

# ARTE E ANIMALIDADE

Rosana Almeida Junqueira <sup>1</sup>

**Resumo:** Os expandidos Bichos clarkianos nos ensinam que é preciso fazer o devir-animal e as desterritorializações encharcaram o lado domesticado do rosto. Por isso é importante entender como nosso corpo pode se desdobrar em outros planos mais poéticos e ficcionais. Somos também artistas, porque essas estruturas abrem um espaço para que possamos ampliá-las a partir dos nossos gritos. Elas nos perguntam o tempo todo. Onde está o animal que habita em você? Elas nos perguntam o tempo todo. O que tem feito dentro dessa toca, animal?

**Palavras-chave:** arte, literatura, devir-animal, desterritorialização, animalidade, bichos, metamorfose, Lygia Clark, Kafka.

## ART AND ANIMALITY

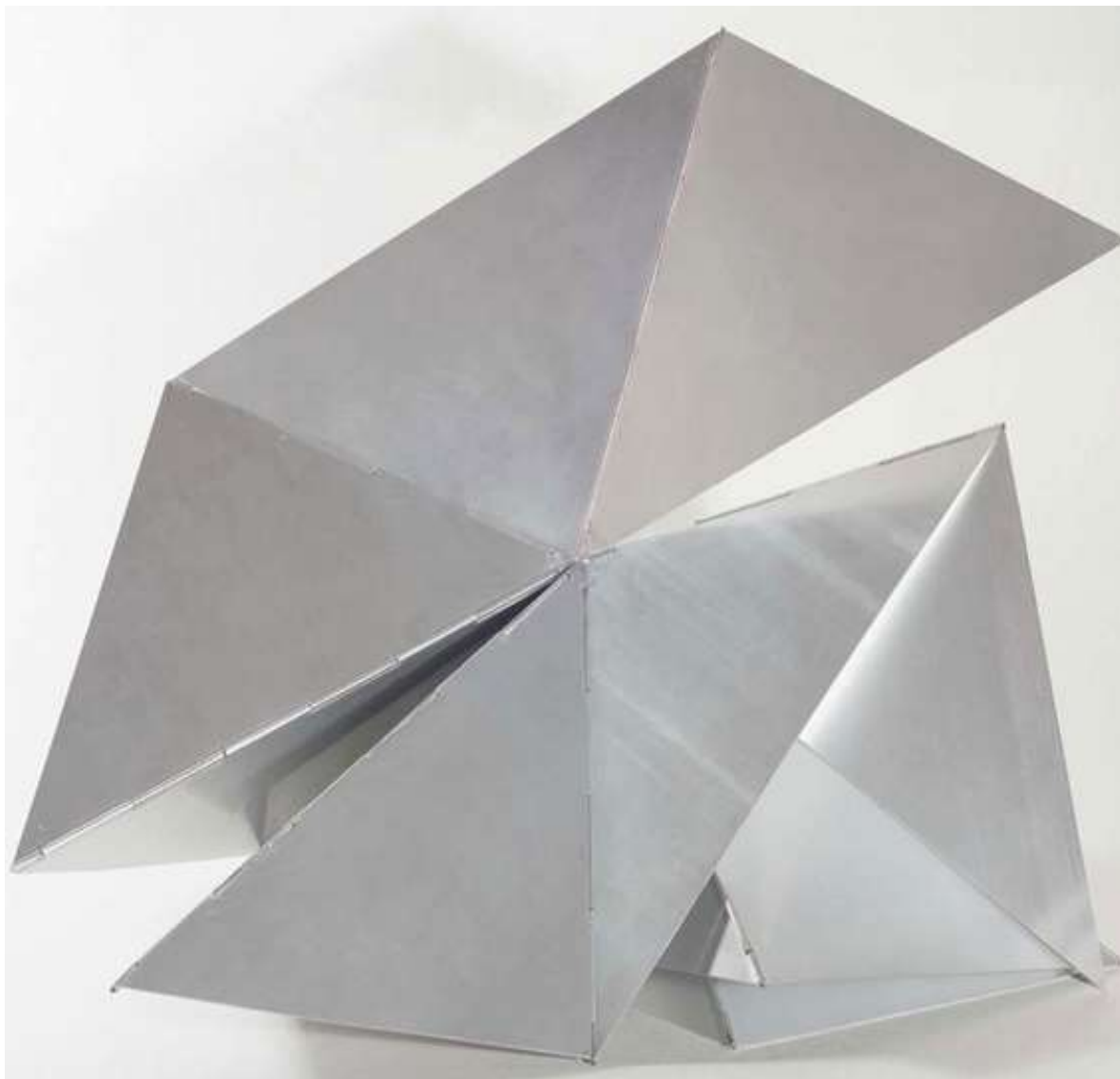
**Abstract:** *The expanded clarkianos Bichos teach us that it is necessary to make animal-becoming and deterritorializations soak the domesticated side of the face. That's why it's important to understand how our body can unfold in other, more poetic and fictional planes. We are also artists, because these structures open up a space for us to enlarge them based on our screams. They ask us all the time. Where is the animal that dwells in you? They ask us all the time. What have you been doing inside that den, animal?*

**Key-Words:** *art, literature, becoming-animal, deterritorialization, animality, animals, metamorphosis, Lygia Clark, Kafka.*

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras Pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (UFBA). Mestre em Letras pelo programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (UFBA).

**Figura 1** – Bicho - Metamorfose nº 1 – Hexágono-1960.  
Estrutura composta por 12 placas triangulares e 11 dobradiças.



*Todo animal tem um mundo.*

*Gilles Deleuze*

*A vida estabelecendo a primeira eterna tábua de matemática, Não na pedra, como o Deus dos judeus, ou no bronze, mas na concha vida-velada, vida-rosada de uma tartaruga.*

*D.H Lawrence*

O estranho objeto da figura é uma obra de Lygia Clark produzida em 1960. É um objeto singular na obra da artista, na verdade, que revolucionou algumas questões relacionadas à arte na época em que surgiu problematizando o espaço relacional entre obra de arte e o espectador. Mas por que tenho de... ou insisto em chamá-lo novamente? Diretamente vou dizer que o que me impressiona nessa obra é um traço, uma força, intensidades que perpassam pelas suas placas e dobradiças. Esse não é um bicho comum, é um Bicho clarkiano, que já nasceu contemporâneo pelo modo de sobrevivência que instaura a cada passo dado sobre seu próprio corpo.

É importante lembrar que esse objeto orgânico é lido aqui como um prolongamento dos Casulos (1959), obra clarkiana anterior aos Bichos. Os Casulos são ainda obras presas à parede, que se despedem desse espaço sagrado para ocupar posteriormente o chão. Penso que a obra-Bicho, quando andou e foi chutada numa espécie de performance contemporânea, deu início ao seu caminhar apartado do que podemos chamar, inclusive, de familiaridade. O estado de não parecer a um molde, de não se justificar, de ser rebelde em seus atos, torna esse objeto bem próximo da sua estética-política do não pertencimento. Se não pertence a uma família ou não age pela lógica da semelhança, podemos dizer que o bicho perambula pela lógica da intensidade e da multiplicidade que são evidenciados pela sua constante mobilidade conceitual e simbólica. Ser dobrável, ser flexível promove uma abertura que se estende e dialoga com o que a lógica do outro pode e deve propor. Esse outro é sempre um propositor, artista que vem de fora, estrangeiro que invade o espaço em aberto, bicho que também pode desdobrar-se diante do acaso de uma obra tão elástica e retorcida.

Os Bichos nascem de um prolongamento, de um fio achado no meio de alguma coisa, que foi se tecendo até chegar ao seu aspecto arquitetônico. É por isso que Lygia chama de série seu conjunto de Bichos. É uma série de coisas: movimentos, quebras, dobras, barulhos, intensidades, torções, sensações. Dessa forma, deve-se aqui tentar entender as forças e os traços que sustentam essa obra dentro dos seus possíveis territórios de enunciação.

Em primeiro lugar, a palavra bicho despertou meu olhar para a relação da artista com um certo devir-animal. O que dos bichos ou das intensidades dos organismos biológicos Lygia teria emaranhado à sua obra? Aqui já me parece importante cartografar que a artista tem um certo respeito pelo traço da animalidade que pertence as forças da natureza, ou seja, é a busca pelo indomável que ergue uma zona de improviso que terá como força a expansão das zonas múltiplas dos seus objetos. Eis aqui um traço que aparece constantemente em suas obras, o que convoca o espectador a transitar por uma espécie de processo que se ergue sobre planos de germinação, planos poéticos e clínicos.

Pode-se afirmar que a obra é um dispositivo que lança o participante numa experiência sempre singular, na qual ele pode produzir uma certa pulsão ativa contra os diversos bloqueios operados no corpo pelos processos de domesticação. O corpo lançado, em uma proposição clarkiana, experimentará uma zona fronteira que tem outras possíveis propostas para submeter o corpo a experiência de passar por.

Passar por algo tem o sentido de submeter o outro a uma experimentação de troca. Dependendo da obra, essa troca pode ser penetrar nas luzes e nas sombras das estruturas, entrar em processo de relaxação ou vomitar a fantasmática do corpo numa mesa terapêutica. Pode-se vestir uma máscara e mergulhar dentro de si, dentro do próprio bicho que guardamos ou simplesmente sentir uma pequena pedra com as luvas calçadas pelas mãos. Pode-se ainda passar por um túnel de tecido, muito apertado, que será rasgado quando o participante solicitar a abertura.

Mesmo que o espectador se recuse a todo processo ou procedimento, defendo aqui que as proposições de Lygia Clark estarão ali, dispostas a relação, abertas a ideia de contato através de dispositivos que apontam para o começo ou para seus múltiplos meios. Podemos afirmar que alguns modos de desistência podem ser operados quando o espectador se aproxima dessas obras, mas a leitura que faço é que desistir de ver, desistir de tocar, ou simplesmente não gostar da experimentação já é também um fazer obra; estar diante de ou violentar o que foi proposto, já é um fazer obra. Estourar ou não um saco plástico que é dado ao participante, numa sessão terapêutica clarkiana, diz mais sobre o sujeito do que sobre o saco que foi pensado para ser rompido. O espaço foi invadido, isso que realmente importa, pois, algum tipo de relação foi instaurada.

É notório que os Bichos operam sob outra ordem e biopolítica de sobrevivência. Se insinuam pela lógica de um corpo menos controlado que diz não à domesticação. É isso que me interessa, o gosto de Lygia pelo não enquadramento. Seus Bichos têm um corpo vibrante e se estendem ao espectador para dizer que se apresentam apartados dos velhos códigos e formas de acomodação, o que provoca inclusive o embaralhamento na categoria escultura, ampliando a ideia de especificidade tão problematizada atualmente. São estruturas já distantes das paredes, mais próximas do espectador, contestando qualquer projeto de contemplação, porque nasceram para serem tocadas ou invadidas. A composição entre as placas duras e as dobradiças maleáveis convida o olho para a potência da organicidade que é um dos traços mais importantes em obras clarkianas. A animalidade, a não domesticação, o indomável está no fio que sustenta a possibilidade do movimento entre o peso das placas e a leveza da charneira. A busca do eixo que se move é uma conquista no corpo dos bichos. O movimento da charneira torna esse objeto muito vivo e a sua identidade se refaz a cada toque do espectador.

Figura 2 – Bicho Máquina -1962.



Em seu abecedário, Gilles Deleuze<sup>2</sup> faz uma breve análise da importância do vocábulo animal, definindo o seu gosto pelos animais que não se domesticam. Essa afirmação faz com que o filósofo aponte suas preferências por animais que simplesmente promovem a formação de territórios de intensidade, assim como os carrapatos, lobos, entre outros, mas que não tolera o modo como as famílias aproximam os animais do processo de acomodação. Deleuze prefere o silêncio e a estratégia dos carrapatos a um latido de um cão domesticado.

Podemos ainda recorrer aqui à leitura e análise que o escritor faz da força do devir, junto a Guattari, em seu livro *Kafka, por uma literatura menor*<sup>3</sup>, apontando a complexidade do devir-animal na metamorfose do personagem Gregor Samsa. É importante afirmar como o seu conceito filosófico de desterritorialização está fortemente atrelado à força de alguns personagens nas obras de Kafka e em outras passagens da literatura universal. Deleuze e Guattari são leitores vorazes dos grandes bichos literários. A questão do devir-animal permeia a obra do escritor e ele encontra na literatura fragmentos que apontam a importância das relações de força entre personagens e animais.

Entretanto, o devir-animal está bem distante de uma relação na qual o homem deveria imitar um animal, porque isso entraria na lógica de uma representação muito simplista desse conceito. O devir-animal pode ser entendido como uma forma/desejo de convocar a força de determinados animais e as suas lógicas de resistência e sobrevivência, bem distante dos processos de domesticação, o que para Deleuze seria um retorno aos processos de edipianização tão condenado pelo filósofo por gerar um campo não tão saudável, ou seja, os espaços neuróticos nos quais não há produção de uma forma combativa diante da vida, mas o oposto, que seria um modo de sobrevivência que retorna a um território já muito desgastado, anterior ao processo de desterritorialização, o que podemos chamar brevemente de modos de desistência.

Ainda sobre a interpretação guattaro-deleuziana da obra de Kafka, podemos recorrer a uma breve exemplificação desse conceito quando Deleuze e Guattari fazem uma leitura do deslocamento do personagem Gregor Samsa e do seu desastroso recuo em relação ao seu devir-animal. Segundo a análise, o que acontece com Gregor Samsa é o processo de reterritorialização. Gregor, numa pequena ação, que seria olhar para o retrato da dama com peles, produz seu retorno. Deseja ter algo que era do seu passado, ou seja, se humaniza e se domestica novamente, provocando um recuo a um território-família que não sustenta mais, e, por isso, não esteia o seu próprio devir-animal.

O processo de reterritorialização é, nesse sentido, a produção um modo de desistência, um retorno, uma parada que nada tem a ver com o inverso, que seria a continuidade da desterritorialização, e, assim, a produção de um território mais saudável de resistência e sobrevivência. Os gestos de desistência de Gregor promovem o processo de acomodação e rompem com a série de micro resistências que ele só conseguia enquanto legitimava a sua transformação em um animal, o que modificava a relação de passividade, subserviência e objetificação imposto por uma lógica burocrática de vida.

É importante aqui pensar como Deleuze e Guattari se interessam pelo efeito da metamorfose sobre o corpo humano de Gregor. O tornar-se inseto é somente o primeiro passo do devir-animal, entretanto, o mais importante é manter a intensidade do processo e seu deslocamento, o que seria uma desterritorialização bem-sucedida sob o ponto de vista das relações que se estabeleceram durante o caminhar do personagem. Estariam, Deleuze e Guattari, a partir desse conceito filosófico nos ensinando como sustentar o nosso devir-animal? Acredito que a desterritorialização é um conceito que nos ajuda muito quando pensamos os nossos próprios devires. No entanto, não há fórmulas para o sucesso em escritos guattaro-deleuzianos, mas caminhos, saídas que apontam para uma ideia de sustentação do desejo. Isso ocorre porque cada animal tem a sua toca e estabelece as suas relações de vizinhança com outras forças. Os ajustes com o tempo e o espaço, para os animais, são rabiscos sempre singulares.

Dessa forma, experimentar o estado-animal era o mesmo que sustentar uma nova condição de vida ou uma segunda pele, longe da domesticação capitalista do seu patrão e da lógica de servidão empregada pelos membros da família. Mas o desafio de Gregor era justamente sustentar uma forma de vida-outra. Tornar-se inseto o colocava em outro corpo que não mais respeitava a docilidade dos dias. Em estado-animal, o bicho Gregor se alimentava de uma outra forma de existência vibrante e não mais de uma vida-coadjuvante. O homem-inseto passava então de subserviente a protagonista do seu próprio caminhar. Mas uma falha ou o bloqueio no processo de desterritorialização fez com que Gregor domesticasse o próprio desejo, voltando à velha forma. Ou seja, é um bicho que quebra a série de sensações e intensidades, para

<sup>2</sup> DELEUZE, G. *O abecedário de Gilles Deleuze: uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions Montparnesse, Paris. 1988-1989.* Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br>.

<sup>3</sup> DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Kafka: por uma literatura menor. Tradução Luiz B.L. Orlandi. Rio de Janeiro: Imago, 1997.*

novamente se organizar dentro de uma estrutura muito cômoda. Eis o retorno ao familiar. Eis a produção de uma reterritorialização que acaba com a sua morte.

Esse processo o distancia do devir<sup>4</sup>-animal que nada tem a ver com os processos que agem sob o signo da semelhança, do controle e do familiar. O devir-animal é sempre uma outra coisa que se expande, provocando a vizinhança entre cheiros, desvios, cortes, cores, ritmos, à espreita do que estar por vir e não do que já foi concluído. O devir-animal é uma dobra, uma abertura, uma passagem descoberta.

Esse breve retorno a Metamorfose de Kafka nos possibilita tecer a seguinte relação: temos aqui, então, uma possibilidade de entrada na teia conceitual desses dois filósofos, operando junto aos Bichos clarkianos, os conceitos de desterritorialização e devir-animal. Nesse sentido, é possível entender como a artista, em seu processo criativo, busca a ruptura com antigos territórios de contemplação instaurando um modo de existência/resistência para as suas obras. É preciso então desterritorializá-los das paredes e das estratégias engessadas dos museus e lançá-los em outra lógica existencial. Abrir territórios nos quais as relações entre espectador e o objeto estabeleçam uma zona de rangência que tenha como produto a profanação dos espaços de clausura tanto dos seus objetos quanto do corpo do espectador. É preciso expor o corpo a uma ferocidade contra todo tipo de dominação, programação e domesticação. Afirmo aqui que, em obras clarkianas, há sempre um dispositivo que convida o sujeito à experimentação de forças de desterritorialização/abertura. É preciso então encontrar a saída ou a lógica da expansão que é deixada para ser invadida, violentada. É importante encontrar o eixo móvel da charneira e fazê-lo funcionar como fazem os eixos dobradiços das máquinas cotidianas que temos em nossas casas.

Dessa forma, cada relação proposta pelos Bichos clarkianos introduz um campo germinativo de experiências que é possível quando o sujeito entra no processo de passar pelas sensações que são possíveis porque os bichos são obras orgânicas e porosas. É dessa forma que Lygia se aproxima de um certo grau de animalidade, pois o passar por sensações convoca a lógica do indomável-animal que proporcionará que o espectador vivencie a possibilidade de redescobrir o seu corpo quando não domestica mais as sensações, mas as fazem explodir, ou seja, permite que haja a relação por mais estranha que ela se apresente. Gregor experimenta outras sensações quando esteia o seu devir-animal. É servido ao invés de servir, redesenha a hierarquia de baixo para cima quando os parasitas (pessoas da casa ou seu patrão) passam a transitar em torno da sua temperatura. O corpo-bicho de Gregor passa a habitar a mesma casa de outro jeito, é ele agora que invade os espaços, propondo outras diagramações.

A palavra proposição, em obras clarkianas, é importante aqui para entendermos que algo será posto para ser acionado. Há sempre uma proposta, uma ação que gera um dispositivo que aciona não mais o corpo contemplativo, mas o espectador torna-se também artista quando participa de uma obra que se apresenta inacabada, muita aberta ao diálogo. Não estariam estas proposições à procura das fronteiras inacabadas do corpo ou simplesmente daquilo que o sujeito guarda e pode florescer, ser ampliado, rasurado? O que sabemos é que os espaços deixados pela obra são invadidos de várias formas, o fio que é deixado pode ser estendido, cortado, embaraçado, erguido pelo outro que preenche o “vazio”, as lacunas da obra de arte. A lógica da contemplação é transferida para o eixo da ação.

Como definir aqui uma arte inacabada dentro dos processos criativos de Lygia? É importante ressaltar como o movimento Neoconcreto, do qual a artista fez parte, alarga os fios deixados pelos movimentos anteriores, contestando a arte-figurativa marcada por uma lógica de exacerbação da racionalidade. A artista vai nos conduzindo, em seus escritos, a algumas respostas que acabam esclarecendo como o seu processo criativo não deseja repetir certos enquadramentos que coloca a figura do homem como produto de um projeto moderno, marcado ainda pelo protagonismo dos binarismos. A busca não é mais pela falsa ideia de unidade que pode ser produzida pela falsa ideia de que a obra de arte foi concluída ou de que um projeto precisa chegar ao fim. Os Bichos são estruturas que já aparecem nos seus desenhos das escadas, no aparecimento da linha orgânica, no desabrochar dos Casulos. Esses objetos em trânsito, estão na escrita fragmentária e nos sonhos de Lygia. Como delimitar o começo de uma obra de arte que é encontrada antes do seu desenho final, em outros contornos, escolhas e vivências da artista?

Em algumas obras clarkianas é difícil detectar o lado direito e o esquerdo, o lado de dentro e o de fora, porque o embaralhamento dos lados proporciona um certo embaralhamento nos antagonismos. Às vezes se reconhece as

<sup>4</sup> Segundo Deleuze, “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimeses), mas é encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação, de maneira que já não nos podemos distinguir de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: e que não são nem imprecisos nem gerais, mas imprevistos, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto mais singularizados numa população. Pode-se instaurar uma zona de vizinhança com qualquer coisa, com a condição de que se criem os meios literários para isso, como com o áster, segundo André Dhôtel. DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”. In: \_\_\_\_\_. Crítica e clínica. São Paulo: Ed. 34, 1997. pág. 11.

entradas, as bases, mas as saídas não existem, precisam ser conquistadas pelo espectador. A obra que se apresenta de forma expandida, exigindo que o olho e as mãos operem todos os seus múltiplos lados. Assim são os bichos com muitos lados e pontas; a parte fria e a parte quente que se dobra; a sombra de uma dobra até a luz da outra no metal. Dobras sobre dobras, camadas sobre camadas e suas múltiplas entradas e saídas marcam uma obra que se visualmente pode parecer um corpo inteiro, mas é marcada pelas suas múltiplas bifurcações. Sabemos que toda unidade guarda uma multiplicidade de entradas e saídas. O inacabado, nesse sentido, é algo que sempre se alonga, estar por fazer e nunca feito, terminado, fechado.

Nesse sentido, os campos sagrados do corpo precisam dar lugar a um outro processo que se reinventa a partir de um conjunto de agenciamentos. Longe de compor um desenho fechado, os Bichos entregam o que pode ser dado. Como os Bichos, nós, sujeitos, também somos compostos por dobradiças que em muitos casos são colocadas sobre a ferrugem dos dias. Um corpo enferrujado não está morto; ele apenas deixou adormecer as suas potencialidades. Logo, é preciso reestabelecer novas conexões para que o corpo não seja condicionado a uma estéril e febril forma de vida meramente contemplativa. É preciso encontrar o eixo da charneira que liga o modo de resistência a outros eixos, agenciamentos, caminhos mais férteis.

No lugar do corpo-objeto, a artista convoca o corpo-bicho dotado de maquinaria vibrátil. Vamos lembrar como Gregor constrói o seu processo de resistência dentro do seu quarto. É ele que dita as ordens e começa a fazer a família girar em torno de si quando mantém e sustenta o seu devir-animal. É possível, na *Metamorfose*, acompanhar as diversas saídas, aberturas, jogo de entonações, quando Gregor coloca o seu modo de existência em jogo. O inseto, quando alarga o seu devir-bicho, coordena e se bifurca em várias direções. A mudança do humano para o corpo monstruoso, a mudança na voz, o domínio do quarto e o deslizar pelas paredes através das suas múltiplas patas, apontam para força de um corpo que girava sob outro eixo. O inseto-homem encontra o ponto da charneira que movimenta o seu corpo em várias direções, sobrepondo-se as duas pernas antigas que o conduziam a vida de cacheiro viajante/cabeça inclinada. Agora a viagem outra, dentro da toca e dentro de si, o personagem se desloca sobre o espaço conquistado, sobre os planos de uma casa recém descoberta e ampliada.

Me interessa muito, assim como Deleuze e Guattari, cartografar mais esses momentos de desterritorialização do que os processos de desistência no romance. O corpo de Gregor se faz obra quando peita seu patrão, seu pai, quando estabelece uma nova aliança com sua irmã. Sabemos que tudo desmorona em torno do personagem quando ele provoca o seu retorno, mas os riscos das patas de Gregor, o piar do animal, a dança das patas sobre a mobília, são rabiscos, desenhos de um corpo em puro estado de devir. Esse desenho ou essa paisagem de sobrevivência são tão fortes que Kafka eterniza o termo *metamorfose* quando escolhe o nome do romance. O nome que é escolhido, *Metamorfose*, é um elogio ao processo de esgarçamento do corpo. O livro é uma verdadeira homenagem ao processo de resistência e sobrevivência do indomável que invade o espaço sem pedir licença.

Afirma Peter Pelbart que “a arte e a filosofia teriam em comum precisamente o fato de que visam, ambas instaurar seres cuja existência se legitimam por si mesma”<sup>5</sup>. Nesse sentido, exponho que o corpo de Gregor, assim como os bichos da Lygia são “obra por fazer”<sup>6</sup>, abertas, incompletas, mas resistentes pois esteiam, em algum momento, o seu próprio desejo de existir. Estão apartados de um compromisso com o belo e com uma certa delicadeza, porque foram pensados sob uma outra lógica mais estranha, esquisita e desengonçada. São máquinas-bichos pensadas e construídas diante dos procedimentos de acomodação e precisaram romper, em algum momento, com as construções propostas pelas molduras que engessam a produção dos modos mais orgânicos/larvares de sobrevivência.

. Gostaria que todo animal que me lê pudesse colocar em funcionamento a charneira que abre as multiplicidades do seu corpo. Assim será possível entender a potência dos muitos bichos de Lygia e do seu projeto mecânico-orgânico-experimental. Ser bicho-flor e bicho-máquina quando possível, propondo agenciamentos, encontros, desterritorializações, desejos, devaneios e lampejos de sobrevivência. Desejo que todo animal que me lê crie o seu próprio abecedário de resistência, dentro de uma toca cuja estética possa expor um desenho muito raro dos passos de sustentação de modos de resistência, mesmos que saibamos que ali também estão os rastros dos

<sup>5</sup> PELBARTE, Pél Peter. *O avesso do Nihilismo. Cartografias do esgotamento. In. Por uma arte de instaurar modos de existência; 2ª edição, N-1 edições, São Paulo, 2016, pág. 293.*

<sup>6</sup> *Esse é um termo pensado por Peter Pelbart quando analisa uma discussão proposta por Souriau sobre a arte de fazer existir no livro Les diferentes modes d'existence. Para Peter a “obra por fazer” é “incompleta, aberta, inantecipável. Assim, em cada caso, não se trata de seguir um trajeto a ser percorrido conforme as perguntas, os problemas e os desafios imprevistos aos quais é preciso responder a cada vez, singularmente. O desafio vital que se coloca cada um de nós, pois não é “emergir” do nada, numa criação ex nihilo, mas atravessar uma espécie de caos original e “escolher através de mil e um encontros, proposições do ser, o que assimilamos e o que rejeitamos.”*

modos de desistências em estado de desaparecimento. Desejo que todo animal que me lê possa se lembrar dos seus gritos, das suas pegadas fora das tocas, dos seus uivos em noites de crises, das feridas rasgadas pelas mudanças de território em noites de despedidas. Que possamos tomar posse dos nossos territórios conquistados, rabiscando e desenhando, assim como Gregor, um novo mapa.

## Referências

BOIS, Yve-Alain. **Lygia Clark (1920-1988):100 anos/ Yve-Alain Bois: tradução kika Serra**-Rio de Janeiro: Pinakothke, 2021.

CLARK, Lygia (1980). **Lygia Clark**. de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. In *Arte Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte.

DELEUZE, Gilles. “A literatura e a vida”. In: \_\_\_\_\_. **Crítica e clínica**. São Paulo: Ed. 34, 1997

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Kafka**: por uma literatura menor. Tradução Luiz B.L Orlandi. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Célia Pinto Costa. et al. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v.1

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. v.3.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Célia Pinto Costa. et al. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011. v.4.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Célia Pinto Costa. et al. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2011 v.5.

DELEUZE, G. **Lógica do Sentido**. 2. ed. Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DELEUZE, G. **O abecedário de Gilles Deleuze**: uma realização de Pierre-André Boutang, produzido pelas Éditions-Montparnasse, Paris. 1988-1989. Disponível em:<https://edisciplinas.usp.br>.

DELEUZE, G. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução Luiz B.L Orlandi. São Paulo: Ed 34, 2011.

PELBARTE, Pél Peter. **O avesso do Nilismo**. Cartografias do esgotamento. In. *Por uma arte de instaurar modos de existência*; 2ª edição, N-1 edições, São Paulo, 2016