um universo novo de relações, potencializa junções inesperadas que desafiam as definições de natural e artificial (ficcional). Braga manipula o meio em interlocução com um *outro* que não está presente no ato de sua performance e que poderá testemunhar os acontecimentos em um encontro posterior. Ou seja, o artista não dispõe a si próprio como um animal exótico que é deslocado (como em uma gaiola) até o meio humano de fruição estética, mas sim, captura suas criações pela mediação da câmera (de fotografias, videoarte, instalações, videoperformances ou fotoperformances).

A teatralidade da sensação em seu trabalho é o desponte de uma atualidade presenciada em primeiro contato apenas por si próprio e pelos seres que no ambiente habitam, e, que chega ao grupo dito “civilizado / humanizado” *a posteriori*, quando o material de seu processo,

registro do vislumbre de uma vida vegetal que aflora (ou floresce) em algum lugar, se dá aos olhos sempre estrangeiros das testemunhas. Em outras palavras, a agricultura, aqui, é praticada em sua passagem de nômade (experiência sensorial do movimento de performance) para agente que captura com o olhar da câmera as sensações enquadradas.<sup>7</sup> Ou seja, sua ação corporal (viva) ainda é nômade e permeada pela qualidade de vida vegetal, enquanto seu suporte é a ferramenta com a qual escava as imagens, as produz, as cultiva, as captura.

### **Carnificar, tornar-se outros**

Rodrigo Braga é um escavador e um instalador de mitologemas ecosófico. Filho de ecologistas, poeta mineral/vegetal/animal ou uma mistura de todas estas materialidades em foto, suas produções começam a partir do encontro de Braga com a natureza e suas partes. É deste encontro com o caos<sup>8</sup> natural que o artista parte para, em seguida, iniciar um processo de composição entre aquilo que ele encontra e o que o entorno cultural o sugere.

Diferentemente de outros artistas cujas ideias e experimentações acontecem em ateliês ou salas de ensaio, Braga realiza imersões que podem durar dias ou semanas em contato direto com a natureza, exposto a todos os disparos e encontros caóticos com atores imprevisíveis como animais, vegetais e minerais. Após semanas de observação e preparação em meio a mata, o artista coloca em prática os projetos esboçados, esculpindo territórios pessoais nos espaços ocupados por outras espécies. O contato imersivo passa então a se tornar uma operação *humanimal*<sup>9</sup> em território não mais estrangeiro. Em outras palavras, Braga torna-se outro.

---

<sup>7</sup> Há que considerar também que sua agricultura das imagens e das sensações pode ser compreendida como uma prática restaurativa e de resgate da cultura natural (animal, vegetal e mineral), o que desafia o status de separação entre natureza e cultura. Quando dizemos que há um cultivo da sensação (que possibilita o jogo de fabulações) que estende sua duração no tempo e no espaço - fator facilitado pelo uso de mídias tecnológicas, como a câmera fotográfica e videográfica -, estamos também assumindo que a obra de Braga não permanece na mata, na terra, no território primeiro. Ela chega ao público urbano, às selvas de pedra, às salas brancas de exposição e aos salões, ela se duplica, se teatraliza. Ou seja, as relações no ambiente e os entrecruzamentos (humano) animal-vegetal-mineral (quando fora de seu espaço de criação, fora da floresta) edificam “o natural” como uma memória, um resto, um rastro que foi vestido ou encoberto pelos agenciamentos de modo de vida urbano.

<sup>8</sup> O conceito de *caos* natural vem a este escrito a partir do contato com o pensamento de Elizabeth Grosz (2008) e refere-se ao atravessamento de forças brutas que compõem o espaço natural. O agenciamento do caos natural na concepção de um enquadramento (um quadro, um fragmento isolado do contexto original) é um ato realizado por diversas espécies animais e que, para Grosz (assim como para Deleuze e Guattari), são o germen da arte e da arquitetura.

<sup>9</sup> A expressão *Humanimal* deriva dos escritos do filósofo Michel Surya e é associada à poética de Rodrigo Braga a partir da leitura de suas obras por Paulo Herkenhoff (2012). Em Serrés o termo designa a animalidade como o “ineliminável no homem”. Aqui, usamos para designar os imbricamentos na prática de campo, bem como nas composições de Braga, os quais não nos permitem mais definir o que é o humano, o que é o animal ou o vegetal, enfim, é a existência deste *corpo-outro* que é inominável e vivo, que passa à existência para além da própria materialidade.

Emoldura a si próprio e o meio com um enquadramento que nos revela não mais o natural ou o humano, senão um terceiro elemento que surge das relações entre as partes agregadas, uma espécie de ecologia relacional que Elisabeth Grosz (2008) parece apontar quando escreve que

[...] a primeira arte da arte não é, como Nietzsche acreditava, a exteriorização das próprias forças e energias corporais, a transformação de carne e sangue em tela e óleo, mas um gesto mais primário que requer a separação prévia de um corpo da terra, da natureza, do seu mundo. Deleuze entende, e neste ponto está em excepcional e raro acordo com Derrida, que a primeira arte da arte, sua condição metafísica e expressão universal, é a construção ou fabricação da moldura. "A arte leva um pouco de caos à moldura para formar um caos composto que se torna sensorial, ou do qual extrai uma sensação caída como variedade". (Deleuze e Guattari *apud* GROSZ, 2008, p. 10, tradução nossa)

Uma separação prévia do corpo da terra, de seu próprio mundo, é, também, a evidenciação das forças que manejam as sensações entre o caos natural. Se voltarmos ao escrito de Grosz, veremos que há diversos apontamentos sugerindo que as forças artísticas nascem a partir do momento em que o enquadramento é estabelecido sobre o caos, na intenção de compor no *agenciamento das sensações* uma ação que diversos animais realizam na finalidade de sobreviver, reproduzir, alimentar-se, entre outros, e nós chamamos de arte. Para Grosz, a condição para a existência do que denominamos “arte” é quando a “sensação pode se destacar e ganhar autonomia de seu criador e de quem o percebe, quando algo do caos do qual é atraído pode respirar e ter vida própria.” (GROSZ, 2008, p. 7, tradução nossa).

Na série *Fantasia de Compensação* (2004), Rodrigo Braga compõe uma imagem da mistura de seu corpo com pedaços de um cão *rottweiler* degolado, dando corpo à fabulação de um homem com cara de cachorro, uma experimentação metamórfica cachorro-humano, um efeito antropofágico, um engenheiro genético, um licantropo etc. Há um enquadramento relacional na prática de Braga que faz com que as fabulações sejam potencializadas. Os agenciamentos das partes da natureza usadas para as composições não procuram tecer uma perspectiva uniforme, não se fecham na composição de personagens, não corporificam enquanto pessoas psicofísicas. Poderíamos denominá-las personas, somas abertas, quando  $1 + 1$  não corresponde a 2, senão ao próprio conjunto  $1 + 1$ <sup>10</sup>. Este conjunto é uma relação composta. Sua obra, assim, é um Frankenstein que ganha vida independente de seu criador, e, inclusive, o assusta e o surpreende em seus efeitos. As relações estão sempre à vista. Estão muitas vezes apresentadas em arranjos que nos confrontam pela potência do cultivo sensorial que tece outros

---

<sup>10</sup> Quando uma face humana, coberta por partes da face de um cão, não é um lobisomem embora *possa sê-lo*, mas também pode ser Anúbis, o Cinocéfalo ou qualquer outra referência pessoal. Entretanto, a soma só pode ser tal multiplicidade (e não sê-la) justamente porque está aberta, mantém fendas, anula-se em tornar-se personagem. Este é também um movimento da montagem intelectual (Eisenstein).

sentidos, devires fabulares, edificando blocos de sensações oriundas do caos composto e experimentado no enquadramento que dá consistência ao acontecimento.

A carne não é nem um pouco metafórica em *Fantasia de Compensação* e em outros momentos que aparece ao longo da obra de Braga. Sua especulação com a materialidade do vivo tampouco é somente literal ou imaginária, pois seu processo se compõe da montagem de seus movimentos, que agenciam corpo, espaço e situação por meio de uma fotografia que sintetiza o jogo do vir-a-ser de suas fabulações. Enquanto isso, sua fantasia é tomada em forma de um corpo composto e programado para tornar-se esse outro, não somente no sentido da alteridade entre pessoas humanas, mas na inspiração de compor, no agito de uma outridade (*autrement*) mais-que-humana, uma corporificação (*embodiment*). A última torna-se por uma dobra do acontecimento a imagem em devir, que vem como composto caído das situações em que este performer se abre para risco do encontro, para sua transformação em outro. Para Viveiros de Castro, este movimento de outridade pode ser uma antropologia reversa e faz parte disso:

Aceitar a oportunidade e a relevância desta tarefa de “*penser autrement*” (Foucault) o pensamento - de pensar “outramente”, pensar outra mente, pensar outras mentes - é comprometer-se com o projeto de elaboração de uma teoria antropológica de imaginação conceitual, sensível à criatividade e reflexividade inerentes à vida de todo coletivo, humano e não-humano. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 25)

Carne como para os antropofágicos, assim como para os canibais, carne inconsciente e transcendental, a consciência da carne deglutindo a carne em si, carnívora vida da carne, carne moída, carne cortada, carne dividida, carne fragmentada, carne sem interjeição, carne podre, carne cocô, carne coisa complexa e cheia de consistência, carne deus. Encarnar é preciso, viver também é preciso. Será esta a forma de compensar uma fantasia do mundo: carnificar?

### **Agricultura e Acontecimento**

A noção de uma *agricultura da imagem* vem ao trabalho de Braga através da curadoria de Daniel Rangel para a exposição (fotográfica, videográfica e foto-performativa) de mesmo nome sediada no SESC Belenzinho, no período de setembro a novembro de 2014. O conceito de agricultura da imagem é transladado do pensamento de Jeff Wall, fotógrafo canadense, para quem os bons fotógrafos são como *agricultores*, em contraposição ao pensamento fundado por Ansel Adams para quem os bons fotógrafos eram como *caçadores*. O caçador é aquele que busca capturar uma imagem como monumento de sensações autônomo e ecológico, é aquele que captura um enquadramento natural e selvagem. O fotógrafo caçador se prepara para

capturar uma imagem imprevisível e fugidia. Ao contrário, um fotógrafo agricultor (Wall) é aquele que cultiva a imagem cuidadosamente antes de capturá-la, que constrói o território do enquadramento, que seleciona e isola os elementos.

Esta noção de uma agricultura da imagem, identificada por Wall, traduz-se em outros campos da arte pela percepção de um plano de composição (seja a superfície da tela, o enquadramento da câmera – *mise-en-cadre* – ou o espaço de cena – *mise-en-scène*) relacionado à construção narrativa, de espaço e/ou de tempo; quando um corpo compõe/habita determinado espaço por determinada duração e, nesta operação, dispõe a si próprio ao olhar do outro. Sobretudo este entendimento relaciona-se com a capacidade de cultivar as relações estabelecidas no espaço de composição, sejam estas relações de convenção, acontecimentais, visuais, estéticas, entre outras.

A exposição *Agricultura da Imagem* (2014) apresenta uma “mostra composta por obras semeadas [e cultivadas] pelo artista. Um plantio visual carregado de signos e de elementos díspares colhidos da natureza.” (RANGEL, 2014, s/d). O que Rangel define como “semear” é uma tradução do fato de que as composições de Braga possuem um alto arranjo de visualidade e um refinado enquadramento que busca evidenciar as sensações e as conexões entre a obra e seu contexto acontecimental. Portanto, de certa maneira, o artista semeia e cultiva suas capturas visuais, as sensações, as memórias contextuais, as conexões e o tempo, uma vez que a fotografia e o vídeo lhe permitem a duração na sensação composta.

O conceito de agricultura / agricultor não parece estar apenas nas fotografias de Braga, ele permeia todo o seu trabalho, na construção de cenas, na construção de corpos, na exploração e composição do território etc. De qualquer forma, a agricultura da imagem, aqui, é uma consequência do acoplamento entre artista e território, e, ao mesmo tempo, de uma necessidade de superar o próprio território em seus devires de acoplamento, que acoplamos ao acontecimento.

Na série *Comunhão* (2006,) o encontro de Braga com o corpo de um carneiro recentemente abatido (exposto em três momentos: ora nus sobre o solo, ora envoltos em lama, ou, ainda, envoltos em capim) dá vazão a um composto de fabulações que disparam blocos de sensações, que imediatamente nos direciona ao encontro do que o próprio artista apontou em entrevista (2020) como afecção primeira: “o calor de um carneiro quente num buraco gelado”; por meio de uma ação performática que enquadra a relação do corpo do artista com o do animal, em um território comum onde o artista cultiva uma sensação criada na sua antifazenda performática, no território de suas práticas de criação e percepção do vivo.

Ou seja, o enquadramento do território no trabalho de Braga não é formal, assim como a terra, elemento muito presente em suas criações (o que, diga-se de passagem, dá força à uma agricultura da imagem/enquadramento) não é apenas um elemento arquetipicamente criador. O enquadramento da terra como um meio - entorno (*Umwelt*) de Jacob von Uexküll - é uma constituição possível do território e permite despertar em Braga uma qualidade de *vida vegetal* que Aristóteles apontou como comum entre as vidas, desta vez controlada, potencializada e provocada intencionalmente na experiência estética de suas performances e instalações em ambientes abertos, orgânicos, cultivados entre os acontecimentos.

O que queremos pontuar é que a experiência de estar sozinho em meio à natureza, durante dias ou semanas (prática comum nas criações de Braga), potencializa essa qualidade de vida vegetal que está na forma como atua em relação ao meio, e como esta atitude cria outra espécie de um cultivo (*shugyo*), que mexe com as estruturas que dividem o visual do cênico, e por sua vez, o imagético do acontecimental, na vida imagem nômade de uma vida em devir vegetal. O artista torna-se parte do contexto na medida que seu cultivo de si o torna um agente nômade que opera o espaço da floresta, confundindo-se com ela, cocriando os espaços, revelando através de seus arranjos cênicos e visuais outros aspectos inesperados que estão ocultos no meio. Ele trabalha com partes do meio, participa do meio e, ao mesmo tempo, o reparte, como aquele que captura e duplica territórios enquanto o habita e o percebe.

Esta vida vegetal em Braga também é transparente à materialidade de suas construções rupestres e cruas. Peixes, flores, mel, carvão, órgãos internos, fragmentos de corpos animais são rearranjados e dispostos em uma lógica de composição que não se deduz intelectual, que não se oferece ao olhar como reconstituição de uma corporalidade reconhecida. Os arranjos são formas que passam a existir para outras finalidades que não racionais / intelectuais. As plantas têm sua fotossensibilidade orientada a fontes de luz natural, como a luz solar, enquanto Braga vegetaliza sua fotossensibilidade à experiência estética e política, ao que o caos natural tem a nos ensinar. O olho da câmera é seu sol, e é ele quem translada as apreensões sensíveis da vida no caos natural para as garbosas salas de exposição.

Sua poesia corpóreo-performática-material está nesses pequenos gestos processuais e poéticos (nos quais passamos a perceber como uma outra ordem, muito pessoal e não subjetiva) que encontram as vias da comunicação sensível ora por uma espécie de fusão entre humano e natureza no humano, ora pelo resgate de uma natureza soterrada pela urbanização e pela ação demasiadamente humana sob a natureza. *Tombo* (2015) e *Mar Interior* (2016) são exemplos de instalações que evocam fragmentos de natureza que se fundem aos espaços urbanizados,

fazendo com que os elementos se envolvam em uma espécie de fabulação através do corpo temporal de um espaço, na espacialidade corporal de um tempo.

*Mar Interior* expõe rochas calcárias com fósseis incrustados, instaladas na bacia da esplanada entre o Palais de Tokyo e o Museu de Arte Moderna da cidade de Paris, revelando evidências de que a geologia marinha da França compõe um monumento de sensações disruptivas que se encontram com o neoclassicismo e a suntuosidade da arquitetura da cidade. Em termos de materialidade, Braga reencena as relações que estancam os buracos entre passado e presente, entre a história (presença virtual) e a presença atual como uma sensação arqueológica presentificada pelas obras.

Já na videomontagem *Tônus* (2012), esta relação temporal é suspensa. São expostos cinco momentos de conflito visual e corporal: um jogo de movimentos tensos entre a mão do artista e a garra de um caranguejo; a tensão do corpo amarrado em duas árvores em meio à mata, o corpo do artista rola sobre o solo como se tentasse se soltar das cordas que o prendem; um peixe dá seus últimos suspiros antes da morte e se debate em uma caixa de madeira azul; o corpo do artista empurra o que parece ser o tronco de uma árvore em um esforço inútil; e, por fim, o conflito corpo-a-corpo entre o artista e um bode, ambos amarrados um ao outro. Nesta obra a vida vegetal desponta em momentos efêmeros, repetíveis pela edição videográfica, mas também passageiros em sua duração natural/acontecimental enquanto ação performática. A teatralidade impregnada em cada enquadramento que compõe esta obra se oferece não como representação ou atuação de uma vida que acolá acontece; ela permeia a própria vida pulsando, vida vegetal e animal em confluência, elaborada em termos estéticos para um teatro vivo, um teatro da vida, um conjunto de relações em processo de devir.

Na prática de Braga o enquadramento do território passa a ser, também, um enquadramento no tempo, pois ao tecer relações entre elementos – corpo e espaço, composições animais e vegetais sobre o corpo do artista – extrai a própria memória da ordem cosmológica natural e a reitera como sensação primeira que produz modos de ser-estar, composição de personas, novos povoamentos de subjetividades outras. Assim, a criação requer para si, para sua (re)produção, uma arte *do animal*, que tem origem mais primitiva que a própria arte do homem. Esta arte, para Grosz, trata do seguinte:

A arte é do animal na medida em que a arte é a consequência, o efeito inesperado e imprevisível do acoplamento de um meio ou território com um corpo e a extração de qualidades sonoras, visuais ou táteis, enquadradas na constituição de uma (da história de uma) forma. (GROSZ, 2008, p. 45, tradução nossa)

Em outras palavras, a prática criativa de Rodrigo Braga compõe o agenciamento do caos natural e embala o enquadramento de uma ordem de sensações dispostas no território da imagem (*mise-èn-cadre*) que são absolutamente cultivadas por meio dos movimentos no território do acontecimento (*mise-en-scene*). Cada imagem que é exposta no enquadramento da câmera nasce de um cultivo arranjado no seio da floresta e que conjuga duas mãos agricultoras da imagem: uma do artista (montador) e outra da própria força natural (o caos que permite compor com os elementos), e está vinculada a dois territórios de produção, o do acontecimento puro e o da imagem-cristal do acontecido, a potência cristalizada como expressão absoluta do tempo mesmo. Sua produção é rica no que diz respeito à força natural como um dos agentes da agricultura do enquadramento. As ações performáticas de Braga podem ser relacionadas àquelas do britânico Andy Goldsworthy, ambas poéticas singulares. Braga se relaciona com a terra, com peixes, com coelhos, com cães, com penas; Goldsworthy parece ter predileção pelas colorações das folhas e pela maleabilidade do gelo, elemento jamais explorado por Braga. Assim, o contexto de ambas as florestas exploradas varia, variando também a poética de cada artista, que se lança no desafio de compor com a natureza.

Seu gesto de relacionar-se através de uma mediação tecnológica, com o uso de câmeras, assemelha-se à colheita da agricultura ou às atividades de caça e pesca, que marca a passagem das sociedades nômades para as agricultoras por meio de uma camada tecnológica.

### **Artes vivas como uma vida**

Enquanto a filosofia para Deleuze e Guattari é um dispositivo da criação de conceitos, uma máquina de produção conceitual (que é estética, ontológica, metafísica, política, ética etc.), o trabalho dos artistas é fundado na produção de sensação (que é material, sensório, motor, mítico, abstrato etc.) como um composto do acontecimento atualizado do plano de imanência e caído como variedade mais-que-singular: UMA VIDA. A “obra” se constitui da conservação da sensação que lhe confere certa autonomia por meio do composto de blocos ou monumentos de sensações que prolongam uma vida da obra além da carne do artista no *continuum* tempo-espaço-consciência, seus personagens são individuações da imagem-cristal, do virtual intercambiada como atual, ou seja, uma cena espelhada em uma imagem-cristal:

A imagem virtual absorve toda a atualidade do personagem, ao mesmo tempo que o personagem atual nada mais é que uma virtualidade. Essa troca perpétua entre o virtual e o atual define um cristal. É sobre o plano de imanência que aparecem os cristais. O atual e o virtual coexistem, e entram num estreito circuito que nos reconduz constantemente de um a outro. Não é mais uma

singularização, mas uma individuação como processo, o atual e seu virtual. Não é mais uma atualização, mas uma cristalização. A pura virtualidade não tem mais que se atualizar, uma vez que é estritamente correlativa ao atual com o qual forma o menor circuito. Não há mais inassinalabilidade do atual e do virtual, mas indiscernibilidade entre os dois termos que se intercambiam (DELEUZE, 1996, p. 54).

A imagem-cristal acontece como um monumento de sensações encarnadas. E aqui começamos a situar a obra de Rodrigo Braga na perspectiva das artes vivas, observando no cristal de imagens o movente de uma lógica de criação de sensações a partir de uma prática sensível de individuação de imagens, arquétipos, mitologemas e fantasias retiradas de um plano imanente e emergente como um acoplamento entre o platô da imaginação e o platô da percepção, misturadas enquanto um conjunto de carnificações da natureza percebida.

Rodrigo Braga carnifica fabulações no sentido daquilo que ele faz visível em suas individuações, por meio do cultivo de si tornado outridade, um processo de corporificação de um devir-outro, não como metáfora, mas como uma alegoria do real, perecível, carnal, efêmero e vital, isto é uma fabulação, uma arte viva (diferente da ideia do *tableau vivant*), e que não é uma memória comemorada em um monumento do passado, congelado e morto, mas em uma fabulação sensacional, calorosa e viva. Vê-se na arte de Rodrigo Braga um mundo de espécimes desconhecido, uma natureza percebida trazida do escuro à luz do contemporâneo, talvez em uma terceira natureza, que não é a primeira natureza do real, nem a segunda natureza da representação mimética, mas uma terceira natureza, que é da fabulação de um mundo possível e até surreal (por que não?), na medida em que a imagem criada pelo artista também coloca em cena um personagem (im)possível na sua montagem visionária de algo ainda não visto, e o cristaliza por meio de uma imagem do pensamento que transfere a sensação de ser.

Braga faz uso da superfície imagética de seu corpo para inscrever suas fabulações, e às vezes trabalha em ativações da visceralidade de seus fluxos de voz e de movimento em processos de composição, sem premeditação de ensaio, intenção de repetição ou em práticas de preparação de ator no sentido do trabalho sobre si mesmo. O cultivo de si, neste caso, é uma ecologia de práticas em um meio vivo, nascida no fazer do praticante em uma relação organismo-pessoa-ambiente e não um processo de preparação de ator. Faz parte deste tipo de pesquisa-criação os estudos corporais de campo dos devires-minerais, devires-vegetais e os devires-animais que ganham vida neste universo de acoplamentos (in)visíveis, passando a capturar seus seres quase míticos, fabulares, com a máquina *agricultofotográfica*, que, como em um ritual de passagens entre estações, ciclos da vida, manifesta-se por meio de uma lente que lhe confere a imagem de um acontecimento tornado paisagem de UMA VIDA.

Na fabulação da arte viva, composta de pedaços da natureza, impregnadas de tempo e teatralidade, há a mistura dos devires teatrais experimentados como expedições pela natureza percebida, na sintonia de uma narratividade da descoberta do estranho, do ainda não visto tornando obra como um testemunho de um acontecimento que se passa posteriormente enquanto experiência de um quase secreto que produz sensações em um corpo e UMA VIDA. Uma ideia interessante é que, segundo Deleuze e Guattari, esta espécie de artista:

É um vidente, alguém que se torna. Como contaria ele o que lhe aconteceu, ou o que imagina, já que é uma sombra? Ele viu na vida algo muito grande, demasiado intolerável também, e a luta da vida com o que a ameaça, de modo que o pedaço de natureza que ele percebe, ou os bairros da cidade, e seus personagens, acedem a uma visão que compõe, através deles, perceptos desta vida, deste momento, fazendo estourar as percepções vividas numa espécie de cubismo, de simultanismo, de luz crua ou de crepúsculo, de púrpura ou de azul, que não têm mais outro objeto nem sujeito senão eles mesmos (DELEUZE e GUATTARI, 1993, p. 221).

As obras de Rodrigo Braga provocam a discussão das artes vivas em seu extremo limite de contradição, afinal, existiria então uma “arte morta” na medida em que defendemos uma arte viva? A criação desse artista não manifesta nenhuma intenção de repetição de suas ações performáticas, mesmo porque muitas delas o seria impossível, ou seja, como remontar a sensação do “carneiro quente num buraco gelado”? O artista define-se como um artista visual porque só podemos experienciar suas performances através de uma imagem do acontecido, mas como vemos aqui, sua arte é viva, encarnada, originada no exercício da fabulação. Sua prática é radicada na diferença que associa o performer nas artes visuais do não-ator de teatro, mas a isso transcende, pois cada vez mais torna-se complexo perceber o que separa o não-ator de artes visuais e o performer teatral. Embora seja desnecessário tal esforço, posto que são artistas vivos.

### Referências Documentais

- ABDERHALDEN, Rolf. Artes vivas ¿cronotopos del arte por fuera del arte? Rolf Abderhalden. Bogotá: Colombia. 2016. Mapa Teatro. Podcast. Disponível em: <https://soundcloud.com/mapa-teatro/artes-vivas-cronotopos-del-arte-por-fuera-del-arte-rolf-abderhalden>
- BRAGA, Rodrigo. Comunhão. 2012.  
Disponível em: <https://www.rodrigobraga.com.br/Comunhao>
- BRAGA, Rodrigo. Da Alegoria Perecível. 2005.  
Disponível em: <https://www.rodrigobraga.com.br/Da-alegoria-perecivel>
- BRAGA, Rodrigo. Fantasia de Compensação. 2004.  
Disponível em: <https://www.rodrigobraga.com.br/Fantasia-de-compensacao>
- BRAGA, Rodrigo. Mar Interior. 2012.  
Disponível em: <https://www.rodrigobraga.com.br/Mar-interior>
- BRAGA, Rodrigo. Tombo. 2012.

Disponível em: <https://www.rodrigobraga.com.br/Tombo>

BRAGA, Rodrigo. Tonus. 2012.

Disponível em: <https://www.rodrigobraga.com.br/Tonus>

## Referências Bibliográficas

- ABDERHALDEN, Rolf. Políticas y eróticas de los modos de producción en las Artes Vivas. In: **Memorias 2016-2019 Encuentro de difusión de resultados de Investigación Creación Universidad Nacional de Colombia** (Sede Bogotá- Facultad de Artes) Primera edición, octubre de 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Editora Argos, Chapecó 2009.
- BRAGA, Rodrigo. **Ciclos alterados / Rodrigo Braga**. Curadoria de Paulo Herkenhoff. Instituto Tomie Ohtake: São Paulo, 2012.
- BRAGA, Rodrigo. Entrevista concedida a Mateus Scota e Vinícius Pereira Huggy. Paris-Florianópolis, 6 nov. 2020. [Entrevista realizada via Jitsi]. Arquivo Pessoal.
- COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. Hucitec: São Paulo, 1989.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Editora Paz & Terra: São Paulo, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **O Virtual e o Atual**. Texto originalmente publicado em anexo à nova edição de Dialogues, de Gilles Deleuze e Claire Parnet. Flammarion: Paria, 1996.
- DELEUZE, Gilles. Imanência: uma vida. In: Philosophie, n.º 47, 1995, p. 3-7.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Felix. **O que é filosofia?** Editora 34: São Paulo, 1993.
- FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, 2001.
- GROSZ, Elisabeth. **Caos, territory, art: Deleuze and the framing of the earth**. Columbia University Press: New York, 2008.
- MAOILEARCA, Laura Cull Ó. Performance Philosophy: an introduction. In.: Revista Brasileira de Estudos da Presença, v. 10, n. 1, e92544, 2020.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não-cafetinada**. N-1 edições: São Paulo, 2018.
- SCHECHNER, Richard. **Environmental Theater**. Applause: New York, 1994.
- STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. In: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 69, p. 442-464, 27 abr. 2018.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural**. Cosac Naify: São Paulo, 2015.