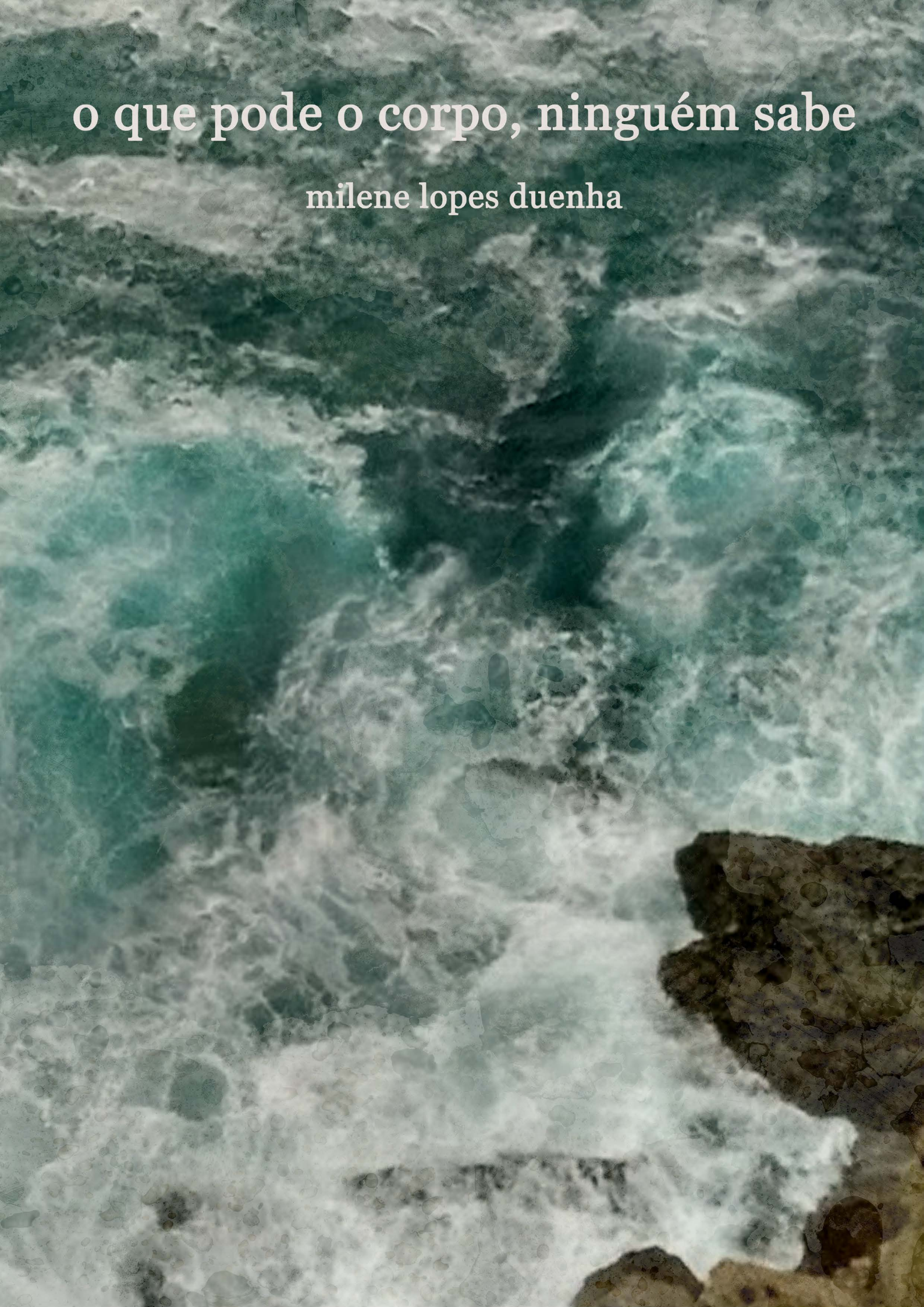


o que pode o corpo, ninguém sabe

milene lopes duenha



MILENE LOPES DUENHA

O QUE PODE O CORPO, NINGUÉM SABE

1ª edição

Universidade Estadual do Paraná

Curitiba, 2019

© 2019 Duenha, Milene Lopes.

D 852 Duenha, Milene L.
O que pode o corpo, ninguém sabe/ Milene Lopes Duenha.
Campus de Curitiba II (UNESPAR), 2019. 215 p.

ISBN: 978-85-68399-03-3

1. Arte. 2. Dança. 3. Dança contemporânea. I. Duenha, Milene
Lopes. II. O que pode o corpo ninguém sabe. III. Título

CDD 792.62

Gustavo Magalhães
Capa

Marcos H. Camargo
Projeto gráfico

Juciene Santos
Diagramação

τέχνη
COLEÇÃO TECHNÉ



Antonio Carlos Aleixo
Reitor

Maria Antonia Ramos Costa
Pró-reitor de Pesquisa e Pós-graduação

Salete Machado Sirino
Diretora do Campus de Curitiba II

Rosemeri Rocha da Silva
Diretora de Centro de Área de Artes

Álvaro Borges
Diretor de Centro de Área de Música e Musicoterapia

Cíntia Ribeiro Veloso da Silva
Chefe de Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação

Hélio Ricardo Sauthier
Chefe de Divisão de Extensão e Cultura

Cristiane Wosniak
Editora Chefe

O QUE PODE O CORPO, NINGUÉM SABE

SUMÁRIO

Apresentação, 9

Introdução, 11

Da errância, 12

Modo de presença, 20

O que, 23

Ao sabor, 24

A saber, 27

Em arte, 29

Um modo de inventar mundo e corpos e, e, e... , 31

Pode, 43

Pequeno prólogo em direção a uma po-ética , 45

A ética de Spinoza, 50

Ninguém Sabe o que pode o corpo, 53

Ética e moral, bom e mau, bem e mal, 55

Política e político, 60

Arte e ética, 62

Estética , 65

Com-parecer e corparecer, 69

Pode, em relação, 71

Compor e decompor , 84

A arte e o político, 91

O corpo, 99

In-corporação, 103

Hierarquia cabeça e resto, 110

Modos de corpar, 115

Em-perceptível, 119

O uso dos corpos, 123

Corpos governáveis / Corpos ingovernáveis, 126

Mecanismos de silenciamento dos corpos, 134

A revolução começa em mim , 139

Artevida em sistema de questionamento, 146

Mover o Eu com e: **andbodiment** , 150

Princípios em profanação, 156

Alguns detalhes do processo, 158

Desdobramentos, 162

O que pode o corpo, 166

Ninguém, 167

Ninguém pode ser um modo com, ou “anota aí: eu sou ninguém”, 167

A potência da invenção no comum, 177

Coletivo, 181

Arte em comum, 189

Comigo ninguém pode, 195

Comigo ninguém pode, 195

Comigo, ninguém pode, ou pode não poder., 197

	Sabe, 201
Euzão, o mais importante,	201
Quem sabe,	205
Sabe demais, sabe de menos,	212
Não Saber,	221
Modos de presença na arte ao sabor do não Saber,	229
Presença/ausência, uma relação de com-posição decomposição e com-posição e...,	234
Considerações finais-iniciais, ou quantas coisas o corpo pode, como ninguém, continuar a não Saber ,	240

REFERÊNCIAS, 242

Apresentação

“O que pode o corpo, ninguém sabe”. A indagação instiga a pensar que há sim poder e potência no corpo, contudo, nem tudo se sabe sobre ele, e essa incerteza é tempero de vida. E mesmo se soubéssemos, o Saber e seus predicativos poderiam ser adiados para que o sabor da descoberta de outros possíveis aparecesse.

Posto em relação com o mundo o corpo é capaz de saberes e poderes ainda não imaginados. Esta é uma das chaves de leitura do livro da artista Milene Lopes Duenha, fruto de sua pesquisa de doutorado, a qual tive o privilégio de acompanhar em seus processos.

São os encontros pela vida afora que permitem que o corpo se torne disponível e aprenda a afetar e a ser afetado. “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo”, escreveu Espinosa. E ele pode ser até (in)governável, quando lhe convém.

A escrita deste livro-artista se apresenta em uma divisão do próprio título, em cinco partes: o que; pode; o corpo; ninguém; sabe. Milene escreve gostoso, encontra escapes para não se deixar normatizar demasiado pelas exigências de um texto acadêmico. A aparente coloquialidade de sua escrita é bem temperada com poesia e acaba por aproximar o leitor de uma forma fluída a questões conceituais e políticas mais complexas.

Na feitura do livro Milene cria outras materialidades. Inventa palavras – reparte algumas, junta outras – para revelar jeitos outros de reparar nas potências do corpo. Perfurações, lambidas, costuras, rasgos e vazamentos na lisura do papel articulam de modo po-ético questões que a escrita dispõe. A grafia po-ética remete à composição em arte que pressupõe uma relação ética que acontece no encontro entre artistas e seus públicos. Milene é instigada pelos processos de invenção de outros artistas e por suas próprias práticas performativas compartilhadas em coletivos, deixando a ver as articulações estéticas e políticas na potencialização da vida na arte e da arte na vida.

Milene nos convida generosamente a com-parecer, a estar mais atentxs e perceptivxs para as potências dos encontros. O livro cria certas fissuras para que elas instaurem em cada leitor(a) a possibilidade de construção conjunta com a autora de uma zona temporária ainda não percebida.

Ao abrir o livro deixe-se afetar pelas palavras e suas situações. Implique-se. É possível que algo possa vir a acontecer neste encontro de ideias: das suas, das de Milene e dxs interlocutores convidadx para a articulação dos discursos. Apostemos juntxs no fato de que a arte carrega a potencialidade de fazer surgir outras mundividências.

Saboreie a leitura.

Sandra Meyer

Ilha de Santa Catarina, junho de 2019.

Introdução

A cidade. A obediente coreografia urbana. Uma faixa de tecido na frente de uma loja de sapatos simula um tapete vermelho que convida ao consumo. Dois corpos que não consomem sapatos novos decidem que ali é um bom lugar para dormir. O desvio dos corpos a dormir no tapete vermelho provoca desvio no trajeto dos passantes. Os desvios que pode o corpo provocar, ninguém sabe.

Rachadura de prédio, abrigo de planta. Planta que nasce entre brechas que se molda às condições do ambiente para seguir vivendo. Mar revolvendo-se, água revolvendo-me entre dentros e foras não tão fortemente demarcados. O que pode a vida, ninguém sabe.

O barulho das batidas do coração. Uma pinta verruga se expandindo sobre a pele. Pele capaz de verter azul. Corpo capaz de acionar suas forças na medida em que lhe é solicitado. Água que escorre dos olhos sem que se possa controlar, corpo que não permite ser governado. Ninguém pode com o que sabe o corpo.

Pessoas que vão a guerra fazer arte e provocar desvios nos corpos que ali estão. Corpos que saem da guerra a fazer arte para dizer de suas atrocidades, artes que movem corpos e montanhas. Ninguém sabe o que podem os corpos movidos em arte.

Corpo que mapeia suas forças, que se torna: comigo ninguém pode e se posiciona em frente ao tanque de guerra. Gente que permite que o eu deixe de ser maiúsculo, que assume a designação ninguém na composição de um nós, corpos que compõem a força ingovernável com a qual nenhum tirano pode. O que podem os corpos em relação, ninguém sabe.

Corpo que pode, ao sabor dos encontros, tantas coisas e tantos mundos quanto sua sensibilidade a eles o permitir. O que pode o corpo, ninguém sabe.

Da errância

Em busca das potências¹ do corpo cinco capítulos se apresentam. Cada qual com um teor de vibração. Pode-se tomar diferentes posições: há a opção linear, para a qual basta seguir a sequência de palavras que dão o título dessa materialidade escrita, mas há também a possibilidade de invenção do caminho na rearticulação entre os capítulos. É possível, inclusive, interromper a leitura neste trecho e saltar para outros encontrando um modo singular de experimentar essa proposição. Tanto o caminho pré-articulado, quanto os inventados oferecem consequências. A tentativa de entender, de encontrar determinações, talvez, seja frustrada. Uma ferramenta existe na chance de adiar o imperativo do Saber². Quando nos dispomos a experimentar um sabor, acionamos, geralmente, as diferentes regiões da língua para perceber com quais captadores aquela provocação sensorial se conecta. Esse escrito foi desenvolvido em um habitar das regiões da língua e de vários outros aparatos sensoriais do corpo, conectando o que já estava inscrito nele (leituras, percepções, modos de mover, etc.) ao que ainda viria a se inscrever em razão dos afetos ocasionados nos encontros desse percurso: um percurso, escorregadio, errante e frequentador da imaginação que tem se constituído como um conjunto de planos de existência no campo das artes presenciais para a invenção de si – termo ampliado pela psicóloga, pesquisadora e professora brasileira Virgínia Kastrup (2007) –, e de outros mundos possíveis, nem tão utópicos quanto se pode antecipar.

Essa materialidade não se configura exatamente como livro, mas como uma matéria/provocação para se pensar/realizar as potências do corpo. Tal percurso lança questões, elementos de um jogo a ser composto no ato de fazer junto, operando uma ética que se redesenha nessa relação entre corpo e texto, imagens e ações, repertório e descoberta. Uma ética situada, mobilizada em ato, em contato, a cada nova relação

1 O termo potência será empregado recorrentemente nesse texto. É trazido no sentido de potência de vida, com referência no livro *Ética* do filósofo holandês Baruch Spinoza (2009 [1677]) e que vai ter desdobramentos posteriores na filosofia do francês Gilles Deleuze como em *Cours Vincennes sur Spinoza* (1978-1981), trazendo-a como potência que se dá em variação contínua vinculada aos afetos dos encontros, com base na teoria de Spinoza; ou como em *Diferença e Repetição* (2006, p. 167) a trazendo como “a forma da determinação recíproca de acordo com a qual as grandezas variáveis são tomadas como funções umas das outras”. A imagem de potência como algo relacional que se dá em desdobramentos e que se liga a potência de vida é a que oferece consistência ao modo de emprego desse termo ao longo da escrita. Essa discussão é ampliada no capítulo *Pode*.

2 Saber (com letra maiúscula) é apresentado como modo de posicionamento nas relações mais pautadas em modelos rígidos, hierárquicos e egocêntricos, enquanto saber (com letra minúscula) denota um modo de posicionamento mais dado aos sabores dos encontros. As referências para tal exposição estão em escritos do filósofo francês François Jullien (2001), do antropólogo e sociólogo francês Bruno Latour (2004) e da antropóloga e multiartista brasileira Fernanda Eugenio (2018).

que se estabelece a partir desse convite que aparece mais como vazão a um com, do que contenção de um sobre. Um convite a se deixar o É dissolver-se nas inúmeras possibilidades do sendo em busca de sua potência, a cada vez.

Tem arte, grito, células e tantos es quanto se apresentaram a essa composição (posição-com). Há a acolhida de acontecimentos³ em uma operação em errância ante os desafios da investida em encontrar fissuras em um sistema taxativo baseado no regime do É e em se deixar vazar. Ainda assim, muitos És permanecem.

O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2003) afirma que o conectivo e faz um convite à multiplicidade. E em lugar de é torna-se uma possibilidade de não cercar, de não encerrar, mas de abrir e desdobrar infinitamente. Esse conectivo surge como princípio para uma ética praticada desses múltiplos possíveis no Modo Operativo AND⁴, que se volta à prática do viver juntos em constante reparar desse/ nesse viver. Nessa prática, noções de significado, protagonismo do sujeito e hierarquia são postas em questão mantendo abertura aos desdobramentos do convívio coletivo em atenção às transformações de si e à invenção de mundos por meio da frequentação de improváveis que o conectivo e (AND) em exercício provoca. A noção de *andbodiment* nasce, nesse percurso, como prática de incorporação e desfragmentação de es do sujeito. Essa prática é descrita no capítulo O corpo.

Os passos dados na direção da circunscrição do tema proposto: a percepção das potências ingovernáveis do corpo e a dissolução de uma figura carregada de predicados na composição de um corpo coletivo insurgente aparecem no desenho de uma cartografia (não colonizadora) que tem como provocação praticar a potência de vida na relação entre os corpos⁵. A opção por esse caminho se faz na percepção da

3 O acontecimento é compreendido a partir da abordagem do filósofo francês Michel Foucault (2008): como a irrupção de uma realidade que ocorre de modo situado e singular, e que é capaz de criar problema, de interrogar o que está em curso como atualidade. Ele se dá por uma co-relação de forças que leva a transformação, porém, não de modo previsível e passível de controle. Ao tratar da produção em arte como estrutura de acontecimentos é esse campo que se busca habitar na possibilidade de movimentar afetos sobre os quais não se tem controle.

4 O Modo Operativo AND se trata de uma metodologia transversal de investigação e convívio colaborativo. Sua formulação como jogo se deu em uma fase de colaboração entre Eugénio e o coreógrafo português João Fiadeiro com seu trabalho de Composição em Tempo Real entre os anos de 2009 e 2014 nesse período se desenvolveu o AND Lab (*Anthropology and Dance Laboratory*). AND (em inglês) se traduz por e, conectivo trazido como base dessa ética praticada que não se pauta nem no Saber (a lógica do É) nem no achar (a lógica do Ou), mas no sabor e no encontrar (a lógica do e). Com direção de Fernanda Eugénio, o AND Lab | Centro de Investigação em Arte-Pensamento & Políticas da Convivência, com sede em Lisboa (Portugal), reúne pesquisadores provenientes de diversas áreas e envolve desde práticas artísticas, práticas de mediação e de cuidado até manifestações e tensões quotidianas do viver-juntos. AND Lab também possui núcleos em Madrid (Espanha), em Curitiba, Rio de Janeiro e São Paulo (Brasil). Outras informações podem ser consultadas no site: < <https://www.and-lab.org/> >. Acesso em: 01/11/2018.

5 Spinoza em seu livro *Ética* (2009 [1677]) afirma que a morte se torna pequena ante uma vida preenchida de afetos ativos. Deleuze diz em sua aula sobre Spinoza em 17/03/1981: “Qu’est-ce que c’est une vie heureuse, au sens où quelqu’un meurt en se disant après tout j’ai fais en gros ce que je voulais”. “O que é uma vida feliz, é quando alguém morre dizendo para si mesmo depois de tudo, eu fiz, praticamente aquilo o que queria” [tradução minha]. Transcrição disponível em: < <https://www.webdeleuze.com/textes/43> >. Acesso em: 08/06/2018. O que queria, tem o sentido de conexão entre alegria e vivência das potencialidades do corpo, da realização daquilo que o corpo pode (Oliveira, 2017). Essa noção de potência do corpo é ampliada no capítulo Pode.

arte – e aqui o recorte mais específico nas artes performativas que implicam o contato entre corpos –, com seus modos de fazer, em conexão com uma noção de ética que se sustenta nas relações no/com o mundo. Além disso, há a atenção aos processos emergentes desse entrelaçamento entre a ética, a estética e o político⁶.

O investimento nesse tema de estudo – ética, estética e o político em atenção à potencialização da vida – tem um recorte inspirado (respirado) em diversos trabalhos artísticos que são trazidos como imagens-texto ao longo desse escrito, retomando a perspectiva da relação arte e vida aqui proposta, sem uma demora analítica sobre obras. Arkadi Zaides, Rodrigo Braga, Iván Prado, Tuca Pinheiro, Tania Bruguera, Tamara Cubas, Francis Alÿs, grupo Corpos Informáticos, dentre outras/os/es, apresentam seus modos de posicionamento em arte na relação com ambiente em que se inserem.

Autora/os/es de diferentes campos de estudo são referência nessa investigação que busca um refinamento da percepção em relação ao meio e às potencialidades do corpo como composição de coletividade. Em Baruch Spinoza se encontra a referência de ética e da noção de corpo como potência de afetar e ser afetado; Bruno Latour discute modos de posicionamento no campo das ciências e as reverberações das ações em um sistema de rede que compõe o meio ambiente (o que inclui atores humanos e não humanos); Eduardo Viveiros de Castro questiona o ideal antropocêntrico e traz a provocação de uma conexão com ambiente na abertura à diferença de perspectiva; Gilbert Simondon traz o processo de individuação em atenção à sua dimensão de coengendramento em relação ao meio; Muriel Combes atualiza a teoria de Simondon acerca dos processos de subjetivação, além de estreitar a relação entre tais discussões e a ética dos afetos de Spinoza; Giorgio Agamben discute o uso dos corpos e oferece alguns parâmetros para se pensar o corpo ingovernável ao propor a emergência de uma potência destituente; François Jullien convida a uma presença menos carregada de saberes, ideias e rigidez em favor de uma noção de sabedoria e de suficiência; Maria Beatriz de Medeiros faz um convite à revisão constante do conceito de estética como abertura ao sensível e a faz também como produção artística ao desenvolver Composições Urbanas com o grupo Corpos Informáticos; Virgínia Kastrup, faz um estudo sobre a cognição inventiva atribuindo à arte o potencial de provocar fendas no regime da atenção e com isso afetar a produção de subjetividade; Vladimir Safatle se debruça sobre a composição do corpo político no desamparo, observando a dissolução de um indivíduo carregado de predicados como alternativa à imperativos

⁶ Esses termos são desenvolvidos no capítulo Pode.

sociais opressores; Fernanda Eugenio é presença recorrente nessa pesquisa, uma vez que as práticas de convívio coletivo e acionamento de multiplicidades às quais o Modo Operativo AND convida desdobra-se em modos de ser corpo e.

O período que compreende essa investigação foi vivenciado de modo a se colocar conceitos, questões e sabores em movimento constante nas práticas artísticas do coletivo Mapas e Hipertextos⁷ e do projeto Corpo, Tempo e Movimento⁸, além de ter espaço de investigação no AND Lab Research, compondo uma residência no ano de 2017, intitulada ANDbodiment, e uma prática pedagógicas na Escola de Verão AND 2018 | #3 com o título ANDbodiment: modos da pré-paração ante o Irreparável, experiência descrita no capítulo O corpo.

A estrutura desse material se apresenta em uma divisão do próprio título, em cinco partes: o que; pode; o corpo; ninguém; sabe⁹.

O que: traz alguns fatores motivadores dessa escrita e algumas ferramentas conceituais, pré-conceitos e experiências que embasam o investimento nos campos de estudo propostos: ética, estética e o político em atenção às potências do corpo em relação;

Pode: faz uma incursão pelas noções de ética, estética e político e lança possibilidades de se pensar a noção de potência ao estreitar a relação entre esses termos. Propõe também a grafia po-ética para dizer de um mapeamento de possibilidades balizado por uma ética situada em refinada atenção ao acontecimento no campo da arte;

O corpo: traz algumas provocações acerca da potência de revolução que o corpo contém, abordando a noção de *embodiment* e seus desdobramentos como corpo e – *andbodiment* –, em uma prática que acessa múltiplos desse corpo em implicação constante com o meio em que se encontra;

Ninguém: oferece uma abordagem da noção de sujeito em coletividade e suas possibilidades de insurgência no reconhecimento de um corpo político ingovernável;

7 Mapas e Hipertextos é um coletivo de pesquisa artística criado em 2012 em Florianópolis, SC, com o intuito de garantir um espaço para o desenvolvimento das pesquisas acadêmicas como práticas. Em seu sistema de funcionamento se vivenciam proposições entre as pessoas envolvidas no processo em determinado momento e se desenvolvem ações na intersecção entre dança, performance, teatro e vídeo. O coletivo já teve um número de dez participantes em 2016. Atualmente, Michele Schiocchet e eu temos nos reunido em Curitiba para realizar algumas ações junto a algumas participações remotas de outras artistas. Mais detalhes sobre os processos desenvolvidos pelo grupo, o histórico do coletivo e demais informações podem ser conferidos no site: < <https://mapasehipertextos.wordpress.com/> >. Acesso em: 04/11/2018.

8 O projeto Corpo, Tempo e Movimento é um grupo existente desde 2014 que reúne quatro artistas pesquisadoras da dança na cidade de Florianópolis, SC: Diana Gilardenghi, Paloma Bianchi, Sandra Meyer e eu, Milene Duenha, e se volta a pensar/fazer dança na relação entre corpo, memória e cidade. Alguns trabalhos desenvolvidos por esse grupo são aqui trazidos como experiências vinculadas à discussão proposta. Outras informações sobre o grupo podem ser encontradas em: < <https://www.facebook.com/corpotempoemovimento/> >. Acesso em: 04/11/2018.

9 Essas palavras aparecem em letra maiúscula no decorrer do texto somente quando se torna necessário evidenciar que se trata de seus títulos.

Sabe (sabe): problematiza uma noção de Saber vinculada à reiteração de estruturas opressoras de poder e aponta para a sensibilidade aos encontros do percurso substituindo a noção de Saber por sabor.

Estão presentes, em todo trajeto, imagens de trabalhos artísticos, produções emergentes de uma relação/reverberação de afetos diante dos conceitos apresentados. Práticas artísticas que contém, de algum modo, as questões aqui abordadas. Durante a leitura desse texto, poderão ser observadas algumas alterações de grafia, grifos, combinações de palavras, imagens e legendas inventadas em uma contaminação recíproca entre os elementos presentes na pesquisa: uma composição de matérias que incluem palavras, imagens e transbordamentos. Uma legenda inventada (em itálico) aparece como pista acerca da relação entre os trabalhos artísticos e o que se discute textualmente, outras vezes, breves descrições das práticas e possíveis modos de acessá-las estarão presentes, a maioria acompanhada de fotografias e/ou links de vídeo como possibilidade de oferecer algo da experiência a que esses trabalhos convidam. Algumas obras têm articulação via palavra escrita, outras aparecem como texto-experiência, como imagem, ou breve descrição, de modo a prescindir de outra tradução textual abdicando de um desejo controlador sobre a recepção sensível. Algumas coisas nessa proposta são expressas em palavras, letras articuladas e sujeitas a significados apoiados em representação, outras são coisas que não cabem nas palavras, como diz a professora, pesquisadora e performer brasileira Maria Beatriz de Medeiros (2005). São abertas à percepção e à escavação de um conjunto de possíveis, de es, que considera os aspectos sensitivos de cada pessoa em contato. A palavra afirmativa é só está mantida pela necessidade de se estabelecer uma coerência textual. Em muitos trechos os es parecem mais justos – é possível imaginar essa substituição.

Há a tentativa de usar, tanto quanto possível, pronomes no feminino e neutros de gênero como alternativa a uma cultura falocêntrica que se incorpora de vários modos, inclusive pelas formas de manifestação. Ora as palavras masculinas serão substituídas por termos no feminino ou sem gênero, ora as letras serão trocadas (em vez de ‘o’: ‘a/o/e’). Nesse caso, a letra ‘a’ trata da afirmação da presença feminina; a letra ‘o’ do reconhecimento da existência do oposto; e a letra ‘e’ do reconhecimento da existência não binária. Poderia ser tudo ‘a’ ou ‘e’, mas a exclusão do ‘o’ repete um modo de operar pela determinação de oposições e invalidação de existências. Essas opções aparecem de acordo com a necessidade em cada situação e são selecionadas de modo a não dificultar por demasiado a compreensão das frases. Algumas vezes, as palavras são mantidas no masculino propositalmente, como o intuito de reforçar

um imperativo falocêntrico incorporado nos modos de comunicação. O português, língua herdada do colonizador de mesmo nome, é acolhido, mas está a ser também desafiado em alguns termos nesse trabalho como ato de rebeldia, de questionamento de hierarquias (também presentes nas formas de linguagem), de reivindicação de lugar de fala, não deixando de considerar as diferentes camadas de privilégio que esse espaço de fala contém¹⁰.

A percepção da existência de questões que entrecruzam os diferentes campos do fazer, possibilita uma perspectiva de conexões e contaminações mais fluidas, permite o deslocamento dos pontos de atenção para o ‘entre’, para emergências intervalares das relações entre elementos distintos. Dessas relações, tanto uma problemática comum quanto suas diferenças podem aparecer. Esse intervalo é ponto de frequência constante nesse texto.

As formas que essa apresentação vai tomando ao longo de seu curso são efeito de um ato compositivo que inclui o esforço em manusear as matérias emergentes na pesquisa (referências literárias, obras de arte, acontecimentos no percurso, notícias de jornal, atravessamentos que se configuram em materialidades propositivas, etc), e perceber seus sentidos possíveis, imaginar os caminhos e transpô-los em ato, em posição-com a partir da provocação: que caminhos a pesquisa acadêmica em arte pode tomar em consideração às especificidades da prática artística? A percepção trazida é de que, talvez, se trate mesmo de inventar caminhos em uma aventura “mata adentro”, se trate mesmo de parar para perceber cada novo elemento que surge, de tomar cada questão como uma questão situada, emergente de uma percepção específica de atuação. Se considerarmos que o sobre deixa de ser sobre ao ser praticado, sem a finalidade de obter respostas, mas vetores, outros muitos mundos podem se revelar.

A legitimação do conhecimento tem sido alvo de polêmicas no contexto atual, sobretudo o brasileiro. Se, por um lado, existe o questionamento interno à estrutura de validação de meios e produtos acadêmicos em consonância com as questões de acessibilidade e inclusão (a escassez de bibliografias e referências de

10 O lugar de privilégio aqui reconhecido é principalmente o da pessoa branca, magra, heterossexual, cisgênero e com acesso ao ambiente universitário. A crítica e teórica indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010, p. 31), ao levantar a questão: “pode o subalterno falar?”, aborda as noções de “representação” (falar por, como ocorre na política) e “re-presentação” (re-presentar uma realidade, como abordado na filosofia e na arte), para tratar do silenciamento de uma camada específica da população que não acessa esses lugares de fala (o subalterno). Dentre os exemplos de pessoas invisibilizadas por um projeto imperialista, está o da mulher, sujeita a uma dominação masculina. A autora expõe a condição da mulher subalterna mantida, dentre outras coisas, pela “manipulação do agenciamento feminino” (Spivak, 2010, p. 55). Esse tema do lugar de fala é também tratado por uma perspectiva racial e de gênero pela filósofa e ativista brasileira dos direitos humanos Djamila Ribeiro no livro: O que é lugar de fala? (Editora Letramento, 2017). Uma perspectiva da artista e pesquisadora (bicha não binária, como se autodenomina) Jota Mombaça (2017, s/p.) traz o elemento da colonização e das questões de cisheteronormatividade para a discussão, reafirmando as questões de privilégio e questionando as formas de percepção dessa noção de lugar de fala sugerindo a necessidade de se estabelecer “regimes de inteligibilidade, falabilidade e escuta política”.

saberes indígenas, negros, LGBTQI+¹¹, femininos, orientais e latino-americanos, dentre outros), por outro, há a ameaça à descontinuidade de muitas instituições que garantem seu desenvolvimento. Tal fato se dá em uma guerra aberta contra as instituições públicas de ensino, em especial no campo das ciências humanas. A luta pela afirmação dos diferentes campos de conhecimento e pela existência de espaços como as universidades, por mais surpreendente que possa parecer, é uma urgência na atualidade graças a uma nova onda conservadora global. Assim, ao campo da pesquisa e às instituições que o garantem tem se atribuído formas de resistência e oposição a sistemas opressores, de referências fascistas e separatistas. Repensar seus modos de funcionamento, nos responsabilizando por isso, sendo agentes dessa transformação é, nesse contexto, um meio de fortalecer sua existência.

Assumir o conhecimento como meio de liberdade, como traz Spinoza (Ética, 2009 [1677]) tem o ônus da insurgência ante as forças de governabilidades antidemocráticas. Em um texto escrito por Mombaça (2015) intitulado: Pode um cu mestiço falar, a hegemonia vinculada à validação de Saberes coloniais, brancos, masculinos, heteronormativos são expostos em uma abordagem acerca do lugar de fala a partir da transposição da obra de Spivak (2010) para o corpo trans (bicha, como a autora descreve) e negro. Mombaça reivindica seu lugar de fala dentro dessa singularidade apontando os espaços de seu silenciamento. Talvez, para que a escuta seja provocada, seja necessário fazer barulho, acolher o ruído, como ela mesma coloca, e permitir que outros saberes sejam acessados.

Acontece que, o conhecimento, para ser legítimo enquanto tal, precisa ceder a uma série de investimentos normativos que procuram regular desde a indagação que o move até as formas como organizamos nosso texto e a entonação da voz que devemos empregar ao lê-lo. Nesse regime de produção de conhecimento, uma voz anasalada que inclua expressões do Pajubá [dialetto utilizado pela comunidade LGBTQI+] em suas falas certamente soará dissonante; bem como uma escrita encarnada, embalada por um ritmo próprio e assumidamente autoral, parecerá ilegível. A despeito desse marco, a força mesma desses gestos fracassados em torno da produção hegemônica de saberes e as aberturas a que estes se dirigem tensionam, ora molecularmente ora como um estrondo, o regime político que institui o que pode ser escutado e lido. As vozes anasaladas, as expressões do Pajubá, a escrita encarnada e assumidamente autoral reivindicam seu lugar na construção dos possíveis, e ao fazê-lo não o fazem segundo métodos tradicionais, porque necessitam produzir um rasgo profundo, que permita aos pensamentos degenerados (não necessariamente escritos sob a forma de um artigo, ensaio, monografia, nem pronunciados como defesa, comunicação ou palestra) superarem, como na atitude poética de Gloria Anzaldúa em “Como domar uma língua selvagem”, a tradição do silêncio (Mombaça (2015, s/p).

11 Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromântiques/Agênero, Pan/Poli e mais

Muito aquém desse convite de Mombaça, mas em atenção a ele, essa pesquisa se faz em reverberação a existências reprimidas por sistemas violentos (que ocorrem dos modos mais diversos) na reiteração de seus lugares de poder¹². Busca-se discutir a potencialidade de transbordamento dos corpos de quaisquer singularidades. Cabe à sensibilidade inerente à noção de *aisthesis* (Medeiros, 2005) provocar as transformações nos corpos e deixar vazar suas potências ingovernáveis.

Ao estudar a civilização chinesa, o filósofo francês François Jullien (2001) questiona: o que escapa à filosofia? E sua resposta é: o que não permite que se estabeleça a distância necessária a uma elaboração teórica. Para ele, não há nada o que dizer das coisas, mas há que se desconfiar das ideias. Esse é um encontro que se dá aqui e agora. Em um exercício de não Saber, podemos seguir a saborear as emergências do encontro, incorporá-las, expeli-las e desconfiar de ideias. Podemos substituir e por e, seguir a experimentar as múltiplas possibilidades da abertura a esse conectivo. Incorporar os es que nos desenham como sujeitos no mundo, assumir nossa multiplicidade. Viver na diferença são modos de estar um pouco mais atentas/os/es à noção de coletividade, pois o individualismo, o egoísmo, a falta de sintonia, o descomprometimento, nós já vivemos em grande medida.

Se o mundo está como está é porque, em grande escala, não nos percebemos como co-responsáveis pelo que ocorre no ambiente em que estamos inseridas/os/es. Não se trata aqui de apontar culpados e ressentir os acontecimentos, mas de direcionar atenção ao quanto comparecemos, ao quanto incorporamos as questões que nos aparecem e à que articulação de ética aderimos: se a uma ética confundida com poder moralizante que é ferramenta de opressão; se ao descomprometimento e desimplicação com qualquer esfera coletiva; ou se a uma ética situada, baseada nas possibilidades de se potencializar a vida. Uma variação dessa última é uma po-ética desenhada em cada encontro, pela qual se percebe a si e a situação, pela qual se refina a atenção às nuances que o encontro oferece, em fração de segundos, antes da tomada de posição com, comparecendo à urgência de vida que cada relação demanda. O preço do não comparecimento recai sempre sobre o outro, geralmente sobre alguém que figura no

12 Poder é um termo empregado ao longo dessa pesquisa como algo capaz de reduzir a potência de vida, pois seu caráter taxativo, hierarquizante, predador, opressor, dominador imprime no corpo a sujeição. Para além de uma de suas acepções usuais como capacidade de algo ou oportunidade de algo, o poder é aqui abordado como exercício de força e autoridade sobre outros corpos o que reduz a potência de vida. A referência mais explícita dessa noção de poder que oprime pode ser verificada em Foucault (1984) que traz a discussão sobre o poder inserindo na sociedade como exercício no convívio cotidiano entre todas as pessoas. No trajeto de leitura poderá ser observado que a palavra poder, quando trazida no sentido foucaultiano, não se desdobra em conjugação, aparecendo, em geral como 'uso do poder', ao passo que, quando conjugada, a exemplo do título do capítulo Pode, se refere ao corpo, diz respeito à potência e não a poder.

final da lista de privilégios. Possivelmente, a pergunta a se fazer não seja como ajudar, ou como tornar o mundo melhor, mas como atrapalhar menos, como não jogar mais des-potência e tristeza no mundo.

Modo de presença

20 A arte poderia existir como forma de resistência e re-existência em um cenário de afetos tristes que diminuem a potência de agir? Que ações em arte carregariam o peso de uma existência parasita em relação aos recursos naturais, a exemplo das discussões evocadas por Bruno Latour (2004, 2008) sobre as consequências de uma ação exploratória/predatória por parte dos seres humanos na Terra? O que fazer sobre (e com) a dificuldade do exercício de sintonia, ou comiseração, como problematizado por Spinoza (2009 [1677])? Como não contribuir com a proliferação do ódio, o embrutecimento dos corpos que se evidencia na reiteração da violência? Tais questões aparecem como um convite à percepção da arte no sentido de ultrapassar limites e jargões atribuídos à sua relação com a noção de estética, como aquilo que se vincula à beleza, padronização e juízo de valor. Que arte poderia se manter como um fazer comprometido com o ambiente em que se insere, não ignorando seus aspectos poéticos e inventivos que dão acesso a outras percepções de mundo? Essas questões não são aqui respondidas, mas vivenciadas como impulsos de produção de pensamento em arte, com arte. Aceitar a provocação e permitir que questões como essas contaminem os procedimentos de produção artística, agir em com-posição com os dados do ambiente e deixar que seus modos de presença se transformem são alguns dos modos possíveis de presença, de comparecimento.

Por outro lado, que estéticas emergem de uma ética dos afetos favorável a potencialização da vida sem a presunção de que se é capaz de mudar o mundo, esse que já segue em movimento por meio de um sistema complexo de relações que incluem vida e morte, composição e decomposição? Tais questionamentos, abrangentes à primeira vista, configuram um desenho de problemas voltados a provocação à/ao/e artista/e a descobrir, ou inventar, modos de fazer em atenção e co-posicionamento ante aos acontecimentos do ambiente que integra. A tese levantada aqui se pauta no com-parecimento, uma noção de presença que se suja, que incorpora, que se impregna dos efeitos das relações ao se comprometer com a vida coletiva em busca dos afetos alegres, reconhecendo também as próprias limitações.



Figura 1 – Archive. Arkadi Zaides. *Sobreposição de violência sobre tela*. Coreografia, 2015. Foto: Acervo do artista.

A pessoa à esquerda da foto é um soldado israelita em ação, e à direita da foto é um bailarino e coreógrafo bielorrusso radicado em Tel Aviv – Israel – também em ação. A ação do soldado (não identificado) é ameaçar e matar as pessoas que reagem à sua presença, a do bailarino Arkadi Zaides é a de mobilizar, em dança, os aspectos dessa violência e levar essa dança a várias partes do mundo. Até ao Brasil, onde foi possível testemunhar Archive, em março de 2015 no MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo. Alguns trechos desse trabalho podem ser conferidos aqui:

<https://www.youtube.com/watch?v=3hZW25c9Ulg> .

Trata-se de uma dança com projeções de imagens reais do conflito israelo-palestiniano, filmado por voluntários da Cisjordânia, de Jerusalém Oriental e de Gaza¹³. No telão, a frase: *“The following vide excerpts have been selected from de B’T selem archive. They portray only Israelis”*¹⁴ indica os protagonistas. Sua movimentação tem foco nas reações físicas dos envolvidos no conflito, ora se apropriando delas, reproduzindo alguns desses movimentos ao vivo, ora apenas expondo as imagens e desenvolvendo outras ações corpóreo-vocais no palco transformando a guerra e a

13 Os vídeos expostos pelo coreógrafo foram realizados por voluntários palestinos que vivem em área de conflito, e são iniciativas de um Centro de Informação Israelense para os Direitos Humanos nos Territórios Ocupados, que a partir de 2007, passou a distribuir câmeras de vídeo a alguns voluntários a fim de captar e replicar informações sobre violações dos direitos humanos. Mais informações sobre o trabalho desse coreógrafo podem ser encontradas em: < <http://www.arkadizaides.com/> >.

14 “Os trechos de vídeo a seguir foram selecionados do arquivo B’T Selem. Eles retratam apenas israelenses” [tradução minha].

incorporação da violência em uma espécie de ritual contemporâneo. Zaides dança ao som de sua voz gravada e sintetizada ao vivo. Dança a violência que uma luta que envolve território, dinheiro, crença e poder impõe sobre os corpos.

Zaides dança a realidade que o cerca, sua arte questiona o que muitos daquele país defendem. Ele, como muitos mortais, não tem uma solução para os problemas do mundo, mas opera os problemas que o contornam com uma justeza passível de reconhecimento no campo da arte, e na própria vida à medida que essa convoca. Esse contexto nos oferece um exemplo do que ocorre quando as condições apresentadas pela vida são parâmetros para a formulação de uma po-ética (uma ética do possível, como explicitado no capítulo Pode), que, nesse caso, tem a dança como manifestação estética e os efeitos do encontro com a/o/e outra/o/e, da relação com o público, como convite a um refinamento da percepção.

Esse trabalho de Zaides concentra um campo de questões levantadas ao longo do percurso investigativo aqui apresentado. Sua dança é efeito da relação no/com o ambiente, é uma dança mobilizada pelos afetos do entorno e nesse contexto, é uma luta em favor da potencialização da vida, afinal, as vidas ali – ou em qualquer zona de guerra –, não são um fator prioritário. Ética, estética e o político se interpõem em uma rede capaz de explicitar seus entremeios: uma demanda coletiva; a contaminação dos modos de fazer por essa demanda; e que elementos estão presentes como princípios da tomada de posição. O corpo de Zaides é um e muitos ao mesmo tempo, é Zaides, e um qualquer (ou ninguém, como discutido no capítulo Ninguém), é potência ingovernável ao desafiar os poderes de seu país com sua arte. Zaides não opera pelo já Sabido, vai em busca de dados, de recortes de realidade, de documentos, de algo que não vive na pele para conectar a isso o que tem de vivência como dança, como arte, como modo de se afetar no mundo. A potência de sua obra está na potência de afeto entre os corpos quando acessam sua dança-guerra. O convite é a habitação desse campo, o risco em aceitar tal convite é o de ser ferido.

“O encontro é uma ferida”, como já proferiram Eugenio e Fiadeiro (2012b s/p.). A incorporação dessa violência é um modo de com-parecer e é também o convite ao com-parecimento da/o/e outra/o/e. Feridas/os/es seguimos abertas/os/es a encarnar o que nos encontros nos potencializam, não somente como indivíduo (Eu), mas também como agentes no coletivo. O que pode esse corpo, ninguém sabe. E nesse caso, não Saber e ninguém podem ser, justamente, a potência de revolução planetária que o corpo carrega em si. Essa é e a tese.

Urgência de vida
Potência dos encontros
Com-parecer
Não Saber
Revolver
Inventar

Um campo de questões que permeiam o processo, alguns desdobramentos possíveis nessa incursão. ‘O que’, alude à expressão ‘qual coisa’, ou o que está dado à percepção. Seu emprego aparece como modo de voltar a atenção ao que se ‘tem’ sem, necessariamente, nomear ‘o que’ é. As ferramentas possíveis são trazidas sem que seus ‘nomes’ ou modos de ‘uso’ sejam reiterados, em convite a se mapear o campo de potências que cada elemento pode concentrar. Trata-se do convite a uma operação menos sujeita a seus aspectos de representação e utilidade, e mais aberta à percepção de materialidades, ao inventário daquilo que cada elemento pode – ao que se inclui seus modos de existência –, e aos sentidos (de vetor) que emergem nesse contexto. A relação entre ética estética e o político tem aqui algumas pistas, o que permite vincular a esse processo a atenção às potências do corpo – e dos corpos em encontro.

O que se tem a oferecer ao encontro? Uma errância que absorve os afetos do caminho transmutando-os em aspectos que vão do poético ao ético e ao político, em processo de co-implicação e em alternância de posições. Um convite à produção de imagens que circunscreve de modo disforme o campo em que se discute a potência do corpo, um corpo inconforme ou em conformações provisórias. Uma divagação que contém/incontém lampejos de afetos em intensidades que atravessam o corpo na possibilidade de manifestação deste em ação compositiva escrita. Talvez, um de tantos modos possíveis de exercício daquilo que o corpo pode, sem que se determine o alcance dessas potências.

Ao sabor

O corpo, ninguém Sabe o que pode. sabe-se que pode, mas não Sabe-se todos os seus o quês. Ou, talvez, não se Saiba, seja apenas aberto aos sabores. sabe-se: potência e vida andam juntas, mas nem sempre resistem aos encontros que imprimem afetos tristes capazes de despotencializar os corpos, a exemplo do que traz Spinoza, na *Ética* (2009 [1677]). A morte existe, talvez, como decomposição resultante dos encontros. Deliberá-la não é papel de ninguém. A vida é urgente, as revoluções são urgentes. Mas quais? As dos corpos que compõem mundo, a começar pela minha revolução. O que a provoca? O acontecimento, o irrefreável, que pede uma posição, que demanda estar presente junta/o/e, que demanda com-parecer (parecer-com) e corporecer, sem Saber antes, diluindo pré-conceitos, em abertura para a invenção. Onde acontece? No corpo que vive o encontro com outros corpos. Como? A se descobrir com. Comigo, com você, com o nós. Em arte. A inventar e inventar-se no processo.

É e corpo a encontrar outro corpo, é e ética se fazendo em ato, como modo de vida, como corpo. É e arte que se apresenta como provocação ao sensível e como modo de com-posição, de co-posicionamento perante aquilo que acontece, como vida. É e estética, como *aisthesis*, que muda corpo, arte e mundo. Arte e vida – atrevida – que se com-põe no entrelaçamento *éticoestéticopolítico*, esse que não ignora o ambiente, que o faz e se produz nele em coengendramento. O que pode o corpo? é a pergunta. A resposta ninguém Sabe. Saber é, a propósito, um modo de ser/estar que não interessa tanto aqui. Interessa a potência que emerge no encontro entre os não Saberes e os não seres (Eus), encontro de potenciais ninguéns, corpo político insurgente que saboreia as possibilidades de vida na coletividade.

Pode o corpo, pode a arte e ambos podem vida. Estaremos a escutar a potência desse encontro: uma arte que se faz em consideração ao ambiente e aos afetos que marcam os corpos (Spinoza, *Ética* (2009 [1677])); uma vida que se potencializa no ato de fazer com, de inventar comunidade, de estar junto, a com-parecer e a com-por. Compor com em vez de criar distâncias entre sujeito e objeto como categorias a serem hierarquizadas. Desmantelar uma noção de sujeito impassível, de contornos impermeáveis, que olha de fora, que não se envolve, que se crê desincorporado. Mostrá-lo vinculado às paixões, às potências ativas, às composições, decomposições e a revolução dessa estrutura provisória que se chama corpo. Trata-se de arte, corpo, ética e vida coletiva. Uma arte nem tão didática e nem tão comprometida com seus recursos formais a ponto de privilegiar uma à outra, mas com tanto apelo estético,

ético e político quanto possível de se admitir. Uma vida que não se faz só, mas em consideração à dimensão transformadora dos encontros que revolvem essa configuração em movimento constante que somos: o corpo. Um corpo que pode (de potência) deixar vazar seus múltiplos: corpo e ou *andbodiment*. Uma ética que se dá no corpo, porque é o corpo que leva as marcas da violência, da indiferença ou do amor.

Em relação a que, a quem? A nós. Não há um vilão, um sistema que nos faz mergulhar em um poço de pessimismo ou de esperança a exemplo da discussão evocada pelo filósofo chileno-brasileiro Vladimir Safatle (2016) sobre o circuito dos afetos ao retomar a visão psicanalítica do vínculo entre esperança e medo. Há nós, sujeitadas/os/es, aderentes ou insurgentes a quaisquer formas de opressão. Há um corpo coletivo, uma/um/ume qualquer, uma/um/ume ninguém, capaz de ativar revoluções e inventar modos de re-existência em um contexto que está posto, mas que não é inalterável. A tentativa é de não cair na armadilha de uma oposição radical ao que já existe, pois essa pode ser surda e impotente. Em vez disso, refinar os sentidos, cultivar a percepção para o que pode aparecer como alternativa à tristeza, à morte: os encontros alegres, por exemplo (Spinoza, *Ética* (2009 [1677])). O ponto de partida? a atenção aos afetos do encontro, a cada vez. Descobrir o que se pode (de potência) e imaginar os possíveis caminhos. A estética, como *aisthesis* (Medeiros, 2005), é um desses modos.

Eugenio (Dinger; Duenha; Eugenio, 2016, p. 103) coloca que “há uma voltagem do sobre, aquela do a-respeito de, que é um trabalho de cuidado e de manuseamento de um problema que ninguém escolheu, mas que se apresenta, de modo que não é possível, eticamente, se abster, sob pena de não-comparecimento”. A presença, nesse caso, torna-se um ato responsável e responsivo. É um com-parecer balizado por uma ética do possível que busca promover a vida em diversas instâncias, dentre elas, na diferença. Trata-se de perguntar e reperguntar, de não Saber, mas saborear (Eugenio, 2016) as possibilidades do encontro, de convidar a uma experiência sendo, ao mesmo tempo, *host* (anfitriã/ão/ãe) e *guest* (convidada/o/e). Não há controle, há regulação, frequência, voltagem, negociação nos encontros e desencontros que esse não Saber pode proporcionar. Controle é uma necessidade daqueles que governam, dos que dominam e ninguém, como corpo coletivo e ingovernável pode criar fissuras em andamentos e direções pré-estabelecidos.

Para tratar da possibilidade de tomada de consciência acerca do que acontece considerando a impermanência, Jullien (2001, p. 79) opta por utilizar o termo em inglês *to realise* em uma abordagem da percepção como algo progressivo, em processo. Para ele: “‘realizar’ [grifo do autor] é mais preciso do que simplesmente ‘tornar-se

consciente' [grifo do autor] (o que também se aplica ao conhecimento): 'realizar' [grifo do autor] não é tomar consciência do que não se vê, ou do que não se sabe, mas, ao contrário, [...] é tomar consciência da evidência [tradução minha]"¹⁵. O justo meio para realizar aparece ao se provar os limites colocados pelas situações. A autoregulação corporal, principalmente a que ocorre em determinados momentos de grande tensão e esforço, nos oferece um exemplo de evidência desse percurso: a situação de risco pede uma descarga de substâncias que pode nos fazer ter uma força ou habilidade a qual não tínhamos conhecimento anteriormente.

Jullien (2001, p. 84) afirma que para 'realizar' a imanência há que se "renunciar a categoria de sujeito em favor da noção de processo", não enfatizar a perspectiva de um sujeito, mas considerar o âmbito processual ao qual a ideia, como abordada pelo autor, não favorece. A noção de sujeito ensimesmado vinculada a uma perspectiva individualista se evidencia em um contexto como esse no qual se tem um posicionamento rígido (daí as longas discussões para decidir quem tem razão, e ganha quem Sabe mais, ou quem oprime mais). A disputa pelo reconhecimento de quem tem razão, a competitividade gerada na tentativa de fazer com que o ponto de vista pessoal prevaleça, cria uma surdez da qual se valem muitas práticas impositivas para a manutenção do seu poder. Um sujeito baseado na ideia de um Eu egóico, autocentrado, antropocêntrico, que para se manter no centro precisa fixar-se em algumas verdades, traz consigo uma carga de opressão. Assim, o Saber e a ideia lhe servem como modo de proteção, como moldura identitária e de blindagem que o permite dizer: sou isso, sou assim, acho isso, quero assim, pertencço a isso, isso pertence a mim.

Uma falsa noção de democracia faz pensar que o coletivo pode sobreviver à conservação de contornos individualistas: cada um acha o que quer e todos respeitam o exercício de individualismo uns dos outros. Desse modo, não há contaminação. A conversa, o jogo, a vida acabam sendo balizados por essa blindagem. Isso não é com, ao contrário, para ser com, há que se mobilizar, há que ser penetrável. Não se trata aqui da defesa de uma ideia de sujeito desmantelado, que se dissolve totalmente. Parece justo nos darmos conta de um contorno, desde que se considere sua permeabilidade.

Ganhar a discussão, fazer prevalecer sua opinião e buscar reconhecimento por isso, são modos de disputa por poder que implicam, geralmente, na opressão daquelas/os/es em posição de maior fragilidade. Essa dinâmica se instaura em

¹⁵ "“realizar” [grifo do autor] es, pues, más preciso que el simple ‘tomar consciencia’ [grifo do autor] (que también vale para el conocimiento): ‘realizar’ [grifo do autor] es tomar consciencia no de lo que no se ve, o de lo que no se sabe, sino al contrario [...] es tomar consciencia de la evidencia”.

diferentes proporções, vão desde a criação de um ciclo de opressão e sujeição entre pessoas até a sustentação de lógicas hierárquicas que ratificam uma superioridade do humano em relação a outras vidas.

Antropocêntrico é aquele que, como ser humano, se percebe no centro de tudo em posição privilegiada em relação às demais espécies, é o um exercendo poder sobre o com, ou, como diz Viveiros de Castro (2017b, s/p.): é quando o “com [grifo meu] é esmagado pelo um [grifo meu]”: uma noção de comum que homogeneíza todas/os/es ao gosto do freguês. No contexto capitalista podemos aludir ao um por cento mais rico, mas também pode ser os muitos uns que podemos ser, ao tomarmos o individualismo como parâmetro. Viveiros de Castro (2017b, s/p.) propõe um passo atrás: a tentativa do “com sem um [grifos meus]”. Esse corpo, esse sujeito que não é um, se apresenta aqui como a/o/e ninguém, pois ninguém, como agente no coletivo, não carece de predicados, verdades, contornos fixos. O corpo que pode tem sua força no deixar vir e no deixar ir, no com-por e não somente no deter. Talvez, globalizado e menos totalizante, o sujeito percebido em certas medidas de diferenciação e indiferenciação em relação ao mundo possa trazer visões menos hierarquizadas e hierarquizantes, menos vinculadas à rigidez de ocupações de lugar de poderio, de manutenções de uma divisão entre papéis de opressor e oprimido. Mas, para isso, parece também necessário questionar uma ideia de alcance da verdade e de um Saber.

27

A proposição que cabe aqui é: em vez de mapearmos as relações entre sujeito e objeto, optarmos por tatear o território, perceber suas nuances, suas texturas, seus acidentes. Um convite a operarmos na contingência, tomar posição quando convém e quando é possível.

A saber

Se aquele que Sabe detém verdades, domina multidões e se adéqua perfeitamente a um sistema opressor que se pauta na afirmação de dicotomias como acerto e erro, sucesso e fracasso, mérito e demérito, seu Saber não sabe (de sabor) a nada ante uma proposição de alteração da lógica mercantilista e invenção de outros mundos nos quais a diferença, a multiplicidade tem espaço. Notavelmente, não é possível invalidar tudo o que já existe, destruir um mundo para construir outro, uma vez não se apaga a existência de um sistema de valores reiterado culturalmente por milênios. Porém, é possível, ainda nesse mundo, produzir fissuras, criar instâncias de presença capazes de transformar a si e ao ambiente de modo a se potencializar a vida.

Se o Saber, como lugar de poder, não interessa, noções vinculadas a rigidez que ele denota podem ser problematizadas. Saber é cercear, é definir, é produzir representação, é viver em regime de É, enquanto o não Saber libera espaço para todos os possíveis, para o devir, uma vez que não é cheio, não é impermeável, não é força opressora. Se há possíveis, e não somente um ponto de referência, não há certo e errado, e se uma ética do possível balizar o posicionamento, suficiência pode ser um termo presente no ato de com-parecer.

Tudo isso para dizer que em um universo altamente individualista e competitivo, há que se insistir longamente na tentativa de uma diluição do desejo, como na abordagem de Spinoza (Ética, 2009 [1677]). Segundo Chauí (1999 p. 474), Spinoza e Descartes concordam que o erro se trata de um mau uso da vontade, pois não há de fato nada em nossa natureza que nos prive de algo, há apenas negação. Nesse caso, a negação poderia ser entendida como privação de algum conhecimento, como traz Chauí (1999, p. 476). Para Descartes, há dois modos de pensar: perceber e querer. O erro surge no “abuso do querer”. Spinoza amplia tal afirmação relacionando o querer ao assentir de modo ilimitado perante a faculdade de escolher ou julgar indeterminadamente, uma vez que não há nada que limite a vontade. Trata-se, portanto, da relação entre querer e perceber. Em atualização dessa teoria, pode-se destacar a vigência de uma ideia de desejo direcionado por forças que favorecem a edificação de impérios. Impérios definem noções de certo e errado à medida do desejo de um, ou de alguns indivíduos.

O biólogo e filósofo chileno Humberto Maturana (2018) afirma que a ideia de erro está enraizada na desculpa, no reconhecimento de se que errou. Ao desculpar-se pelo erro, espera-se do outro o reconhecimento de sua honestidade. Aí está também um princípio para a mentira, pois, como o erro é castigado e ninguém quer essa consequência, começa-se a mentir. Mentimos no *Instagram* colocando fotos cheias de filtros sobre nossas aventuras, viagens e relacionamentos, mentimos na vida amorosa não reconhecendo nossos problemas comportamentais e desejos, mentimos na arte ao operar por uma ideia de sucesso e tentar esconder nossas limitações. Se não há um parâmetro de sucesso e insucesso, não há por que mentir e não há motivos para se defender verdades. A franqueza é, nesse caso, forma de percepção/autopercepção, a junção entre franqueza e percepção é possível se nos colocarmos em condição errante, em vez de *acertante*, porque não é possível mapear e controlar tudo o que nos acontece. Errância é, portanto, um modo de frequência que convida à difração do desejo.

Em discussão sobre o problema da noção de indivíduo como conjunto de predicados, Safatle (2016) aponta para uma possibilidade de dissolução desse imperativo do indivíduo ao propor contato com o que não se explica por um regime de representação. O filósofo observa que a consequência disso é um “corpo sem eu [grifo do autor] comum e unicidade, atravessado por antagonismos e marcado por contingências que desorganizam normatividades impulsionando as formas em direção a situações impredicadas” (Safatle, 2016, p. 22). Em uma tentativa de tradução dessa junção de elementos trazidos por Safatle para tratar do desamparo como afeto político, o que pode ser destacado é o fato de que o questionamento da predicação do sujeito, de seus cerceamentos identitários na conformação de um Eu egóico, cheio de ideias, a exemplo do que nos traz Jullien (2001), e a inconformação (negação em conformar-se) a moldes de normatividade que produzem hegemonia, podem permitir que um corpo errante passe a constituir outro corpo político em múltiplas e simultâneas contrações temporais, evocando diferentes modos de presença. A errância, da qual trata Safatle (2016), produtora de indeterminação, pode ser também um modo de presença complexo regulado pela fuga às armadilhas da sedimentação identitária.

Em arte

29

Como tomar posição em arte? A abordagem do fazer artístico se vincula à discussão sobre modos de vida na medida em que esse fazer também opera por um processo de coengendramento na relação com o ambiente. Ou seja, seus modos de fazer em consideração às implicações éticas, estéticas e do político são também vida em movimento: sua existência é alimentada pelo ambiente assim como o ambiente é produzido por sua existência nele. Tais percepções aparecem como problematização das formas como as artes presenciais têm se manifestado nesse contexto. Termos como presença/ausência, apresentação/representação/presentação se evidenciam em discussões voltadas a uma tangibilidade das presenças e à consideração de que o corpo pode muito mais do que condicionar-se a molduras imperativas.

Ao colocar em pauta a relação entre ética e representação nas artes cênicas, o pesquisador teatral espanhol José Antonio Sánchez (2012) propõe a transposição de uma ética da representação por uma ética do corpo. Um de seus interesses de pesquisa é a discussão da dimensão do real trazida para a cena teatral, o que justifica sua dedicação a esses aspectos de representação e de tangibilidade. O corpo, esse que se afeta nos

encontros, que existe em uma dinâmica relacional com o ambiente que compõe e que tende a perseverar na vida, como nos traz Spinoza (Ética, 2009 [1677]), pode ser considerado como um chamado à percepção daquilo que se considera por realidade, como atualização. Sua dimensão intensiva e pulsante – que produz configurações e reconfigurações a todo tempo –, oferece dados mobilizadores desse fazer que ocorre, inextrincavelmente, pelo aspecto do sensível. Perceber o que pode o corpo, a cada vez, é perceber como a vida pode se dar diante das mais diversas condições. A atenção a essas condições que modificam corpo e ambiente é um convite à mobilização das presenças em arte.

Sánchez (2012) chega à conjugação de que a representação é sempre de ausência e que o teatro é um exercício de ausências, ao passo que a ética não existe sem encontro. “Se o teatro é um exercício de ausências, como pensar a ética em seu interior?” (Sánchez, 2012, p. 177). Diante dessa questão o autor chega à proposição de ausência como exercício mais conectado a uma ética das relações:

A possibilidade de que alguém chegue a colocar em cena o Hamlet contemporâneo, ou a Antígona contemporânea não depende tanto de talento artístico de atuação, mas sim da capacidade humana de esvaziar-se de individualidade, esvaziar-se de expressão para chegar a ser um qualquer entre os que estão aqui (Sánchez, 2012, p. 181) [tradução minha]¹⁶.

A proposição de esvaziamento da qual trata Sánchez (2012) pode ser considerada também como renúncia de um lugar de Saber, de um corpo carregado de sedimentações para que se abra espaço ao que pode existir nas relações, daí a possibilidade de atualização e abertura à dimensão da realidade. Discutir o que pode corpo como arte é também um modo de mobilizar corpos, artes e ambientes. Arte e vida atrevem-se a encontrarem-se, amalgamarem-se em consideração às emergências do entreencontro. Fazer arte é também realizar a incidência desse fazer na vida coletiva, ou seja, é assumir seu caráter político.

¹⁶ “La posibilidad de que alguien llegue a poner en escena el Hamlet contemporáneo o la Antígona contemporánea no depende tanto del talento artístico o actoral, sino de la capacidad humana de vaciarse de individualidad, vaciarse de expresión para llegar a ser uno cualquiera; entre los que estamos aquí”.

Um modo de inventar mundo e corpos e, e, e...

Uma zona de atenção compartilhada é o território: pode ser uma mesa ou um quadrado demarcado com fita no chão. Uma série de objetos variados está à disposição do grupo. Qualquer pessoa pode tomar uma primeira posição colocando algum objeto que lhe tenha produzido uma interrupção nesse espaço. Pode-se também realizar alguma ação em ato de reparagem da zona de atenção compartilhada. Trata-se do convite à participação de um jogo. Não daqueles em que há um perdedor e um vencedor, mas um jogo cooperativo de tornar possíveis pequenos grandes mundos fractais ainda não inventados em exercício de existência e re-existência em coletividade.



Figura 2 – Imagem do espaço de jogo para um dos jogos de escala maquete propostos nas oficinas da Escola de Verão AND 2016 | #1 Entre-Modos de Fazer, realizadas no Pólo Cultural das Gaivotas entre 1 e 16 de julho de 2016. Foto: Acervo pessoal. Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

Um acidente qualquer, como a presença de um objeto no quadrado demarcado interrompe o fluxo perceptivo. Um convite à reparagem: parar, parar novamente refreando o impulso de uma reação espontânea e imediatista; reparar o que tem, o que pode, em vez de dizer o que é ou as causas do acidente, são as duas primeiras provocações. Depois disso, tomar posição no sentido de prestar assistência ao que se coloca à relação, reparando-a, potencializando-a.

O Modo Operativo AND como ferramenta ético-estética oferece a possibilidade de repensar a noção de composição, invertendo a relação entre as letras: posição-com, ou posição-com-posição, abordando-a como tomada de posição e incluindo a dimensão relacional (Eugenio, 2016). Para isso algumas possibilidades de atuação são mapeadas a partir da tentativa de relação com as matérias existentes no espaço em pauta. Portanto, antes de se ter uma ideia, busca-se um refinamento da percepção para que seja possível inventariar o que se tem: o regime de forças

operantes na relação entre as matérias (o que, como e quando-onde); e o que se tem a oferecer a essa relação, que posição parece mais justa diante do que se apresenta. A tentativa de encontrar uma justeza perante aquilo que se revela demanda, ao mesmo tempo, o mapeamento de minhas próprias potências para oferecer à relação vital ali emergente. Segue-se em composição, ou com-posição-com (Eugenio, 2016). Torna-se necessária uma atenção para que as posições se refiram à matéria ali exposta e não às suas funcionalidades ou significados prévios. A memória pessoal ou a minha imaginação não são acessíveis às outras pessoas, portanto, habitar esse campo gera algo como a confirmação das verdades individuais e não a busca pelo que há de comum nas diferenças. Quanto mais o indivíduo imagina um destino ao jogo a partir de sua orientação subjetiva, mais se afasta do que poderia ser comum. Por outro lado, imaginar (de tornar imagem ação) é também um recurso a um mapeamento de possíveis, desde que o critério não se mantenha prioritariamente no campo do desejo particular. A partir do momento em que se passa a observar o que a própria situação pede, se ampliam as possibilidades de relação no manuseio das matérias, incluindo a matéria pessoa.

A sequência de imagens a seguir permite uma breve descrição de um dos jogos que ocorreram na Escola de Verão AND 2016 | #1 Entre-Modos de Fazer. O acidente foi a chegada de um objeto de papelão branco com formato retangular que continha uma circunferência ao centro do qual era possível retirar uma espécie de saco plástico com dobras. A posição tomada na sequência foi a retirada do material de dentro dessa caixa até que se esgotasse.



Figura 3 – Imagens da sequência de um dos jogos de escala maquete propostos nas oficinas da Escola de Verão AND 2016 | #1 Entre-Modos de Fazer, realizadas no Pólo Cultural das Gaivotas entre 1 e 16 de julho de 2016. Foto: Acervo pessoal. Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

Ao final do conteúdo, outro acidente: não havia modo de continuar a mesma ação, ao que levou a posição de se trazer outro elemento capaz de não encerrar o jogo: um pacote de papel branco com hastes da mesma cor. A cor, a semelhança entre os materiais e a possibilidade de dispor seu conteúdo no espaço eram os pontos de encontro que passaram basear o andamento do jogo até ali.



Figura 4 – Imagens da sequência de um dos jogos de escala maquete propostos nas oficinas da Escola de Verão AND 2016 | #1 Entre-Modos de Fazer, realizadas no Pólo Cultural das Gaivotas entre 1 e 16 de julho de 2016. Foto: Acervo pessoal. Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

Nesse jogo, uma característica mantida por certo tempo foi a permanência das embalagens vazias depois dos conteúdos dispostos. Assim também ocorreu com uma bisnaga que continha uma pasta branca. Havia ali uma operação por equivalências.

33

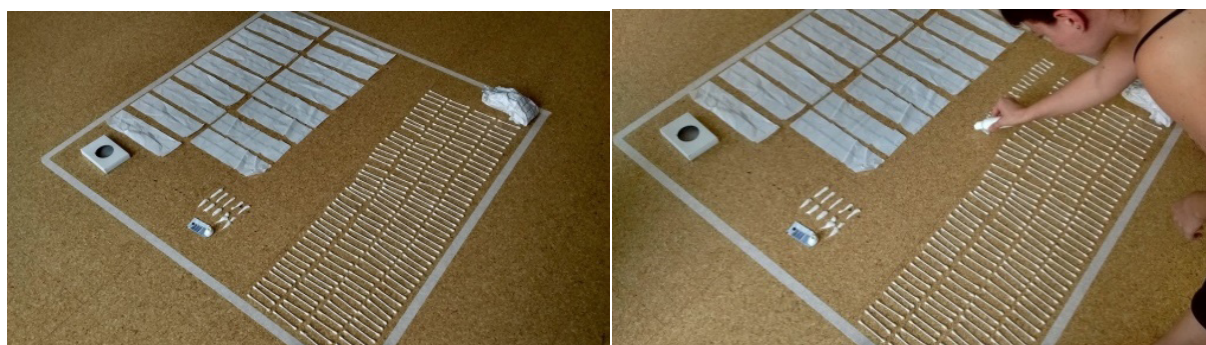


Figura 5 – Imagens da sequência de um dos jogos de escala maquete propostos nas oficinas da Escola de Verão AND 2016 | #1 Entre-Modos de Fazer, realizadas no Pólo Cultural das Gaivotas entre 1 e 16 de julho de 2016. Foto: Acervo pessoal. Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

Depois de esgotadas, as embalagens foram retiradas, oferecendo relevo ao jogo de equivalências. As hastes passaram a ser dispostas sobre os sacos plásticos e as pastas também foram incorporadas na sequência.



Figura 6 – Imagens da sequência de um dos jogos de escala maquete propostos nas oficinas da Escola de Verão AND 2016 | #1 Entre-Modos de Fazer, realizadas no Pólo Cultural das Gaivotas entre 1 e 16 de julho de 2016. Foto: Acervo pessoal. Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

Durante a passagem dos conteúdos uma pequena diferença emergiu (uma espécie de purpurina em formato de estrela). A diferença foi acolhida na manutenção da operação por equivalência, o que gerou a posição de se colocar mais desse mesmo elemento sobre o plástico branco.

34



Figura 7 – Imagens da sequência de um dos jogos de escala maquete propostos nas oficinas da Escola de Verão AND 2016 | #1 Entre-Modos de Fazer, realizadas no Pólo Cultural das Gaivotas entre 1 e 16 de julho de 2016. Foto: Acervo pessoal. Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

Outro acidente foi percebido na sequência, ao se transpor a pasta branca do chão para o plástico alguns fios de cabelo foram transportados, a posição seguinte foi a retirada de todas as peças que não continham um fio de cabelo. Com a iminência de um fim, a continuidade do jogo se deu pela retirada de mais uma peça e a transformação da forma das duas embalagens que sobraram.



Figura 8 – Imagens da sequência de um dos jogos de escala maquete propostos nas oficinas da Escola de Verão AND 2016 | #1 Entre-Modos de Fazer, realizadas no Pólo Cultural das Gaivotas entre 1 e 16 de julho de 2016. Foto: Acervo pessoal. Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

A posição seguinte foi a tentativa de preencher os pacotes que se formaram com bolhas de sabão. Quando essas estouravam para fora dos pacotes, sua forma era demarcada com giz branco.

O jogo seguiu em transformação até que uma restrição de tempo o interrompeu. A proposta nesse caso, é a de que se adie o final do jogo, tanto quanto possível, pelo acesso a seus desdobramentos. Ao dedicar atenção a esse mundo, um universo fractal se abre e infinitas possibilidades emergem. O fim pode ser adiado, porque o convite para a tomada de posição e seus modos surgem da situação, a cada vez. A busca por potencializar as vidas que emergem é uma baliza.

35

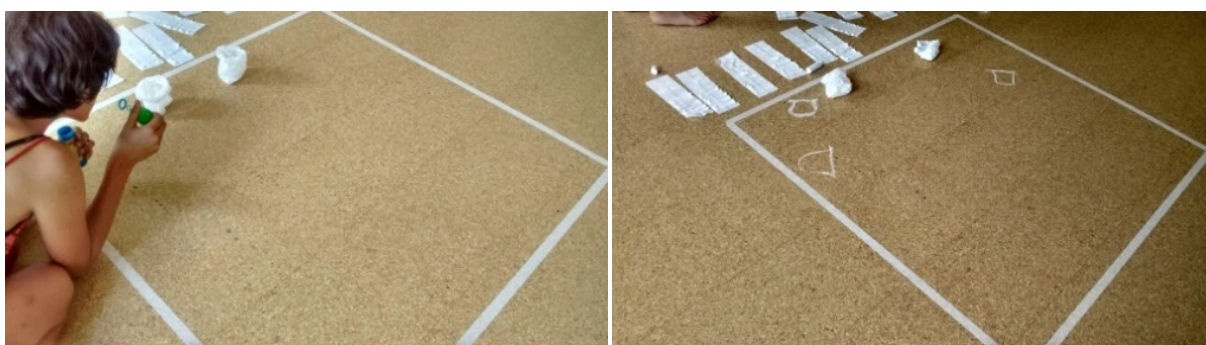


Figura 9 – Imagens da sequência de um dos jogos de escala maquete propostos nas oficinas da Escola de Verão AND 2016 | #1 Entre-Modos de Fazer, realizadas no Pólo Cultural das Gaivotas entre 1 e 16 de julho de 2016. Foto: Acervo pessoal. Fonte: Elaborada pela autora, 2018.

Quando se tem contato com o Modo Operativo AND se percebe, logo de início, que se trata de um convite à invenção de outros modos de convívio coletivo, muito distantes da negociação dos desejos individuais e muito longe de uma noção desgastada de exercício de democracia no qual cada pessoa tem suas ideias e blindagens

conservadas. Trata-se, ao contrário, de exercício de comunidade, de convívio na diferença em ato de reciprocidade de modo a não permanecer imune aos acontecimentos do encontro. Em vez de deixar que se prevaleçam verdades sedimentadas em cada corpo, reforçando uma impermeabilidade nas relações, busca-se o que esses corpos em diferença podem ter em comum (entendendo objetos também como corpos) em um percurso a ser inventado na busca pela potencialização das relações. Como meio, e por consequência, se inventa mundos e sujeitos e sujeitos e mundos nos mundos em regime de “des-cisão” (Eugenio, 2012 s/p.), operação em que sujeito e objeto, corpo e mundo superam uma distância epistemológica.

Trata-se de uma proposição avessa a muitos processos de investigação artísticos vinculados a noções de criatividade, genialidade e domínio do corpo e do público. Sua apreciação se dá pelo frequentar, pelo saborear. A frequentação é que revela as possibilidades dessa filosofia prática, tanto nos processos de investigação em arte, quanto nos modos de posicionamento nas situações cotidianas. A prática ganha forma de jogo que se desenvolve a partir de uma atenção às matérias que estão postas, sugerindo que as posições busquem a possibilidade de se prolongar a relação. Tal abordagem põe em questão noções de significado, autoria, protagonismo do sujeito e hierarquia ao investir no processo colaborativo, experimentando, a cada novo momento, a pergunta: Como viver juntos? Convite que dá início às práticas de inventar mundos no Modo Operativo AND.

Existem muitos desdobramentos do jogo para além da escala maquete (essa que se volta ao manuseio de objetos). As possibilidades que incluem o corpo de modo explícito, a pessoa como uma das matérias entre as tantas expostas sobre o nome de objeto interessam ao que aqui procede. Tal foco se relaciona ao questionamento das posições-com que ao corpo são possíveis na arte, de modo a aumentar a potência dos corpos em relação. A relação corpórea se dá em todas as formas de jogo, uma vez que a “des-cisão” (Eugenio, 2012, s/p) é uma espécie de requisito solicitado durante o jogo. O manuseio de um objeto no jogo incide no mapeamento de minhas potências nesse ato em busca de uma suficiência na tomada de posição. Antes de vislumbrar uma transformação do outro, do entorno, do mundo, uma abertura a constante transformação de si é solicitada. O reconhecimento de que, a cada segundo, nós já não somos mais as/os/es mesmas/os/es perante a vibração de fluxos que nos constituem, já parece um começo. Nesse contexto, a tentativa de superar dualismos como: corpo e objeto, sobre e com, surge na proposição de fazer “d(a) matéria com o outro”, de tomar posição a partir do que tem implicado na relação, seja corpo, objeto, pensamento,

como Ana Dinger e Fernanda Eugenio discutem (Dinger; Duenha; Eugenio, 2016, p. 102). Spinoza (Ética, 2009 [1677]) já trazia essa proposição acerca da implicação dos corpos na relação com outros corpos, compreendendo como corpos aquilo que compõe o ambiente. Essa relação de afetar e ser afetado nos encontros entre os corpos é um caminho para o conhecimento, mas não como Saber enrijecido, e sim o conhecimento das causas que nos permitem refrear as paixões que nos despotencializam.

No caso do Modo Operativo AND, cujo percurso irrompe de um acidente, a imprevisibilidade dos corpos com os quais nos relacionamos também influenciam as tomadas de posição. Se determinada situação se apresenta, se uma posição em relação a isso é necessária, parar, frear o impulso que nos faz agir a partir de nossas verdades e pré-conceitos acerca da situação aparece como a primeira coisa a ser feita. Parar para perceber (reparar) o que se tem em seus detalhes, no mapeamento do regime de forças operantes na situação é a segunda, e prestar assistência (reparar) é a terceira. Não com- parecer tem suas consequências, como diz Eugenio (Dinger; Duenha; Eugenio, 2016). Neste sentido, atuar imediatamente em relação a algo que diz do todo, que (inter)fere a vida parece uma ação de acolhida do acidente, para, então, tatear as informações que surgem e fazer com que outros mundos sejam possíveis. Os sujeitos e objetos (ou sujeito/objeto) pré-determinados dificultam esse processo, uma vez que as relações requisitam um nível de disponibilidade, de vazio, e também do que Eugenio (Dinger; Duenha; Eugenio, 2016, p. 106) chama de “distração do ego”.

Estar em jogo, como matéria corpo, com todas as informações relacionadas a essa complexa composição é um desafio, pois ao tentar ser matéria justa ao acontecimento colocamos em xeque algumas leis que regem nossa existência: os modos de produção subjetiva, ao que se inclui uma noção de identidade fixa. Esse funcionamento no Modo Operativo AND põe em questão o foco atribuído à ideia de criatividade, de genialidade na arte, pois se trata exatamente do oposto, da tentativa de escapar de armadilhas do ego, da capacidade e do desejo individual, para potencializar a relação, a comunidade, favorecer as transformações, o que requer, antes de qualquer coisa, uma abertura à transformação de si. Com-parecer se mostra o termo mais justo neste sentido, pois é com e não um ato de aparecer sozinho ou descobrir pareceres.

Latour (2008, p. 40-41) compara o treino para se identificar diferentes odores ao “treino” da percepção do afeto e, assim como Spinoza (Ética, 2009 [1677]), aborda a capacidade que temos de perceber os afetos e nos pautarmos por essa percepção para refrear o que nos despotencializa. Latour (2008) aponta para um treino da percepção, um refinamento desta a partir do contato com determinadas coisas que

nos tornam mais sensíveis a elas. Esse treino, e essa constância em relação ao universo sensível, podem ser experimentados em diferentes situações da vida e é um elemento fundamental na arte. Daí a insistência na relação entre a ética, a estética e o político, pois a *aisthesis* (Medeiros, 2005) – que diz de uma abertura ao mundo e aos aspectos sensíveis que ele apresenta –, ou a *Aest-ethics* (Bruguera, 2016) – que funde as noções de ética e estética pleiteando por uma prática mais atenta a seu entorno – está no corpo em potência, uma vez que é o sensível que permite seu mover alterando seus modos de posicionamento em relação ao coletivo, configurando corpo político.

É no corpo que as revoluções acontecem. Talvez, de modo muito lento e discreto, talvez, de modo rápido e avassalador. Muitos anos de aprendizado sobre criatividade e protagonismo podem ser colocados em xeque. Questões como: Que mundo estamos construindo? Quais são as reverberações de minhas ações e opções individuais em relação ao mundo? O quanto a percepção de nossas ações e a dissolução de um *status* conferido ao Eu, promovem o nós, potencializam as relações e a vida? Como a arte pode ser e fazer mundo ao mesmo tempo? Que eu poderia ser disponível para a sustentação das relações?

Jota Mombaça (2018, 55’ 42”) expõe que sua existência como bicha negra não está incluída nos planos de construção de mundo em submissão às normas de branquitude, colonialidade e heteronormatividade. Ao questionar a noção de gênero fluído ela afirma: “meu gênero não flui, ele se arrasta, se debate, luta para existir”. É predominante esse modelo de mundo que não inclui a existência de Mombaça e de tantas outras existências que figuram fora de normatividades impostas, a exemplo das existências *Freaks*, de existências (d)eficientes, de existências gordas, magras, desempregadas, indígenas, femininas, afeminadas, bichos, bichas, plantas e tantas outras.

As chances de se inventar outros mundos nos quais as mais diversas formas de existência possam conviver com menor ônus possível, têm vazão na produção de encontros que não reiteram o funcionamento normativo, mas que permitem a invenção de seus modos a cada vez. Tem potência na possibilidade de transformação dos corpos diante da escuta e ressonância das diferenças. A construção de mundos menos deterministas pode se dar em diferentes escalas. Assumir a responsabilidade de nossa existência no mundo como agentes ativas/os/es nele é uma percepção capaz de produzir diferença em si e no ambiente. Essas construções precisam ser inventadas, elas não estão dadas, assim como seus modelos são inexistentes.



Figura 10 – Jardim Zen possível em processo de desapropriação. Terra da praia de Azenhas do Mar – Sintra, Portugal, pedra de calçada e caixa comprada na Casa China. Milene Duenha, 2019. Foto: Cleber Pimenta. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

Não parece possível ser e fazer mundo sem acreditar no improvável como opção, sem imagin(ação), sem mover utopia. Mombaça (2018, 55' 08") relata a sensação de "não caber nos projetos de mundo que temos criado", ela afirma um engano acerca da ideia de construção de mundo dizendo que pensamos que "refazendo os discursos e as imagens" iríamos "refazer o mundo". Não se trata de refazer os discursos e as imagens apenas, mas de transformar as relações entre os corpos, de novas incorporações. Para isso, é necessário nos impregnarmos de diversidade, de possibilidades. As existências precisam ser mais es, mais nós, mais ninguéns insurgentes. O embrutecimento da percepção e a falta de conexão com o ambiente no qual estamos inseridas/os/es nos transforma em grandes Eus com atitude parasita da vida na terra e não em potencializadoras/os/es dela. Um exemplo muito evidente é a perpetuação do processo de colonização: a demarcação de fronteiras que vem acompanhada de exploração de terras, de riquezas naturais, de mão de obra e de saqueamento de culturas inteiras, de vidas.

A pretensão de mudar o mundo em sua acepção clichê parece impalpável, mas em dimensão micropolítica também é uma possibilidade se considerarmos que um corpo é um mundo e é político. O ato de viver em coletividade balizado por uma noção de ética que potencializa a vida, passa pela dimensão de transformação de si, do mundo que é o corpo para se fazer entornar e vazar outros modos de existência. A

produção em arte, se comprometida com o meio em que se insere, pode ser capaz co-mover, de fazer/mover corpo e mundo pelo seu convite à habitação de possibilidades menos previsíveis. Quem a produz, se assim quiser operar, ocupará o campo da resistência, da resiliência e da re-existência. Será uma presença que não obedece, que não se pauta pela norma, que não cumpre um papel moralizante, que existe à revelia, que não resolve problemas, que produz materialidade, sensações, pensamentos, faz e move corpo oferecendo meios de deslocamento da percepção, acionando fissuras, imprimindo afetos, convidando à construção de rachaduras no tempo cronológico, ainda que em permanência no aqui-agora.

Emergente da contaminação entre fazeres na dança e na antropologia, o Modo Operativo AND habita simultaneamente as escalas micro e macro, da dimensão do um e do nós, da arte e da vida. Ética e estética são, nessa prática, elementos de uma amálgama que convoca a atenção e a possibilidade de se reparar em vários sentidos: o reparar (perceber); o re-parar (parar de novo); e o reparar (prestar assistência) (Eugenio, 2016). Esse convite ao reparar se desdobra da abrangência autoperceptiva à percepção de mundo e vice-versa, provocando constantemente esse Eu. O jogo é um desafio de transformação, produz espaço para a prática de outros modos de vida em sociedade acionando a potência do corpo pelo não Saber. Nesse contexto, interessa a noção de corpo como matéria, ou corpo coisa (Duenha, 2014), pois quando a autoridade do corpo sobre outros elementos do ambiente é questionada, temos um princípio para uma nova relação, um convite para outros modos de ser/estar no mundo, em regime de “des-cisão” entre sujeito e objeto (Eugenio, 2012, s/p.).

O que é perceptível é que tudo isso funciona como modo de provocação da noção de sujeito, interrogando seus processos de subjetivação, o mundo que habita e o quão disponível pode ser para sua própria transformação: para se desmanchar, compor e re-existir a cada novo encontro. Se há a intenção de se colocar como matéria justa na relação com as coisas do mundo, há também a demanda por uma materialidade maleável, porosa. Nesse sentido, o sujeito autocentrado, capaz de ter controle de tudo, das contas, das relações, do efeito de sua arte, é desafiado, mas também o sujeito descomprometido com a esfera coletiva, com menos dose de engajamento, que leva a vida a fugir de responsabilidades, também o é. Talvez, a questão aqui seja sobre dosagem. Ao lançarmos o questionamento sobre que modalidades de presença podem potencializar a vida, sendo vida e arte, ética e estética entrelaçadas, percebemos também a posição da/do/de artista/e na sociedade, como sujeita/o/e que também a faz. Assim, emerge uma provocação ao Eu, uma abordagem da noção de sujeito, e

das reverberações da tomada de posição do um no nós. Para isso coloca-se em pauta elementos como: com/sobre; ética/estética; corpo/objeto. Trata-se de tomar posição com balizada por uma ética situada pela qual corpos e objetos são reconhecidos em suas diferenças de propriedades, mas não de modo a se produzir hierarquias. Para se tomar uma posição no jogo do Modo Operativo AND, todas as matérias movem. Trata-se de uma relação de co-implicação e de co-moção.

Como estabelecer o comum no indivisível?

Afirmações como: eu quero, eu acho, para mim é assim, ou eu tive uma ideia, são ligadas ao desejo individual e se afastam de uma ética das relações que busca o que potencializa a vida em comum, apesar de se reconhecer que não é possível simplesmente ignorar o que nos afeta individualmente. Ao se colocar no contexto da relação, como seria possível adivinhar o que a outra pessoa imaginou de destino para as matérias? Esse é geralmente o impasse que se instaura nos primeiros momentos de contato entre os artistas que aprenderam a ser criativos e o Modo Operativo AND, pois, segundo Eugenio (Dinger; Duenha; Eugenio, 2016), a ética precede a estética. A manutenção do foco na estética (como algo capaz de plasmar uma experiência) pode culminar em um processo surdo, que não se afeta, que não considera o que pode surgir das relações. Talvez aí resida o problema de um teor ensimesmado que muitos trabalhos artísticos apresentam, a exemplo da proliferação de solos em dança – também em resposta a um mercado –, cuja abordagem é tão personalista, tão individual, que pouco se abre à percepção da/o/e outra/o/e, ou de monólogos teatrais e performances que trazem o artista a ‘se olhar no espelho’ em sessões de auto-elogio, de exposição de seu virtuosismo de indivíduo (esse que não se divide).

A proposição de precedência da ética à estética aparece mais como uma possibilidade de ordem processual, como perspectiva antropológica que também nos permite uma compreensão mais crítica ao campo da arte, porém, o que se pretende aqui está mais para o aspecto de coengendramento dessa relação entre ética, estética e o político – com o estreitamento do espaço ‘entre’ essas três dimensões –, do que o estudo isolado de cada uma ou da ordem pela qual elas são ativadas. Na perspectiva que se desenha nessa materialidade escrita, os princípios que regem nossas ações, os modos de realizá-las ou as reverberações delas no coletivo ocorrem em um processo inextrincável, de co-implicação e alternância de posições.

Se podemos dizer de algum princípio ético, esse se liga à busca por modos de potencializar a vida, como na acepção espinozana, porém os modos de fazê-lo, e as consequências dessas ações no ambiente se trata de um processo relacional. A percepção

da vida em coletividade é um convite a se retomar a dimensão do eu com referência no nós. Nesse sentido, para comparecer em arte talvez seja necessário desaparecer como principal agente das relações. Des-apare-ser para perceber.

Pode

pode, de possível

pode, de potência

como água

pode transformar-se

pode propulsionar a vida

pode acomodar a morte

pode re-existir diante de condições adversas

pode tornar-se nuvem, gelo, energia e tantas outras variantes possíveis
diante de sua relação com o meio

pode moldar-se às formas por um momento sem necessariamente
condicionar-se a elas

pode escorrer, escapar, diluir, evaporar, aquecer, resfriar, tomar cor, sabor,
não Saber

pode



Figura 11 – Água. Milene Duenha, 2019. Foto: Cleber Pimenta. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

Pequeno prólogo em direção a uma po-ética

Como a água, poderíamos deixar vazar ou concentrar, escorrer ou tomar forma. Poderíamos ser trans, de transformadas/os/es, de transviadas, de transtornadas/os/es, de tornadas/os/es outras/os/es, de desfiguradas/os/es quando necessário. Poderíamos exercitar a invenção nessa disponibilidade à trans-ação. É e disso que trata a proposição de uma ética do possível que pode ser transcrita como po-ética quando vinculada a um ser/estrar/fazer em arte. Uma disponibilidade à invenção de si em relação com o meio e a invenção de mundos a partir disso. Meio é percebido como tudo o que envolve as relações entre os corpos, não somente plantas, coisas e gentes, mas também plantas, coisas, gentes, ar, elétrons, calor. Uma po-ética tem em conta o refinamento da atenção às mais finas nuances, porém, considerando aquilo que a percepção é capaz de apreender nas possibilidades que o encontro apresenta.

As provocações de novos caminhos perceptivos são um meio para a ampliação da sensibilidade aos encontros, desde que expostas/os/es e abertas/os/es a esse tipo de convite provocador. Não se sabe o limite de sua ampliação a não ser pelo limite do que cada corpo pode acionar situadamente no encontro. O fato de não termos esses parâmetros de antemão impede que habitemos um campo do já Sabido acerca do que podemos, o que é um fator que facilita um estado de abertura, de prontidão. A arte é um dos fazeres provocadores da percepção. Se esse fazer assume sua capacidade de inventar mundo a partir do acesso ao sensível, o mundo no qual ele se faz pode ganhar agentes em estados de atenção mais refinados. A ética, nesse caso, é o que oferece princípios sensíveis reguladores (móveis e situados, e não controladores) das relações, sejam elas entre vida e vida, sejam elas entre vida e arte. Assim, seguimos a tratar arte e vida, ética e estética como amálgamas.

Nesse contexto, a po-ética se volta às percepções que se transformam em critérios para o posicionamento diante de determinadas circunstâncias que emergem dos encontros entre corpos, seja no fazer artístico, seja na vida cotidiana. Ela não é fixa, não cria verdades nem leis, mas também não é inconsistente, pois há um rigor em busca de uma justeza diante da complexidade que cada alternativa oferece. Em operação se considera as múltiplas consequências da tomada de posição antes de acioná-la. Trata-se de uma espécie de estimativa que ocorre no intervalo entre a percepção da circunstância e a atitude a ser tomada em relação a ela. A baliza mais estável dessa ética é a manutenção da vida tanto quanto possível.

Tal proposta tem como fonte o livro *Ética* desenvolvido pelo filósofo holandês Baruch Spinoza (2009 [1677]) que traz uma noção de ética situacional que se pondera, a cada vez, em consideração aos fatores circunstanciais. Os parâmetros são baseados na busca pelos afetos que potencializam a vida. A po-ética é assim chamada por ser ativada como possibilidade, não como regra, e pode ser experimentada em cada pequeno fragmento de vida, pertencente a um regime sensível de operações. Nenhuma novidade em relação ao que já foi amplamente discutido pela filosofia, principalmente a espinozana, porém a liberdade tomada aqui se deve à tentativa de traduzir em ação e em estética, uma ética da alegria em consideração ao político.

Poética ou poético (latim: *poeticus*; e grego: *poietikos*) designa produção criativa. Segundo o pesquisador teatral brasileiro Edécio Mostaço (2018, p. 8), não havia para os gregos a diferenciação entre arte e técnica, o verbo *poien* era utilizado em referência a qualquer processo transformativo que envolvesse desde o manuseio de matérias-primas até “operações concretas efetivadas segundo princípios abstratos quando invocados para a produção de uma ação prática”. O governo da cidade, a criação de uma estátua, a condução de um barco ou a composição de uma música “eram tomadas como *techné*”, como coloca Mostaço (2018, p. 88), motivo pelo qual *poíesis*, o gerúndio de *poien*, antes de possuir como tradução “poesia”, deveria, muito melhor, ser vertido como “obrando”, dado seu explícito significado de “colocar em obra”, “tornar obra” ou simplesmente “fazendo” segundo uma dada *techné*. Não há *poien* sem *techné*. Diante de considerações como essas, a obra de arte, se compreendida como *poíesis* pode ser percebida como algo que se dá no gerúndio: sendo arte e descobrindo seus meios ao mesmo tempo. Assim ocorre também com a noção de ética discutida aqui, uma ética que se desenvolve em ação, que oferece parâmetros de regulação na invenção situada de seus meios.

Poética é também o título de um conjunto de escritos do filósofo grego Aristóteles (2008 [335-326]) que traz leis a serem utilizadas nas composições artísticas em sua época (Século IV a. C.), como as unidades de ação, tempo e lugar. A noção de poética aqui evocada se volta às múltiplas possibilidades de sentido que um trabalho artístico pode conter, considerando seu estímulo ao imaginário e sua capacidade de criar fissuras perceptivas. Toma-se por referência a noção de poética na dança trazida pela historiadora e crítica de dança francesa Laurence Louppe (2012, p. 27), que define seu propósito como a “tentativa de circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no nosso imaginário”, esclarecendo que seu objeto, assim como a arte de modo geral, “engloba, simultaneamente o saber,

o afetivo e a ação”. A proposição da grafia po-ética vinculada à composição em arte não se volta a determinações regulamentares prévias, se define como uma ética do possível, uma ética situada que se desenha no encontro.

Retomando a questão da percepção, quando se participa de um jogo de composição no Modo Operativo AND (como descrito no capítulo O que), ao nos depararmos com um acontecimento (algo que irrompe a percepção e que nos solicita determinada modalidade de presença), tentamos responder com uma posição à altura¹⁷. Por exemplo: se alguém coloca algum objeto na zona de atenção compartilhada, um dos modos de acolher o acontecimento é inventariando o que tem para oferecer ao jogo. Esse inventário passa pela percepção das potências daquilo que se apresenta na zona de atenção (formas, forças etc.), a percepção acerca do material que se tem disponível no espaço e que pode ser levado para o jogo e, ao mesmo tempo, a percepção do que eu, o corpo, tenho a oferecer no sentido de tentar encontrar a justeza na posição. É esse intervalo entre a percepção daquilo que se apresenta, das matérias disponíveis e o mapeamento do que o corpo pode oferecer que está em pauta nessa discussão. Ou seja, é o mapeamento das potências do corpo nesse recorte de todo o processo de atenção que interessa trazer à baila.

O pesquisador brasileiro Francisco Gaspar (2016) debruça-se sobre o tema da atenção ampliando a análise acerca do que sucede no intervalo entre o deparar-se com o acontecimento e a tomada de posição no Modo Operativo AND. Para ele “sujeitos e objetos são multiplicidades de tendências potenciais, por um lado, e tendências perceptivas, por outro”, diante disso, o meio, antes de ser tomado como território com objetos classificados é, para o sujeito, “um limiar de tendências” que sugere aos sentidos a captação de seus mais variados sinais (Gaspar, 2016, p. 72).

No momento em que somos interrompidas/os/es, há uma espécie de dilatação do tempo para se mapear as potências do corpo a serem oferecidas à relação. Essa é uma oportunidade de experimentar uma ética do possível que se dá no intervalo entre a apresentação da situação e a posição. No Modo Operativo AND há várias formas de reparar o/no acontecimento que podem fornecer dados para tomada de posição: 1. se repara (de perceber) o que está à nossa frente; 2. se re-para (para novamente) para captar detalhes – e esse re-parar inclui uma auto-reparação, percebendo o que se tem de si para oferecer: estado emocional, condições motoras, disponibilidade; e 3. se repara (de prestar assistência) a situação, tomando uma posição suficiente diante desse

¹⁷ Um vídeo que traz uma posição tomada em um dos jogos no Modo Operativo AND e que se relaciona com essa afirmação pode ser acessado neste link: https://drive.google.com/open?id=1kbv9Rj_5oJYSxAt2aq_LzO3goEQu3u7F.

inventário das condições. O intervalo que se abre entre as duas primeiras modalidades de re-paragem ganha relevo nessa discussão sobre uma po-ética, o aspecto sensível é requisitado sobremaneira perante essas condições. Aí pode também ser o campo de operação da arte como provocadora da atenção.

A po-ética é apresentada como aquilo que baliza o posicionamento, a cada vez, diante das condições circunstanciais. É basicamente o que medeia o que acontece no corpo no intervalo entre a percepção e o posicionamento. Tem como princípio a potencialização daquilo que se instaura como prolongamento da vida, ou seja, os possíveis são os sentidos (de direção) que nos são apresentados e que nos dão elementos para a tomada de posição. Esses possíveis levam em conta fatores da reparação como descrito acima, e que incluem a própria percepção das condições de quem está prestes a tomar posição. Nesse intervalo entre mapear as condições e acionar uma posição, uma infinidade de movimentos acontece, mesmo que não se possa afirmar uma distância entre a percepção e a ação, como defende o filósofo norte americano Alva Noë (2004, 2012). Distender imagetivamente esse intervalo nos permite a compreensão do processo.

Dentre esses movimentos sucessivos, a noção de sujeito se revolve, uma vez que, ao analisar todo um campo de possíveis na tentativa de ter a posição mais justa (de justeza) diante de determinada situação, uma percepção (autopercepção) é requisitada a fim de mapear os afetos que incorrem e o que a situação pede. Com isso, se tem a chance de distinguir, dentre esses possíveis, o que é dado de um desejo individual – que diz respeito somente a um universo de significados que eu possuo e que os demais envolvidos na questão não têm acesso; e o que de fato diz de um aspecto mais coletivo, que pode ser perceptível pelos demais partícipes.

Algumas práticas artísticas presenciais se ocupam de circunscrever questões que se colocam de modo a considerar suas variantes, enquanto outras se mantêm em uma perspectiva mais hermética, ensimesmada, a exemplo de trabalhos nos quais um desejo de expressão de si (um si mesmo de caráter privado), uma sedução pelas próprias ideias se interpõem à consideração das nuances que se apresentam para além de um universo particular. Muitas vezes, a crença de que se tem uma ótima ideia, de que se é genial pode colocar em risco todo um campo de possibilidades relacionais. Nas artes que envolvem a relação ao vivo entre os corpos, o que ocorre como potência relacional, ocorre no entre, ou seja, no intervalo entre o que se apresenta/presenta e o que se recebe (Duenha, 2014). Dentre o que pode interessar a essa prática, se inclui o que emerge da relação entre os corpos, portanto, a auto-sustentação, no sentido narcísico de um: ‘eu

me basto’, não tem fundamento. Há que se considerar os movimentos e as revoluções necessárias ao sujeito para que as relações sejam sustentáveis e tal pensamento tem efeito nas práticas artísticas e na vida, se as ampliarmos para essa percepção. A po-ética solicita uma presença porosa e menos blindada, com tanta abertura quanto necessária às sobrevivências.

A sedução do Eu, a abordagem pessoalista, a expressão: “Eu acho” só reforçam um aspecto de incomunicabilidade já existente nas relações sociais. Uma forma tida como democrática, que se baseia no respeito à opinião individual, serve muito bem a um sistema que se pauta nas fragilidades que esse individualismo exacerbado apresenta. Um claro exemplo disso são as estratégias de persuasão que se baseiam em jargões como: “você pode!”, “você merece!”, esse você está em evidente processo de manipulação, pois ao acreditar na sua capacidade individual de conquistar aquilo que lhe é oferecido, você se rende aos apelos marqueteiros e passa a compor as estatísticas. Como blindagem, essa conformação individualista do sujeito ensina apatia em relação ao que pode ser coletivo. Quando o Eu está à frente de qualquer circunstância, ele encerra a possibilidade de interlocução. Essa rigidez vinculada ao si mesmo, que dá um contorno identitário (daquele que diz: “Eu sou assim”, “Eu penso assim”) só reforça o que já está posto, se fecha às contaminações, se fecha à inconstância, ao reconhecimento de um processo de subjetivação em metaestabilidade. O enrijecimento não propõe a experimentação de outros modos de vida, portanto, não tem potência de mudança, de revolução, no sentido de revolver o que já está colocado como mundo.

Tudo isso para dizer que uma po-ética está vinculada à abertura as múltiplas possibilidades diante de uma situação qualquer, seja da vida, seja da arte, mas com arte. Essa abertura demanda um revolver de si, uma percepção ativada constantemente; talvez na agudeza da admissão de uma noção de sujeito como algo mais solúvel e possivelmente mais genérico. Ninguém, como configuração porosa, como corpo sensível, pode ser potência quando se trata de relações na coletividade.

A ética de Spinoza

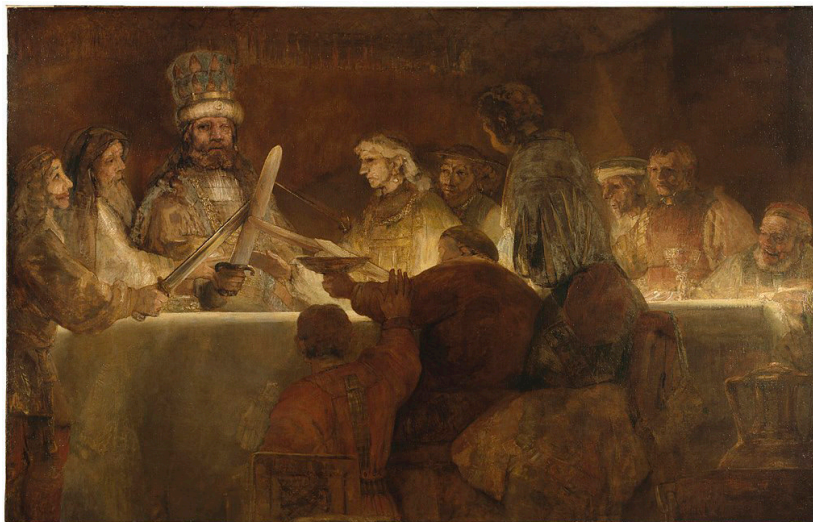


Figura 12 – O juramento de Claudius Civilis, Rembrandt van Rijn pintura a óleo 5x5m (1661). Fonte:Swedish Nationalmuseum, Etocolmo.

50

A noção de ética que permeia todo esse processo investigativo, como já mencionado anteriormente, tem como referência a filosofia de Spinoza por recorrer à análise dos afetos em favor da potencialização da vida e por apresentar uma visão distinta entre ética e moral. Outros filósofos como o francês Gilles Deleuze, a brasileira Marilena Chauí, as francesas Chantal Jaquet e Muriel Combes, o espanhol Jacinto Riviera de Rosales e o italiano Lorenzo Vinciguerra, dentre outras/os/es, também são referências para uma contextualização e atualização da filosofia espinozana desenvolvida no século XVII¹⁸.

O contexto no qual o judeu Spinoza escrevia estava longe de garantias de livre expressão filosófica, uma vez que suas obras foram censuradas, assim como as do inglês Thomas Hobbes, e do francês René Descartes. Depois de muitos anos de perseguição aos judeus, a cidade de Amsterdã teve um grande movimento de imigração (Spinoza é um herdeiro desse movimento), como traz Chauí (1999), cuja aceitação se ligava a interesses econômicos. Havia a divisão de classes entre patriarcado (ricos) e plebe (pobres) e um perfil conservador determinava o comportamento social.

Spinoza acaba perseguido devido às suas ideias transgressoras para a época, principalmente no que se refere ao domínio da igreja. Na parte II do livro *Ética* (2009 [1677]) ele afirma Deus não como algo transcendente, como colocado pela cultura judaico-cristã, mas como natureza. A natureza nesse contexto filosófico é, segundo

¹⁸ O autor viveu entre 1632-1677. A primeira publicação de ética é datada do ano de 1677, depois de sua morte.

Chaui (1999, p. 157), compreendida como “estrutura inteligível dos fenômenos como ordem em conexão causais mecânico-matemáticas, máquina divina disposta para o conhecimento e ação humanos”, ou seja, uma concepção de natureza explicada de modo matemático (a ciência não era assim nomeada na época) e nada transcendental. Interessa lembrar aqui que a filosofia de Spinoza defende a matemática como meio de conhecimento e que essa noção de natureza, em constante regulação, não opera sujeita a convenções da cultura exterior a ela, muito menos por uma autoridade.

Para Spinoza, segundo Rosales (2011, p. 38) “Deus é toda a realidade e a realidade está conectada entre si e forma propriamente uma só substância, o ser” [tradução minha]¹⁹. Para Spinoza (Chaui, 1999), a religião está ligada a doutrinas e ensinamentos e explicar o milagre fora das forças naturais é ignorância e servidão. Além disso, de acordo com o pensamento de Spinoza (*Ética*, 2009 [1677]), presumir até onde vão as forças da natureza soa, no mínimo, arrogante. O filósofo afirma na *Ética* (2009 [1677], Parte 4, Cap. 32 do apêndice) que:

a potência humana é, entretanto, bastante limitada, sendo infinitamente superada pela potência das causas exteriores. Por isso, não temos o poder absoluto de adaptar as coisas exteriores ao nosso uso. Contudo, suportaremos com equanimidade os acontecimentos contrários ao que postula o princípio de atender à nossa utilidade, se tivermos consciência de que fizemos nosso trabalho; de que a nossa potência não foi suficiente para poder evitá-las; e de que somos uma parte da natureza inteira, cuja ordem seguimos.

51

A condição de ser humano é aqui descentralizada, pois, segundo esse filósofo, as coisas na natureza existem independentemente de nossa vontade. O ser humano não é superior às leis da natureza, e nem está em posição privilegiada, mas tão submetido a ela quanto qualquer ente, seja uma rocha, seja outro animal.

E é impossível que o homem não seja uma parte da natureza e que não siga a ordem comum desta. Se, entretanto, vive entre indivíduos tais que combinam com a sua natureza, a sua potência de agir será, por isso mesmo, estimulada e reforçada. Se, contrariamente, vive entre indivíduos tais que em nada combinam com a sua natureza, dificilmente poderá ajustar-se a eles sem uma grande mudança em si mesmo (Spinoza, *Ética*, 2009 [1677], Parte 4 Cap.7 do apêndice).

¹⁹ “Dios es toda la realidad, porque toda ella está conectada entre si y forma propriamente una sola substancia, o ser”.

A Parte III da *Ética* (2009 [1677]) é dedicada à teoria dos afetos, afirmando que somos afetadas/os/es pelos outros corpos nos encontros, independentemente de nossa vontade. A percepção dessas afecções (que são as marcas impressas nos corpos, as imagens das coisas que se mantêm presentes neles) é o que nos permite refrear as paixões tristes, afirmando que, ao nos conhecermos, temos meios para impedir de sermos arrebatadas/os/es pelas paixões tristes e para procurar os encontros que aumentam nossa potência de agir. Essa teoria dos afetos também vai mapear e redefinir a noção de corpo diante da afirmação de que corpo e mente não são duas coisas, mas uma só, que se manifesta de duas maneiras. Chantal Jaquet (2011) levanta a questão do paralelismo entre corpo e mente atribuído aos escritos de Spinoza afirmando que a noção de unidade psicofísica não supõe invariabilidade nem exclui a diferença. Segundo Jaquet (2011, p. 57), em Spinoza há um “princípio da igualdade” que reconhece que as paixões (que são passivas) são um movimento tanto do corpo como da “alma”, uma vez que, pela “igualdade de potência”, corpo e mente podem ser ativos ou passivos, diferentemente da teoria cartesiana, que atribui ao corpo a causa das paixões. A distinção trazida por Spinoza (*Ética*, 2009 [1677]) questiona uma ideia de mente que domina o corpo problematizando a fixidez na qual muitas doutrinas religiosas são calcadas.

52

O conhecimento é dividido por Spinoza na *Ética* (2009 [1677]) em três gêneros: 1. as paixões e a imaginação, que são passivas, ou seja, pelas quais temos pouca agência; 2. a razão que nos confere uma capacidade de reconhecer os afetos e buscar maior alegria; 3. a intuição que compreende a potência do indivíduo em sua singularidade e que está ligada à percepção da nossa capacidade de afetar e sermos afetadas/os/es no que estabelece como comum entre os corpos e suas singularidades. Esses três gêneros dão acesso a uma teia dinâmica de conexões pelas quais se prolonga a vida.

Trazendo estas questões para a ética aqui discutida, na proposição de uma po-ética, a relação entre as paixões, a razão e a intuição são elementos que entram em jogo no intervalo do re-parar que antecede a posição, uma vez que essa emerge desse trânsito que inclui a percepção das variantes entre percepção de si, das possibilidades do ambiente e das potencialidades dos corpos.

Rosales (2011, p. 38) coloca que os afetos, conforme observamos em Spinoza, não são somente fonte de alegria e de tristeza, de crescer ou diminuir nosso ser, mas são também “meios de conhecimento na realidade” e de expressão através das emoções, trazendo uma abordagem do afeto como materialidade, o que faz recordar

que o corpo é o lugar da impressão dos afetos e é também matéria (não redutível somente à sua fisicalidade) que oferece as condições nas quais os afetos se instauram, oferece o “onde” e o “como” da relação. A negociação entre essas materialidades em favor da preservação da vida é a ética, portanto, a ética se dá no corpo em relação com o ambiente. É esse corpo que está no mundo a afetar e ser afetado pelos encontros, que engendra infinitas possibilidades de corpo, ética e mundo. Tal pensamento direciona grande parte da discussão aqui evocada, uma vez que a percepção dos processos de incorporação é compreendida como forma de comparecimento, de observação dos níveis de comprometimento, engajamento e presença em relação aos acontecimentos, o que também se alinha ao questionamento do dualismo que divide corpo e mente, hierarquizando-os. Uma po-ética tem aí uma de suas bases.

Ninguém Sabe o que pode o corpo

Essa é mais uma das conclusões a que chega Spinoza (Ética, 2009 [1677]), provocação que se desdobra no decorrer dessa escrita em proposições acerca da potência do corpo e formas de insurgência a poderes opressores que o querem governar. Por ora, se faz necessária a percepção de que esse não Saber acerca da potência do corpo está estreitamente ligado ao questionamento de uma teoria cartesiana que reitera a divisão entre corpo e mente e o comando desse corpo pela “alma” e de sua potencialidade em relação aos afetos ativos.

53

O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo – exclusivamente pelas leis da natureza enquanto considerada apenas corporalmente, sem que seja determinado pela mente – pode e o que não pode fazer. Pois, ninguém conseguiu, até agora, conhecer tão precisamente a estrutura do corpo que fosse capaz de explicar todas as suas funções, sem falar que se observam, nos animais, muitas coisas que superam em muito a sagacidade humana, e que os sonâmbulos fazem muitas coisas, nos sonhos, que não ousariam fazer acordados (Ética, 2009 [1677], Parte III, Escólio da Prop. 2).

Há que se levar em conta o contexto do século XVII no qual essa filosofia foi desenvolvida, um período em que a ideia de ciência, como conhecemos hoje, não existia, sendo a filosofia e a matemática áreas de conhecimento frequentadas na época. Os estudos da estrutura psicofísica eram muito distintos dos que se desenvolveram nos séculos subsequentes. Na atualidade, o corpo segue como foco de estudos em diferentes áreas, como um campo ainda não desvendado e com grandes chances de não o ser.

Na Meditação Sexta, Descartes (2008 [1637]) afirma que a alma se assenta na glândula pineal e que essa é que faz sua conexão com o corpo. Em estudos atuais na área da biologia a glândula pineal tem suas formas e funções descritas como órgão neuroendócrino, estimulado por fatores de iluminação capaz de produzir o hormônio melatonina, regulador de ciclos biológicos como os do sono e os do sistema reprodutivo (Petrilli, 2012). Porém, há ainda controvérsias acerca da restrição das funções da glândula pineal à produção de hormônios, pois também há teorias que admitem uma capacidade de regulação na “interação entre campos magnéticos” (Oliveira, 1998, p. 101), ou seja, uma propriedade que permite a captação de informações por ondas eletromagnéticas e produção de estímulos neuroquímicos. Esse fato pode explicar, por exemplo, como se dá a conexão entre as andorinhas na revoada, e até mesmo fenômenos como telepatia e mediunidade. De fato, não sabemos o que pode o corpo e sua potência desconhecida é ameaça a sistemas de cerceamento de existências.

Se a afirmativa de Spinoza (Ética, 2009 [1677]), ao trazer o conhecimento como meio de refrear as paixões tristes, foi alvo de muitas discussões em seu tempo - um tempo em que a capacidade de pensar era altamente controlada pelo poder da igreja, que detinha, inclusive, a decisão sobre a vida ou sobre a morte - afirmar que deus era natureza, que a alma não estava fora do corpo e dizer que os afetos é que potencializam a vida, era percebido como um ato de insubordinação, ao que Spinoza pagou com o preço de sua liberdade.

Apesar de se tratar de uma teoria desenvolvida em um contexto muito diferente do atual em relação ao entendimento de corpo, os poderes que atentam contra a vida seguem ativos e complexos, ainda com sucesso no controle do pensamento. Esses poderes que desejam governar utilizam pesquisas muito recentes referentes à capacidade de percepção e atenção, por exemplo, para cooptar os corpos, determinar modos de produção de subjetividade em favor da manutenção de uma engrenagem mercantilista, ambiciosa, pouco conectada com as existências diversas e pouco comprometida com uma ética que busca potência de vida. Essas operações são resultantes, em grande medida, do sentimento de superioridade, da crença na capacidade de apreensão e domínio da natureza – dos corpos – graças à ilusão do privilégio da inteligência e da consciência concedidas à espécie humana.

Por outro lado, inteligência e consciência ainda parecem um tanto desincorporadas diante da ignorância sobre a ameaça à vida (inclusive a própria) que a reiteração, a adesão e a sujeição a sistemas de poderio oferecem. O medo do saber do corpo é combustível para a reação à manifestação de sua potencialidade. O

estabelecimento de verdades inquestionáveis, essas cerceadoras da capacidade de pensar do corpo, de pensar incorporado, é o mecanismo que garante a manutenção dessas ignorâncias destrutivas. Talvez o corpo não conheça seu potencial ingovernável. Talvez, Saiba demais para sê-lo.

Combes (2016) afirma que se o sujeito da ética de Spinoza é um local de variação perpétua da potência de agir de acordo com sua capacidade de afetar os outros sujeitos, seja aumentando ou diminuindo sua potência ao experimentar os efeitos dos afetos alegres ou tristes, que libertam ou escravizam. Esses sujeitos não se apresentam como entidades estáveis e autônomas, mas como variações que dependem da vida afetiva, assim é a abordagem da consciência por Spinoza. A autora afirma que a aproximação entre as obras de Simondon e de Spinoza ocorre pelas as modificações do indivíduo, a configuração do sujeito e a elaboração do relacionamento com um fora de si. Isso se dá pela camada afetivo-emocional, e pelo fato de não se tratar de algo previamente constituído. A obra de Spinoza (Ética, 2009 [1677]) trata de um corpo que se faz nas relações entre os corpos, sejam humanos ou não. Afirmar um lugar de privilégio nesse tipo de constituição parece um tanto descabido, porém, há quem o faça como modo de garantir proteção à insurgência, por isso a pressa em calar o que o corpo pode.

55

Ética e moral, bom e mau, bem e mal

“perguntei pra minha mãe:
- o que é morrer?
ela estava fritando bife pro almoço.
- o bife
é morrer, porque morrer é não poder mais escolher o que
farão com a sua carne.
quando estamos vivos, muitas vezes também não escolhemos.
mas tentamos.
(aos 8 anos)”

(O Peso do Pássaro Morto, Aline Bei, 2017, p. 21)

Basicamente, a ética espinozana pode ser compreendida como um processo que engendra a busca pelos bons encontros que favoreçam os “afetos alegres”, pois é desse modo que se faz perseverar a vida, que se aumenta a potência de pensar agir e, conseqüentemente, o *conatus*, que é uma tendência natural do corpo a conservar sua natureza e de buscar aperfeiçoamento (Spinoza, Ética, 2009 [1677]). O conhecimento

dos efeitos dos afetos por meio da razão é a forma de se refrear as paixões tristes que diminuem a potência de pensar e agir. Em oposição, a servidão é entendida como a impotência de se regular e refrear os afetos. Esse filósofo define três afetos primários, dos quais todos os outros derivam: o desejo, a alegria e a tristeza.

O desejo é tratado como o apetite que se desenvolve em relação às coisas, incluindo a consciência que se tem desse apetite. É uma espécie de impulso que se retroalimenta, como traz Spinoza (Ética, 2009 [1677]) Parte III, Escólio da prop. 9), “não é por julgarmos uma coisa boa que nos esforçamos por ela, que a queremos, que a apetecemos, que a desejamos, mas, ao contrário, é por nos esforçarmos por ela, por querê-la, por apetecê-la, por desejá-la, que a julgamos boa”. A alegria e a tristeza são definidas como paixões pelas quais a mente passa respectivamente a uma maior ou menor perfeição. Para Rosales (2011), os afetos são responsáveis por guiar nossa compreensão e nossas ações, pois classificamos as coisas como boas ou más diante do esforço em tornar existente o que imaginamos cumprir nosso desejo, nos conduzindo à alegria e nos afastando da tristeza.

Gilles Deleuze (2002 p. 29) apresenta uma compreensão da ética espinozana por meio da comparação com a moral, afirmando que a ética substitui a moral que está sempre ligada a valores transcendentais, ao julgamento de Deus (um Deus cristão, punitivo). A moral é baseada na oposição de valores bem/mal, ao passo que, a ética de Spinoza se baseia na oposição bom/mau. Segundo Deleuze, quando não compreendemos o motivo de algo, nós moralizamos, seguimos um deve-se, uma obediência provocada justamente pela falta de conhecimento sobre as causas. Essa moral é de certa forma um atentado contra a vida, pois ao ser baseada em categorias de bem e de mal, na ideia de punição, e na sujeição a algo transcendente, favorece a culpa e o ódio, inclusive contra si mesmo. Para Deleuze (2002, p. 32), a filosofia de Spinoza consiste em “denunciar tudo o que nos separa da vida”.

O mal, nesse contexto, é o mau encontro. É situado, pois se liga ao ponto de vista daquele que está envolvido, mas também é genérico quando visto como decomposição de uma relação. Conforme afirma Deleuze (2017, p. 168)

O que é o mal? Não existem outros males, a não ser a diminuição de nossa potência de agir e a decomposição de uma relação. E ainda podemos dizer que a diminuição de nossa potência de agir só é um mal porque ameaça e reduz a relação que nos compõe. Ficaremos então com a seguinte definição do mal: é a destruição, a decomposição da relação que caracteriza um modo. Então, o mal só pode ser dito do ponto de vista particular de um modo existente: não há nem Bem nem Mal, de um modo geral, na Natureza, mas há o que é bom

e o que é mau, o que é útil e o que é nocivo, para cada modo existente. O mal é aquilo que é mau do ponto de vista de determinado modo. Sendo homens, julgamos o mal do nosso ponto de vista; e Spinoza lembra, frequentemente, que ele fala do bom e do mau considerando sua única utilidade para o homem. Por exemplo, nem sonhamos em falar de um mal quando, para nos alimentar, destruimos a relação sob a qual um animal existe. Em dois casos, porém, falamos de ‘mal’ [grifo do autor]: quando nosso corpo é destruído, nossa relação decomposta, sob a ação de outra coisa; ou então quando nós mesmos destruimos um ser semelhante a nós, um ser cuja semelhança basta para nos fazer pensar que, em princípio, ele nos convinha, e cuja relação, em princípio, era componível com a nossa.

A ideia de bem e mal, como na afirmação do autor, destaca apenas as capacidades perceptivas e compositivas da condição humana, enquanto que a noção de bom e mau, conforme traz Spinoza (Ética, 2009 [1677]), trata de perceber também, e situadamente, as diversas existências e os modos de composição e decomposição nesse contexto. Essa perspectiva impede uma classificação e sedimentação daquilo que seria favorável ou não à vida, ou seja, não se sabe previamente o que poderia ser um bom ou mau encontro e essa formulação de uma ética situada é fundamental para o convívio na diferença. Conviver na diferença implica necessariamente em deslocamento, em revisão de sedimentações. Parece relativamente cômodo manter o foco somente nas possibilidades de consonância baseada em uma noção reduzida de semelhança. A semelhança pode existir na composição de forças, de vetores, na partilha de um mesmo ambiente, no modo de discordância. Na investida em se potencializar a vida ou, ao menos, operar como existência menos danosa diante daquilo que aparentemente não compõe, haveremos de nos situar a cada vez.

Deleuze (2002, p. 33) afirma que a teoria das afecções de Spinoza, ao estabelecer o “estatuto das paixões tristes”, consegue representar a impotência: quando “estamos separados ao máximo de nossa potência de agir”, quando estamos muito alienados, sujeitos às mistificações de um tirano. Para Deleuze, a Ética se refere a uma “ética da alegria” que se fortalece com a capacidade do ser humano de conhecer as paixões, o que se difere de uma tese moralista que pré-determina as coisas que são do bem (ou as pessoas de bem) e as coisas que fazem mal. Deleuze (2017, p. 173) reforça que:

o Mal não é nada, porque apenas o Bem é, ou, melhor ainda, porque o Bem, superior à existência, determina tudo aquilo que é. O Bem, ou o Melhor ‘fazem ser’ [grifo do autor]. A tese espinosista nada tem a ver com essa tradição: ela forma um ‘amoralismo’ [grifo do autor] racionalista. Pois, segundo Spinoza, o Bem não tem mais sentido do que o Mal: na Natureza não existe nem Bem nem Mal.

Para Spinoza (Ética, 2009 [1677]), o conceito de bem e mal existe porque os seres humanos não são livres. Se assim o nascessem, jamais formariam esses conceitos. Deleuze (2002) ressalta que a ética espinozana se volta para o conhecimento, afirmando-o como uma “potência imanente” que determina a “diferença qualitativa” entre bom e mau como modo de existência (Deleuze, 2002, p. 31). A ética de Spinoza vincula-se ao esforço do ser em perseverar na vida, descobrindo modos de fazê-lo na relação com outros corpos. Se o encontro for de decomposição, por exemplo, a percepção acerca daquilo que nos despotencializa nos leva à invenção de maneiras para nos relacionarmos com esse corpo.

A moral pela qual se valem algumas instituições religiosas cristãs que reiteram a existência de um poder transcendente é estratégia de controle daquilo que pode o corpo, ou meio de “mortificação do corpo”, como observa o professor de filosofia brasileiro Fernando de Oliveira (2017, s/p.). O vínculo entre uma noção de deus transcendente, ao qual importa silenciar o corpo, vai ser tema de diversos escritos para além dos que produziu Spinoza no século XVII, ao custo de sua vida.



Figura 13 – Leo Bassi em sua Iglesia Patólica (2012). Foto: Divulgação. Fonte: <https://www.publico.es/culturas/leo-bassi-presenta-iglesia-patolica.html>

O bufão ítalo-espanhol Leo Bassi inventa uma religião, à qual denomina de Patolicismo. Para isso cria uma igreja física que se localiza no bairro de Lavapiés em Madrid, que recebeu o nome de El Paticano de Lavapiés, na qual celebra missas e rituais de matrimônio. O Deus dessa religião é um pato de borracha, desses que se usa como brinquedo em banheiras (ou como ícones de manifestações favoráveis a golpes de estado). Figuras como Charlie Chaplin, Voltaire (François-Marie Arouet), Mahatma Gandhi, Friedrich Nietzsche, dentre outras, são homenageadas. Seu trabalho se

pauta no recurso da ironia como modo de questionar o sistema de poderio religioso. Tal iniciativa já foi alvo de alguns processos e um atentado, o que não impediu a continuidade de suas missas patólicas²⁰. Um vídeo com o bufão apresentando a igreja pode ser acessado no link: <https://vimeo.com/54306373>.



Figura 14 – Os adoradores do pato – Título que descreve a imagem das manifestações pelo *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em São Paulo no ano de 2015.
Fonte: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/blog-do-socio/quem-paga-o-pato>

A partir do ano de 2015 patos passaram a ser “adorados” também no Brasil, porém, regados a doses de cinismo e relativamente distantes da arte²¹. A propósito, a arte é alvo de rechaça nesse contexto, ao ter sua imagem transformada em representação do mal por uma investida conservadora vinculada a um poder moralizante e manipulador. O pato gigante na foto acima, diferentemente do pequeno pato de borracha de Bassi que aponta para o alargamento da percepção, sinaliza a morte de uma ideia de democracia brasileira via cerceamento das possibilidades de exercício e manifestação das potências do corpo.

A vida insurge no corpo, esse renegado, que resiste às mais diversas tentativas de mortificação. Nesse contexto, a potência do corpo é rebeldia que provoca revolução, e ele não o faz só. O encontro é o acontecimento e a relação com outros corpos é a revelação de um mundo possível. É pertinente lembrar que o conceito de ética não se reduz a uma simples escolha que diz respeito à existência do indivíduo, mas refere-se

20 O site da igreja está disponível em: < <http://paticano.com/> >. Acesso em 06/07/2018. Outras informações podem ser conferidas em escritos como os das brasileiras Leonor Cabral (2013) e Julia Guimarães (2015).

21 A FIESP – Federação das Indústrias do Estado de São Paulo – foi acusada de plagiar e deturpar a obra Rubber Duck (2007) do artista plástico holandês Florentijn Hofman. Segundo informações da agência de notícias BBC Brasil (Senra, 2016), os patos de borracha que figuravam em manifestações contra o aumento de impostos em 2015 sustentando o *slogan*: “Não vou pagar o pato” foram produzidos pela mesma empresa paulista que realizou o projeto desenvolvido por Hofman por ocasião da exposição dessa obra no Brasil.

à potência dos encontros entre os corpos e ao quanto a ação/decisão de um reverbera no todo. Todo é aqui percebido como meio, como ambiente, assim como os corpos não se referem somente a corpos humanos. Por outro lado, há uma dimensão, a qual se denomina político, que se vincula mais diretamente às relações humanas, mas que não deixam de considerar o meio. As consequências extraídas das relações inerentes ao político reverberam nesse meio, produzem ambiente, assim os corpos produzem o meio e se produzem ante as relações estabelecidas. As dimensões humanas e não humanas estão em jogo constantemente.

Política e político

A política, já em sua acepção grega *politiká* que deriva da palavra *polis*, designa o que é público, aquilo que diz do todo, referindo-se ao espaço público e seu modo de organização no estabelecimento de princípios comuns. A cientista política Belga Chantal Mouffe (2005, p. 9) apresenta uma distinção entre a noção de “política” (*politics*) e de “político” (*political*). Para essa autora, a “política” se vincula à dimensão de organização da coexistência humana por instituições ou práticas em consideração às suas divergências e conflitos. Já a noção de “político” se refere às complexidades e antagonismos que formam as sociedades, portanto, a “política” está mais relacionada com os modos de organização em sociedade e o “político” com as diferenças e conflitos que caracterizam essa coexistência.

Safatle (2016, p. 106) observa a dimensão do político como exposição da ausência de uma gramática comum, “de argumentação, de um antagonismo inextirpável advindo da existência da multiplicidade própria a um corpo fragmentado por experiências históricas que não são traduzíveis em uma gramática geral”. Esses corpos fragmentados podem compor um corpo coletivo não uníssono e, ainda assim, encontrar aspectos comuns que se conectam nas singularidades. Se a palavra justa para isso for comunidade, é da comunidade da diferença que tratamos, como traz o filósofo francês Rancière (2010).

Essa perspectiva da noção de político, que trata da coexistência em consideração a seus conflitos, se conecta a essa discussão diante do convite a se reconhecer a complexidade das relações sociais sem que se crie uma falsa imagem de homogeneidade. Quando nos referimos às dimensões da política, do modo como apresentado por Mouffe (2005), os princípios que regem tal organização têm base em alguma ética, mas uma ética que se move à distância da ideia de homogeneidade.

Assim, se tomarmos a ética espinozana em sua distinção da ideia de moral, como trazida por Deleuze (2002), temos uma possibilidade de percepção das complexidades que envolvem a dimensão do político capaz de produzir uma política dissidente.

A ética de Spinoza (Ética, 2009 [1677]), ao mesmo tempo em que opera na proporção singular, também se refere ao todo. Ao termos consciência dos modos como somos afetadas/os/es pelos outros corpos e termos meios para refrear as paixões que diminuem a potência de vida, também temos a chance de refinar a percepção sobre como afetamos outros corpos, como tomamos posição diante de um acontecimento e como a vida pode ser potencializada nessa relação. Logo, se trata muito menos de defender uma capacidade de apreensão e domínio sobre tudo o que nos acontece e da previsão daquilo que acontece com o outro, e muito mais da possibilidade de se levar em consideração que nossa presença é também potência de afeto e isso reverbera na dimensão do político. Não se trata de uma visão ilusória de criação de consenso, mas de refinamento da percepção para o quanto as diferenças podem se potencializar.

Para Bruno Latour (2004, p. 383), a noção de política pode ser apresentada de três formas distintas: 1. como “a luta e os compromissos dos interesses e das paixões humanas diante das preocupações dos não-humanos” – aqui o autor refere-se a uma política-poder, a qual chama de política da caverna, que diferencia aquele que tem acesso à luz (ou seja, a realidade tal qual acontece) e aqueles que tem acesso somente às sombras projetadas na caverna (acreditando que a realidade está nas imagens projetadas e nada além disso), com referência no Mito da Caverna platônico²²; 2. como a “composição progressiva do mundo comum e todas as competências exercidas pelo coletivo”; e 3. como um dos elementos que constituem as relações sociais “pela ativação, sempre a retomar, da relação um/todos”.

A primeira acepção de política trazida por Latour (2004) se aproxima, de certo modo, da noção de política discutida por Mouffe (2005), porém oferecendo uma perspectiva crítica da relação entre humanos e também entre humanos e não humanos. Latour (2004) expõe um dos modos instituídos nessa política com o pretexto organizacional do convívio entre as diferenças. Nesse sentido, ele ressalta a determinação de parâmetros hierárquicos baseados na divisão entre humanos e entre humanos e não humanos, entre aqueles que Sabem e aqueles que não Sabem, os que

22 O Mito da Caverna trata-se de uma alegoria presente no livro *A República* do filósofo e matemático grego Platão que versa sobre prisioneiros de uma caverna desde seu nascimento que, por estarem presos a correntes, passam o tempo todo a olhar para a parede ao fundo da caverna. Nessa parede, que recebe luz externa gerada por uma fogueira, são projetadas imagens do que supostamente acontece fora da caverna, fazendo-os acreditar que as imagens eram a realidade. Porém, uma das pessoas consegue escapar da caverna e volta para contar aos demais o havia do lado de fora. Os prisioneiros não acreditam na realidade descrita e tomam o liberto por louco, matando-o diante do medo de contaminar os demais prisioneiros com sua loucura.

têm acesso à verdade e os que não têm como justificativa para o exercício de poder. As outras duas acepções de política propostas pelo autor podem trazer dados a serem considerados diante do que Mouffe (2005) denomina por político. Latour (2004) ressalta um elemento inerente ao convívio que ocorre em consideração às diferenças que é a constante ativação da relação eu-outras/os/es, da percepção de que o âmbito individual reverbera no âmbito coletivo e vice-versa.

A discussão que se concentra na questão da ética, como se levanta nesse escrito, não suprime os aspectos políticos das relações, nem os problemas da ideia de política como poder representativo. A propósito, poder e potência são abordados em sua distinção nesse percurso: poder, como substantivo masculino que denota superioridade absoluta utilizada com o propósito de chefiar, governar ou administrar, através do uso de influência ou de obediência; e potência como substantivo feminino que denota força, vigor, energia, capacidade de realizar. A opção pelo conceito de ética se deve à intenção de um endereçamento preciso ao indivíduo, ao foco na percepção do quanto as ações individuais balizadas por princípios morais ou éticos dizem do entorno, dizem da polis, dizem, constituem e desconstituem o planeta. Tal opção não nos permite eleger um ser como inimigo que não seja a nós mesmos.

Arte e ética

O filósofo ítalo-francês, Lorenzo Vinciguerra (2010, s/p.), aponta que a discussão estética não consta na filosofia espinozana, mas que é possível, e também atual, que se observem as relações entre arte e filosofia²³. Vinciguerra parte da acepção do termo *ars* que designaria uma técnica (inata ou apreendida), termo que está também ligado à noção de “*faber, fabrica, fabricari*” e de “*ingenium*”, fazendo-o afirmar que “as produções artificiais ou artísticas não são opostas às produções naturais; elas não constituem um império no império das produções da natureza; não se deve, portanto, opô-las e privilegiar umas em relação às outras”.

Vinciguerra (2010, s/p.) expõe ainda que:

23 Apesar de afirmar que a arte não tenha sido um tema na filosofia prática de Spinoza, Vinciguerra (2010) acredita que esta o teria influenciado, ao afirmar que Spinoza manteve uma estreita relação com artistas da pintura como Daniel Tydeman e Hendryck van der Spyck, ao morar em suas casas durante um período de sua vida, e também pela observação de seu interesse pelo desenho, uma vez que Spinoza também teria investido nesse aprendizado. Diante disso, Vinciguerra afirma que, por mais que Spinoza não tenha escrito sobre arte, ele a vivenciava na prática, porque muitos de seus momentos de escrita se deram nesses ambientes.

A arte do corpo propriamente falando não está no objeto, nem no sujeito, mas na maneira que tem o corpo de modificar os objetos e de ser modificado por eles no sentido de sua maior potência. A potência do corpo é assim tanto a causa adequada das obras de arte, quanto o efeito da arte que ele põe em obra.

A potencialidade que o corpo tem de modificar e de ser modificado pelas relações que se estabelecem é um elemento a ser considerado na prática artística, tanto no que concerne aos processos compositivos ligados à articulação de dados emergentes na criação, quanto ao que concerne à noção de com-posição aqui abordada, que escorre à especificidade dos processos de criação e mobiliza a tomada de posição também no cotidiano. Evidentemente os espaços e tempos da criação artística e os da percepção e atuação no cotidiano não são demarcados com precisão e as modificações no corpo incorrem sem obediência à fronteiras, mas há algumas especificidades da arte ligadas à imaginação e invenção de novos caminhos cognitivos (Kastrup, 2007) que instigam à observação desses processos de modificações da potencialidade do corpo.

Para fazer uma aproximação com a arte Vinciguerra (2010), se baseia em correspondências entre Spinoza e o advogado Hugo Boxel²⁴, além de ter referência na *Ética*. Segundo Vinciguerra (2010), o belo não teria ligação com uma atribuição divina ao artista e sua liberdade de criação. Aqui a ligação entre a noção de belo e arte já se dissolve em certa medida, uma vez que a arte, assim como a filosofia espinozana, também pode ser compreendida como prática, como “expressão da potência do corpo”, se não mesmo a própria potência desse ou da imaginação e das leis que daí derivam” (Vinciguerra, 2010, s/p.).

A arte pode ser pensada, nesse sentido, como produção, saber-fazer do corpo para/com o outro corpo. Partindo do reconhecimento da arte como potência do corpo, podemos pensar nos efeitos dessa como um esgarçamento das noções de afeto e afecção, que se ligam diretamente à possibilidade de se aumentar ou reduzir a potência de agir. Muitas proposições artísticas presenciais se baseiam por um desejo implícito de provocar, no encontro com o público, a incorrência de alguns afetos, de acordo com sua articulação ético-estética. Mas se os efeitos do encontro não são previsíveis, segundo a teoria de Spinoza (*Ética*, 2009 [1677]), como pensar/fazer arte em consideração a

24 Segundo Samuel Thimounier e Homero Santiago (2016) são ao todo oitenta e oito cartas escritas entre Spinoza e Hugo Boxel. Jacó Guinsburg, Newton Cunha e Roberto Romano apresentam uma tradução de todas essas cartas para o português na *Obra completa II* publicada pela editora perspectiva, 2014. Tais cartas tratam de assuntos variados, porém seu início se dá a partir de uma questão que Spinoza levanta acerca da existência ou não de espectros. Um trecho que se refere a questão da beleza descreve esta como atribuição do olhar: “A beleza, amplíssimo homem, não é tanto uma qualidade do objeto que se olha, quanto um efeito naquele que o olha. Se nossos olhos fossem mais longe ou mais perto, ou se nosso temperamento se houvesse doutro modo, as coisas que agora nos são belas nos apareceriam feias, e aquelas que agora nos são feias nos apareceriam belas” (2016, p. 547).

essa imprevisibilidade? Uma das possibilidades está na referência que se tem daquilo que nos afeta, o que não garante assertividade em relação à/ao outra/o/e. Jacques Rancière (2005) recorda que o público não é tão passivo quanto se pensa, uma vez que sua atividade se dá das mais diversas formas, nem sempre explícitas, o que retira do artista-propositor a ilusão de controle acerca do que acontece ao outro.

Tendo tais elementos em consideração, outra possibilidade de mobilizar afetos está na atenção à transformação das emergências do encontro em potência de existir, percebendo em ato, o que pode, ou não, ser intensificado. A ética do possível entra em jogo na experiência do aqui-agora da arte para potencializar o encontro, esse que se dá em disposição espaço-temporal limitada, mas que pode reverberar nos encontros cotidianos. O acesso a mundos imprevisíveis, o ato de tornar existências improváveis possíveis são elementos inerentes ao fazer artístico que provocam a imaginação. De acordo com as afirmações de Vinciguerra (2010 s/p.), o olhar para a arte a partir da filosofia de Spinoza carrega muito mais um aspecto de elevação do *conatus* do que de sua diminuição, visto que a arte está ligada à imaginação, e essa, por sua vez, promove a liberdade. Vinciguerra (2010, s/p.) afirma a “*ars corporis*” (capacidade/habilidade do corpo) como “*potentia corporis*” (potência do corpo) como uma “*ars imaginandi*” (capacidade de imaginar), contanto que “concedamos à imaginação a possibilidade de se exercê-la como virtude, isto é, ativamente e não apenas passivamente”. Ora, se liberdade, na acepção espinozana, se liga à capacidade de se potencializar engendrando os afetos ativos, imaginar é um meio de fazê-lo.

Um argumento que refina essa proposição aparece em um texto da professora portuguesa Ana Pedro (2013, p. 31) que afirma que “os desejos que nascem da imaginação, e que acompanham o conhecimento do futuro, são menos potentes que os desejos que acompanham o conhecimento do presente”, ou seja, a ideia de preservação está ligada a uma urgência diante do risco de se cair na “tentação”. Portanto, segundo essa autora, a opção é mapear possíveis respostas de resistência por meio de uma imaginação ativada em consonância com a razão, pois o aspecto do conhecimento é que permite que não se sucumba às paixões.

A exposição de Vinciguerra (2010, s/p.), baseada na aproximação da arte com a liberdade da imaginação (lembrando aqui que liberdade está ligada ao conhecimento), compreende esse fazer como “determinação do corpo a certa autonomia prática, que o promove a uma maior perfeição”. Vinciguerra (2010, s/p.) afirma ainda que “a saúde do corpo social passa pelo livre desenvolvimento das ciências e das artes, as únicas

habilitadas a dar uma realidade efetiva à liberdade humana”, o que revela uma noção de arte como algo que venha contribuir com o convívio, uma espécie de polimento das faculdades humanas.

Olhar a arte por um filtro da funcionalidade, como algo que ajudaria o ser humano a alcançar a “perfeição”, é algo que deve ser relativizado e contextualizado porque seus produtores podem ser entendidos como dotados de genialidade e de uma diferenciação que pouco contribui com as relações no fazer artístico. A palavra perfeição, como trazida por Spinoza na *Ética* (2009 [1677]), está mais vinculada à ideia de aperfeiçoamento da capacidade de refrear as “paixões tristes” por meio do conhecimento de suas causas, portanto, algo que implica uma dimensão processual e que se distancia de uma visão estática do corpo.

As aproximações entre ética e estética se dão em instâncias diversas nesse cenário. Segundo Vinciguerra (2010, s/p.), a teoria espinozana oferece algumas bases para pensarmos as questões da arte, desde que se observe uma contextualização cultural e histórica, considerando uma “refundação da estética na ética, especialmente naquilo que se poderia chamar uma ética do corpo”. Para Vinciguerra, a teoria espinozana já está inscrita no projeto ético e político, no qual se entende as artes, somada às ciências, “necessárias à perfeição da natureza humana e à sua beatitude”. Logicamente, em nosso tempo, outros termos poderiam substituir noções de perfeição e beatitude, como aparece nos escritos de Spinoza (*Ética*, 2009 [1677]). Esse aperfeiçoamento, essa busca pelos encontros que nos potencializam, tem vazão na percepção de que estamos, a todo momento, afetando e sendo afetados pelos corpos, compondo e decompondo com eles. Nesse contexto, convém questionar como não ser causa de afetos que despotencializam a vida.

Estética

A palavra estética tem referência na palavra grega *aisthesis* que denota a percepção pelos sentidos, o que para Medeiros (2005, p. 13) é um “estar aberto ao mundo, aberto ao sensível do/no mundo e deixar-se contaminar”. É um modo de conhecer próprio da arte (Santaella in: Medeiros, 2005). A estética compreende também a produção poética, como elemento da arte, inventada nas relações do estar no/com o mundo, como um regime de experiência que envolve os múltiplos sentidos.

“A arte não pode ser dita” (Medeiros, 2005, p. 15) e não se pauta no verbo, um verbo divino que dá origem a tudo em uma perspectiva “falocentrista” que toma como não plenamente “capazes de linguagem: a mulher, a criança, o primitivo e o animal”. Medeiros (2005, p. 14) escolhe substituir a frase bíblica: “No início era o verbo, e o verbo é o conhecimento, a palavra, a palavra dita e, como tal, já signo” por: “No início era estética, e nessa estética está compreendido um reconhecer do outro como um ser responsável, como um igual, logo, como nós”.

Vamos partir, então, desse princípio da estética, começar de outro modo, recomençar a cada vez que ao nós convier. Se estética se liga à abertura ao mundo, nada há de ficar de fora, nem mulher, nem negra, nem pobre, nem trans, nem a beleza, nem a feiura. A propósito, essa é uma questão a ser levantada. Quando o filósofo alemão Alexander Baumgarten (Estética, 1993 [1750] Parte III) desenvolve a noção de estética como uma ciência que trata do conhecimento sensível, como “ciência da cognição pelos sentidos” (Santaella in: Medeiros, 2005, p. 10), ele abre o campo de conhecimento específico da arte, porém, vinculado à ideia de beleza.

A vinculação entre a arte e belo ainda foi tema para o filósofo germânico Immanuel Kant, no livro “Crítica da Faculdade de Juízo” (1790), que discorre sobre um sentimento de beleza universal afirmando que é arte aquilo que é belo. Tal afirmação vai ser questionada posteriormente pelo crítico de arte belgo Thierry De Duve (1996), que retoma a ideia de Kant em uma espécie de atualização dessa afirmação a partir da análise da produção de arte do início XX, tomando o trabalho do artista visual francês Marcel Duchamp como referência. Para De Duve (1996, p. 302), a partir de Duchamp, nós já não poderíamos associar a noção de estética à de beleza, pois a apreensão da arte está para além do julgamento de belo, ao qual o gosto não alcança. A questão passa de: “isso é belo”, para: “isso é arte”. Segundo o crítico, a provocação de Duchamp com “A fonte” (1917), por exemplo, não propõe deslocamento somente do conceito de estética, associado ao belo, mas também convida à revisão constante desse conceito²⁵.

É o que Beatriz de Medeiros (2005) faz, por várias vezes, ao percorrer a definição de arte a partir de Kant, chegando à formulação: “é arte aquilo que alguém designa como tal – que os outros assim aceitam, ou não – que dá prazer, ou desprazer, universalmente (de um universal simbólico), sem conceito, instalando um mundo

25 O filósofo francês Jacques Rancière (2009, p. 10-11) compreende a estética não como uma “ciência ou disciplina que se ocupa da arte, mas um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento”. Tal modo de pensamento se refere a um regime histórico específico que, segundo sua proposição não está tão ligada às afirmações de Baumgarten e de Kant, mas à aceção emergente no romantismo e trata a estética como “pensamento da arte” e “pensamento sobre arte” levando em conta seu aspecto paradoxal. A afirmação desse filósofo não contraria totalmente a noção de estética em sua relação com os sentidos, mas a propõe como pensamento vinculado à arte.

ímpar, um possível do real” (Medeiros, 2005, p 65). Esse movimento de desassociação entre arte e beleza põe em xeque muitos de seus parâmetros de existência como arte, gerando mobilidade nesse fazer, pois, se não há modelo a seguir, se não há regras pré-definidas, como manter-se nos limites da linguagem?

Tais fatores vão afetar consideravelmente a prática artística presencial, a exemplo das alterações que ocorrem nas artes cênicas a partir de meados do século XX, como observa o crítico e professor de teatro alemão Hans-Thies Lehmann (2007). Ao cunhar o termo teatro pós-dramático, Lehmann (2007) aponta para a emergência de um fazer que des-hierarquiza seus elementos de composição, graças à crise de um sistema calcado no recurso dramático dialógico e todas as características que o acompanham como: centralização das decisões dramatúrgicas na figura de um autor, funcionamento a partir de formas pré-estabelecidas e sujeitas à decisão de um diretor, uso de elementos como luz, música, cenário, dentre outros, como secundários e submetidos ao texto dramático. Ou seja, o rompimento com um sistema relativamente funcional, que atravessou séculos, a exemplo do teatro dramático, denota uma revisão de toda a composição conceitual que lhe sustentava. Assim, seus parâmetros éticos e estéticos são constantemente revistos²⁶.

Quando Hegel entende o belo artístico como uma “reconciliação” dos opostos em várias camadas, especialmente do belo e do ético, pode-se de fato afirmar que sob o conceito de “dramático” ele faz valer no âmbito estético aqueles traços que fazem a pretensão de reconciliação fracassar. O drama não é simplesmente a manifestação (não problemática) do ético belo, mas sobretudo a patente crise deste (Lehmann, 2007, p. 67).

26 A pesquisadora francesa Josette Féral (2001) também aponta para essas questões, porém sob a perspectiva daquilo que chama de teatro performativo. Para ela as radicalizações de criação cênicas que transitam pela *performance-art*, que ultrapassando o drama, como as experiências teatrais da Rússia revolucionária, o dadaísmo, os happenings dos anos 60, permitiram à composição dramatúrgica desenvolver tal conceito de teatro performativo. A pesquisadora brasileira Silvia Fernandes (2010) se alinha à discussão evocada por Féral afirmando que tais alterações nos modos de produção nas artes cênicas estão mais vinculadas a um teatro performativo do que a um teatro pós-dramático, considerando o termo cunhado por Lehmann (2007) genérico e pouco efetivo. Aqui interessa lembrar que Lehmann produz seu argumento em oposição à teoria do drama moderno estudada pelo pesquisador francês Peter Szondi (2001), do qual foi aluno. Sua contestação acerca da teoria do drama moderno de Szondi se dá pelo fato de ter argumentos ainda bastante centrados no texto, na figura do autor e do encenador. No recorte pós-dramático há a discussão sobre a superação do drama, da ação dramática fabular, em favor daquilo que emerge entre o público e a obra, situando o drama nesse contexto de emergências.



Figura 15 – Cena do espetáculo *Isabellas'room* da NeedCompany (2004). Foto: Eveline Vanassche, divulgação. Fonte: <http://www.needcompany.org/en>.

A belga NeedCompany é uma das companhias que operam uma dramaturgia expandida, na qual se observa uma contaminação entre linguagens como performance, dança, vídeo, música, artes gráficas, imagens virtuais, hologramas e interatividade²⁷. História linear, cronologia, hierarquias entre os elementos da cena se dissolvem em favor de algo que mais se aproxima da noção de acontecimento. O surgimento de práticas performativas, nas quais dança, música, cena, histórias verídicas e mundos inventados co-habitam, faz com que noções de consonância, harmonia e controle sejam problematizadas. O não Saber aparece como modo de se colocar em relação diante do imprevisível e seus efeitos só podem ser tateados. A propósito, o corpo é reiterado como materialidade, como presença física, como “pausa de sentido” e não apenas como representação de algo para além deste, ou por sua “capacidade de significar”. Torna-se consciente de sua capacidade de “perturbar e interromper toda semiose que possa provir da estrutura, da dramaturgia e do sentido linguístico” (Lehmann, 2007, p.337).

Podemos considerar a estética também como pertencente ao campo do tornar possível, do plasmar, dar corpo, contorno e do praticar. Porém, se os modos de o fazer não forem efeito de constantes questionamentos de seus modos, é provável que a produção daquilo que os sentidos podem perceber também pratique EUs, que formalize

²⁷ Um vídeo que traz trecho do trabalho *Isabellas'room* pode ser conferido em: <https://www.youtube.com/watch?v=LlOfzqJeP9A&t=153s>. Mais informações sobre o grupo podem ser acessadas em: <http://www.needcompany.org/en>.

noções de sujeito fixo e que se contribua com a instituição de padrões hegemônicos. Tais riscos tem vazão na adesão a uma noção de estética que opera somente por padrões de equilíbrio e conforto, que estabelece previamente seus modelos. Assim, se acostuma o corpo a determinadas imagens cerceando a capacidade de imaginar e moldando consciente e inconscientemente as relações no campo do político. Habitar o provisório, o instável, o indeterminado, o disforme, o inexplicável aparece como recurso para se questionar confortáveis fixações hegemônicas, principalmente quando percebemos o fazer artístico como agente no meio político.

A prática artística que opera em consideração à noção de *aisthesis*, do modo como trazido para essa discussão, não se fixa em modelos, uma vez que os modos de perceber também se alteram constantemente. Como bloco de sensações (Deleuze, 1992), não está restrita a divisões disciplinares de linguagem. Essas nos amparam em processos de construção, em procedimentos, em processos pedagógicos, mas os aspectos identitários das linguagens, seus segredos de feitura, esses não parecem favorecer o campo da invenção.

A noção de com-posição, de tomada de posição-com, a operação por uma po-ética aparece como moderadora de uma arte que não é beleza, de uma estética imprevisível e como possibilidade de flexionar um sistema vertical de relações.

Com-parecer e corparecer

Com-parecer e corparecer são formas de se estar presente no aqui-agora a tatear a si mesma/o/e e ao mundo que se apresenta como acontecimento. É tornar-se presente e ter parecer com, não um parecer julgador sobre, mas uma percepção com, no estar juntas/os/es. O corpo presente, mas não engajado é um modo de não com-parecer. O não fecha as possibilidades, fecha os poros, enrijece o corpo, des-corporifica, e por isso, o “não é comigo” é falta de corpo, é des-implicação. O sim abre para o múltiplo, permite que o modo e se instaure, crie dobra e se complexifique como sinônimo de vida. O corpo, se disponível, com-parece, corparece e potencializa. Com-parecer e corparecer. Não de modo a dissolver-se completamente no meio, mas a refazer-se com o meio em negociação constante de doses convidando à pergunta: O que pode fazer esse novo corpo?

Pode ser água, ou encher-se de história, memórias, técnicas, sujeira, questionamento, ingovernabilidade, contingência. “O que é que eu faço com isso?” Pergunta o bailarino brasileiro Tuca Pinheiro, em *Hyenna*²⁸, ao apontar para si mesmo e olhar para nós, o público, em uma intensificação das suas ações que se alternavam entre a explicação, em francês, dos princípios de seu “mais novo método de dança”, a exposição do seu corpo e a limpeza de si e do espaço com uma escova de dentes que passava pelos cantos, pelos sapatos dos presentes, por sua boca e por todas as frestas que o olhar era capaz de captar naquele momento. Ao perguntar: “O que é que eu faço com isso?”, Pinheiro refere-se ao corpo em suas contingências/incontinências (sua orientação sexual, a dança que seu corpo carrega, sua idade, suas crises) de modo a revelar – descarnar escatologicamente – um comum hiena camuflado pela higienização²⁹.



Figura 16 – *Hyenna*, Tuca Pinheiro, 2013. Foto: Divulgação.
Fonte: <https://festivaldecuritiba.com.br>.

Retomando a questão do corpo que se modifica estruturalmente, seja por comer carne podre, carne com papelão, vegetais envenenados ou nada disso, esse segue em movimento: come, defeca, envelhece, faz arte. Perguntar-se o que pode esse corpo,

28 Espetáculo desenvolvido no ano de 2013 a partir de vários estímulos em relação aos ambientes no qual ele se encontrava, dentre esses estímulos estão: a percepção da assepsia com a qual conviveu na Suíça e a ironia observada na figura de uma hiena (animal que parece estar sempre a sorrir), presa em um zoológico da Alemanha. A hiena é um animal carnívoro e, apesar de ter habilidade para a caça ela a utiliza para roubar a caça de outros animais, uma vez que seu estômago é capaz de digerir até os ossos das carcaças que roubam. Na sinopse do espetáculo Pinheiro traz as seguintes frases: “a figura da hiena se impôs como um poderoso símbolo para subcondições de vida, uma existência ambígua que transita entre o riso e o resto” sua investigação coreográfica traz questões acerca de uma “higienização” e uma “hienização”. Uma apresentação desse trabalho aconteceu em 31/03/2018, no AP da 13, em Curitiba, por ocasião do Festival Internacional de Curitiba. Um texto assinado por Francisca Pinto relatando as impressões sobre esse trabalho pode ser encontrado em: <http://panoramafestival.com/2014/hyenna-nao-deforma-nao-tem-cheiro-nao-solta-tiras-tuca-pinheiro/>. Acesso em: 16/06/2018.

29 É difícil não associar essa hiena evocada por Pinheiro à teoria que afirma nossa herança de carniceiros. O filósofo e cientista cognitivo sueco Peter Gärdenfors (2006), ao descrever um dos processos evolutivos do ser humano, afirma que, diante das necessidades energéticas de desenvolvimento do cérebro, os homínídeos tornaram-se carnívoros, o que justifica o desenvolvimento da caça, porém eles teriam também se alimentado de carniça, assim como as hienas, se aproveitando da carne que outros predadores haviam caçado.

a cada novo encontro, é corporecer – que parece uma palavra mais justa para tratar de uma implicação do corpo como presença física, encarnando a questão e colocando-se em jogo ante seus possíveis. Uma po-ética se faz nesse processo de incorporação, de presentificação, de tomada de posição diante dos efeitos que os corpos em relação nos causam. O mapeamento desses efeitos é que oferecem as possibilidades de ação. No caso de Pinheiro é com-parecer e corporecer artisticamente, inventariando o que se tem de possibilidades compositivas em cena, dividindo-o/dividindo-se no encontro, em um parecer e corporecer com outros corpos.

O inventário de possíveis convida a repensar o que somos nesse agora, a que nos conformamos (de tomar forma), em que podemos nos tornar a partir do que comemos, do que temos de referência, do que refutamos. Inventariar é observar as possibilidades do que se apresenta, perceber forma, textura, cores, sabores, modos de funcionamento, dentre tantas outras formas de perceber. Observar, nesse sentido, está muito longe de uma visão clássica de distância entre sujeito e objeto, ao contrário, trata da implicação entre as diversas existências postas à relação, o que impede que tudo se mantenha do mesmo modo e no mesmo lugar. Os modos de fazê-lo ainda estão por se inventar.

Quando algo se coloca à nossa percepção, temos a chance de não dar atenção, fingir ignorância, ou tomar a questão: com-parecer. Com-parecer é responsabilizar-se por aquilo a que temos acesso e “pelos nossos atos, conscientes de que com eles vivemos a criação cotidiana do mundo”, como diz Humberto Maturana (1996, p. 203). Com-parecer na arte é corporecer diante das questões que envolvem o convívio, buscando uma presença menos destrutiva, que potencializa a vida nas suas mais diversas formas de existência.

Pode, em relação

“Peça de pedra:
Grave o som de uma pedra envelhecendo”. (Yoko Ono, Grape Fruit, 2008/2009, s/p)

Se com-parecer e corporecer são modos de presença ante às questões que nos envolvem, como a arte pode fazê-lo levando em conta suas especificidades ligadas ao sensível? Há que se recordar, nesse contexto, que um posicionamento moral, que determina previamente o que se entende por bem e por mal, como levantado anteriormente, não é referência aqui. Os modos de com-parecer e corporecer tratam

de um posicionamento ético situado que leva em conta o que os corpos podem, a cada vez. Se vida é mobilizada nesse ato de comparecer, os modos de fazer arte também o podem ser. Assim, arte como fazer capaz de melhorar o mundo não está aqui em foco, mas sim as modalidades de presença no mundo que em arte podemos frequentar. Se pensarmos que o corpo já é uma porção de mundo em constante transformação ante os encontros, a potencialização das relações depende da capacidade que cada uma/um/ume de nós tem de buscar os afetos alegres (Spinoza, *Ética*, 2009 [1677]). Arte e vida são trazidas para a discussão em consideração a um caráter de indissociabilidade, de constante contaminação.

A performer e pesquisadora brasileira, Eleonora Fabião (2013, p. 10), recorda a fala do performer norte americano Willian Pope. L para tratar da especificidade do fazer artístico em contaminação com os processos vitais que se manifestam no/com/ como corpo:

Disse Pope. L numa entrevista: “Se tivesse que dar outro nome ao que faço, se não chamasse de performance, chamaria de prática” [grifo da autora]. Uma “prática” [grifo da autora]. Uma prática de criação de corpo que só pode acontecer no confronto direto com o mundo; e ainda, uma prática de criação de mundo que só pode nascer do confronto direto com o corpo. Uma prática “acutilante” e humorada que chacoalha a separação entre arte e não-arte. Que lança o corpo do artista na urgência do mundo e a urgência do mundo no regime de atenção artístico. Uma prática do não ensaio. Um elogio à determinação do agente e à indeterminação da vida.

72

Latour (2008), Kastrup (2007) e Viveiros de Castro (2003; 2003) nos oferecem pistas da relação entre arte e vida que podem ser tratadas por meio do problema da ética, como trazido até então, e a prática artística nessa inter-relação. Latour (2004; 2008) desenvolve uma perspectiva sobre as relações do ser humano com seu meio que pode ser considerada uma espécie de convite ao reconhecimento de que integramos esse sistema complexo que é o planeta, mas não como seus principais agentes, uma vez que, na Teoria Ator-rede (*Actor Network Theory*)³⁰, não existe um agente principal. Essa teoria conecta os atores humanos e não-humanos (animais, coisas, objetos, instituições) que atuam de acordo com o modo que as relações se estabelecem e o nível de repercussão de suas ações na rede: a rede aqui inclui computadores e outras mídias

³⁰ Esse autor é um dos fundadores dos chamados Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia (ESCT), desenvolveu ANT – *Actor Network Theory* (Teoria ator-rede) junto a Michel Callon, John Law e Madelaine Akrich. Essa teoria foi desenvolvida para a pesquisa do desenvolvimento dos fatos científicos baseando-se nas noções de tradução, rede, imparcialidade e simetria ela inclui as alterações nos modos de comunicação na contemporaneidade, reconhece a constituição de uma rede progressiva que considera atores humanos e não humanos, cujas identidades estão sujeitas a estratégias interativas.

virtuais, além de elementos não materiais. Tem como característica a expansão para qualquer lado ou direção desde que alguma relação entre esses atores se estabeleça. Essa teoria oferece uma visão menos hierarquizada em relação aos modos de vida no planeta.

A relação hierárquica entre os modos de vida no planeta também é assunto tratado por Viveiros de Castro (2002) em sua extensa pesquisa sobre a cosmovisão ameríndia, problematizando a posição do antropólogo, não como aquele que observa o objeto à distância necessária, mas por uma perspectiva dos povos originários da América. Tal pesquisa, que amplia a noção de perspectiva, vai colocar em questão a ideia de antropocentrismo e desenvolver argumentos baseados em um antropomorfismo. A proposição aqui se dá pela inversão do olhar, geralmente calcado na divisão entre humanos e não-humanos, a exemplo da distinção homem e animais. Na perspectiva ameríndia, segundo Viveiros de Castro (2016, s/p), o ser humano não está em posição privilegiada, não são os seres humanos que se parecem com animais, mas ao contrário, os animais é que parecem com os humanos, “o homem é exatamente como qualquer outro animal no sentido de que ele é redutível a um sistema material de interações materiais, de neurônios, redes neurais e descargas elétricas”. Nessa teoria os animais é que deixaram de ser humanos, e não como na visão darwinista que pensa a evolução do animal ao homem.

A teoria de *Gaia* (ou *Geia*), que considera o planeta Terra um ser vivo – mãe terra – é questionada por Latour (2014, s/p.), ao afirmar que “[...] há um grande equívoco em pensar que a Terra é uma babá que, além de prover nossas necessidades, nos dará a solução para superar os piores riscos”. Segundo o autor, essa teoria afirma o ser humano “como uma espécie de deus” e a Terra é ainda entendida como um “benfeitor providente”. Tanto a percepção da centralidade da figura do ser humano em relação ao universo quanto a crença de que é o planeta Terra que nos serve, determinam os modos como as relações se dão e suas consequências destrutivas facilmente notáveis na atualidade. Latour (2004) propõe uma abordagem simultânea pelas ciências, pelas naturezas e pelas políticas, observando que política e natureza não são dissociadas, e que é possível modificar a vida pública para que ela leve em conta a natureza.

Outra questão abordada pelo autor é a crítica a uma noção de modernidade que, segundo ele, dividiu política, ciência, natureza e cultura, afastando-as da realidade. O autor revisa diversos conceitos, atribuindo novos caminhos para pensar/praticar a vida pública. Uma das primeiras diferenciações apresentadas por esse autor se dá entre “ciências” e “Ciência”. Para Latour (2004, p. 372), as “ciências” são “um dos

cinco métodos essenciais do coletivo a procura de proposições, com as quais se deve constituir o mundo comum, encarregado da manutenção da pluralidade das realidades extremas”, enquanto que a “Ciência” tem a “capacidade de tornar impotente a vida pública”. Essa segunda definição de “Ciência”, que é criticada por Latour (2004, p. 31) como “única salvação ao inferno social”, é baseada na ideia de distinção, que coloca o “Sábio” em uma posição privilegiada em relação ao “ignorante”, tratando de duas rupturas que ele relaciona ao mito da caverna de Platão: primeiramente ele afirma que, se quiserem assentir à verdade, a “Filosofia” e o “Sábio” devem afastar de si “a tirania do social, da vida pública, da política, dos sentimentos subjetivos, da agitação vulgar”, reforçando que não há continuidade possível entre “o mundo dos humanos e o acesso à verdade” (Latour, 2004, p. 27). O segundo ponto observado, é que o “Sábio” pode sair e voltar da caverna por ser “equipado por leis não feitas pela mão do homem”, cabendo-lhe colocar ordem nesse lugar com os resultados “indiscutíveis”, trazidos por ele do mundo social, calando a “indefinição dos ignorantes”. O “Sábio”, por poder transitar entre um mundo e outro, aparece como uma espécie de Moisés, como o autor aponta, que pode substituir a indiscutível regulação de leis científicas pela tirania da ignorância.

74

A definição de “Ciência” como lugar de privilégio, conforme trazido por Latour (2004), é o que se apresenta frequentemente nos modos de destruição das formas de vida sob a chancela de uma noção de poder, que lhe confere autoridade para a tomada de decisão sobre o coletivo. A diferenciação entre as noções de político e política podem ser retomadas, como na referência trazida por Mouffe (2005), contribuindo com a discussão evocada por Latour. Nesse exemplo citado anteriormente, há uma espécie de uso institucional indiscriminado de uma noção de política que é surda às demandas coletivas e suas nuances nas divergências que o político contém. Esse pensamento, além de reforçar uma hierarquização entre humanos e não-humanos, ratifica também uma diferenciação, por privilégio de acesso, a uma suposta verdade entre os próprios seres humanos. A sustentação desse modo de funcionamento é o que deu origem a muitos colapsos que vivenciamos na atualidade, como os relacionados às questões ambientais, diretamente vinculadas à ação humana, a exemplo da contaminação do ar e da água, da devastação de florestas, da produção de lixos, dentre outros.

Além disso, há outra instância que podemos observar se considerarmos que a ideia de meio ambiente não diz respeito somente às plantas e animais, mas envolve tudo o que faz parte do meio no qual estamos inseridos. Assim, se estabelecem diferentes qualidades de relação, sejam as que potencializam a vida, ou as que a

destroem. A adesão a alguns modos de concepção das relações no planeta determina, portanto, o tom que será dado ao meio ao qual pertencemos, influenciando, e sendo também influenciados por ele. Aqui, as políticas da natureza, em alusão ao título que propõe Latour (2004), são exemplares no sentido de tornar possível a percepção de que os modos de composição acontecem em negociações constantes entre diferenças e aproximações, composições e decomposições.

Uma política que não considera o político (Mouffe, 2005), uma ideia de Ciência, com C maiúsculo, com defesa de um ângulo privilegiado a observar a vida, podem ser armadilhas à sustentação da própria vida. Segundo Latour (2004), o mito da caverna serve hoje para a vigência de uma constituição capaz de organizar a vida pública e neutralizar a democracia. Para ele:

a salvação para a Ciência não vem senão em um mundo social previamente privado de todos seus meios de se tornar moral, razoável e sábio. Mas, para que esta teoria da Ciência possa ter lugar na explicação sobre o trabalho das ciências, é preciso que uma não menos absurda teoria do social venha a ter um lugar na análise sobre o que é a vida pública (Latour, 2004, p. 37).

O autor propõe ainda uma repartição de poderes, uma democracia na qual não há sujeição da vida pública à ciência, questionando se isso é possível. Latour (2004 p. 383) afirma que não é necessário passar pelo papel da ignorância e entrar na caverna de Platão, propondo, assim como o fez na distinção entre “Ciência” e “ciências”, uma oposição entre uma política-poder concebida como herança da caverna, e uma política que pode ser um dos alicerces do convívio se a “relação um/todos” for constantemente ativada em consideração ao perfil de instabilidade inerente aos processos coletivos. A perspectiva do fazer com e do fazer sobre, aparece como uma possibilidade de operar no campo das “ciências”, como apontado por Latour (2004), relacionando esse termo mais com a ideia de percepção e de consciência (ou talvez com ciência), do que a ideia de um Saber-poder.

Apesar de a discussão evocada por Latour (2004) não se destinar especificamente à definição de ética, ela pode ser considerada, em alguns aspectos, como uma referência para uma atualização do termo problematizado por Spinoza (Ética, 2009 [1677]) ainda no século XVII. Latour afirma que a arte tem potencial de reconstruir a sensibilidade para que se possa, de fato, perceber o que ocorre com o planeta. Inclusive ele mesmo tem incursionado no campo das artes visuais (com as

exposições Iconoclash e Making things public³¹) e das artes cênicas (com a peça Gaïa Global Circus³²). Segundo Latour (2014, s/p.), “é preciso criar instrumentos que nos sensibilizem e que nos levem a pensar, algo que ligue as estatísticas da ciência e formas de sensibilização ao que elas indicam”. Arte é por si só um campo do fazer que pode ser vinculada a outras áreas, porém, não como “instrumento” de sensibilização, ou a serviço de propósitos maiores. Se tomarmos como parâmetro a noção de rede, como trazida por Latour (2012) parece possível compreender o fazer artístico nesse lugar de despertar, de criar fissuras perceptivas (Kastrup, 2007).

Virgínia Kastrup dedica grande parte de seus escritos à abordagem da atenção (vinculada à percepção e à memória) e seu relevo no desenvolvimento de uma cognição inventiva. Kastrup (2012, p. 24) destaca o fenômeno da “economia da atenção” que compromete determinadas experiências, a exemplo da redução do tempo de contato com as obras de arte em espaços expositivos, ressaltando que há também o desenvolvimento de uma “hiperatenção”, que é rápida e ligada a tudo a todo o momento. Deter-se em algo de modo concentrado e duradouro é, segundo a autora, um fenômeno cada vez mais raro na atualidade. Assim, a experiência artística é destacada pela autora como algo capaz de provocar a atenção em acesso a suas outras possibilidades de funcionamento:

Em geral, quando percebemos uma obra de arte, ocorre que algo se destaca e ganha relevo no conjunto, em princípio homogêneo, de elementos observados. Em princípio, o relevo de tal elemento não resulta da inclinação ou deliberação do percebedor, não sendo, portanto, de natureza subjetiva. Também não é um mero estímulo que se traduz num reconhecimento automático. Algo acontece e exige atenção. O que atrai e convoca o pouso da atenção não é algo da ordem da reconhecimento. Ao contrário, o ambiente perceptivo traz algo que evidencia uma incongruência com a reconhecimento. Muitas vezes, o que se destaca não é uma figura, mas uma rugosidade, um elemento heterogêneo. Trata-se aqui de uma rugosidade de origem exógena, pois o elemento perturbador provém do ambiente (Kastrup, 2012, p. 27).

Quando não temos uma receita para apreender as coisas, e temos que inventar caminhos, uma bifurcação no fluxo cognitivo é provocada, e isso ocorre quando somos expostos/os/es a determinadas situações menos previsíveis, nas quais nos obrigamos a inventar um caminho para a apreensão do acontecimento. Uma perturbação que experimentamos (que também pode ser descrita por uma quebra,

31 Mais informações sobre esses trabalhos podem ser encontradas em: <http://www.bruno-latour.fr/node/64>, <http://www.bruno-latour.fr/node/333>. Acesso em: 12/01/2017.

32 Um breve trecho do espetáculo pode ser conferido em: <https://www.youtube.com/watch?v=8mkNg2nDWmY>. Acesso em 12/01/2017.

uma suspensão, uma rachadura ou um colapso,) nos leva a inventar novos caminhos cognitivos. Para Kastrup (2014) invenção e criatividade se distinguem: a criatividade está mais ligada à capacidade do indivíduo de produzir uma resposta original para determinados problemas, e também mais próxima a uma noção de genialidade, ao passo que a invenção não se trata somente da capacidade de solucionar um problema dado, mas a capacidade de se inventar problemas.

De acordo com Kastrup (2012, p. 28), o primeiro gesto desencadeado por um acontecimento que interrompe o fluxo cognitivo habitual é a “suspensão da atitude natural de juízo”, a exemplo da “surpresa estética”. O acontecimento instaura um “estado de exceção” capaz de mobilizar a atenção e desativar a “atitude recognitiva natural”. O segundo gesto, ligado ao ato de suspensão, é segundo Kastrup, a redireção. Como a atenção é habitualmente direcionada ao exterior (aqui possivelmente se trata do entorno), diante da surpresa ela se volta à autopercepção.

Quando a atenção sofre essa dobra do exterior para o interior, não aciona um processo de consciência de si nem de reflexão. Tendo em vista que o ato já ocorre sob suspensão, a relação consigo não dá lugar a lembranças pessoais, pensamentos ou preocupações. Ao contrário, esse recolhimento pode ser dito um movimento de saída de si. Trata-se de um tempo de reverberações afetivas, de ressonâncias das forças captadas na experiência estética. As forças e os afetos que a obra traz consigo e oferece ao percebedor funcionam como dados exteriores e objetivos (Kastrup, 2012, p. 28).

O terceiro gesto cognitivo se define por uma mudança da qualidade da atenção. “É o deixa-*vir* (em inglês *letting-go*, em francês *lâcher-prise*). A atenção que busca é transmutada em atenção que encontra, que acolhe os elementos afetivos que foram mobilizados” (Kastrup, 2012, p. 28). Nesse contexto há uma conexão entre o que Kastrup (2012, p. 28) traz como “componentes e vetores pertencentes a um plano pré-egoico e pré-reflexivo” e os componentes e “vetores objetivos da obra” gerando um “plano comum de alteridade”.

A invenção cognitiva sempre leva junto o “reconhecimento de sua imprevisibilidade”, se liga ao inventário, a composição e recomposição constantes (Kastrup, 2007, p. 24). Esse movimento de composição, recomposição e percepção é um dado a ser considerado na abordagem das potencialidades do corpo e das formas de subjetivação. Contexto que tem inerente a responsabilidade acerca dos modos de produção de subjetividade que a experiência artística é capaz de estimular. Comparar implica em considerar essas transformações que a arte pode produzir nos corpos ao convocar a invenção.

De acordo com a autora, “o acontecimento estético tem a propriedade de gerar uma experiência inantecipável, uma surpresa, que desativa a atitude recognitiva e instala um estado de exceção” (Kastrup, 2004, p. 11). A arte carrega potência de provocar outros caminhos cognitivos, o que implica na ampliação da percepção do mundo. Se na visão de Latour (2014) a arte tem uma potencialidade basal de sensibilizar para as questões planetárias, em Kastrup (2004; 2012; 2014), o modo de fazê-lo é explicitado pela produção de fissuras perceptivas.

Enquanto Kastrup (2004) trata de possibilidades de invenção de mundo, Latour (2004) trata das relações, em rede, entre os seres no mundo, permitindo a configuração imagética de um ciclo que se retro-afeciona. Ou seja, as relações que vivemos são alimentadas pela constante reconfiguração do nosso modo de perceber essas relações, reverberando no modo de vivê-las. Isso acontece o tempo todo em nós. Se pensarmos na produção artística balizada pela ampliação proposta em uma ética do possível, um dos modos de com-parecer levaria em conta a atenção às questões do ambiente e a capacidade de se afetar por ele.

Reconhecer a especificidade da produção artística com sua potencialidade de provocar a invenção cognitiva é um dos fatores a serem considerados nessa discussão, porém não ceder a uma ambição colonizadora de transformar a sociedade ao modo que nos convém, ao modo dos artistas, por exemplo, pois isso nos coloca no lugar daquele de detém o conhecimento da verdade, do Sábio que Latour (2004) discute. Como um fazer que assume suas implicações éticas, estéticas que tem em conta as reverberações de seus acionamentos no campo do político, à arte, assim como a qualquer outra dimensão do fazer cabe, nada mais, do que perceber o campo que está a habitar com outras/os/es. Perceber-se em uma configuração rizomática, como Deleuze e Guattari (2000) apresentam, podendo o rizoma se estender para muitas direções, sempre estabelecendo novas conexões, mas ainda vinculado ao todo. Perceber que ocupa um lugar em uma configuração de relações em rede, na qual a ação de um pode reverberar no todo.

A/o/e artista/e é também responsável pela manutenção ou questionamentos dos modos de vida em sociedade. Se a orientação se volta ao questionamento, esse pode se instaurar como um processo de investigação em arte: como perguntas a serem experimentadas nesse fazer. Um fazer no qual a vida é colocada em pauta em consideração à composição, com nossa presença, de uma espécie de ciclo interdependente que enlaça vida e fazer artístico. Esse é um dos modos de com-parecer, de tomar posição. Afinal,

O que é uma vida de artista
No mercado comum da vida humana
Um projeto de sonho inocente
[...]
Pescador quando tece sua rede
Jogador quando joga a sua sorte
Cada um que conhece sua sede
É artista da vida ou da morte
(Gal Costa, 1978)

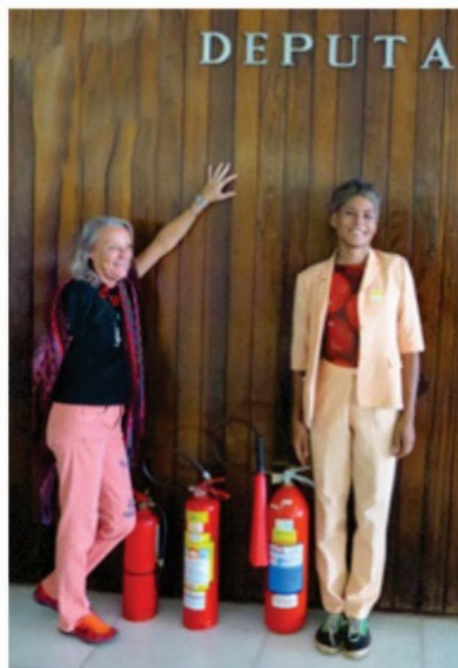
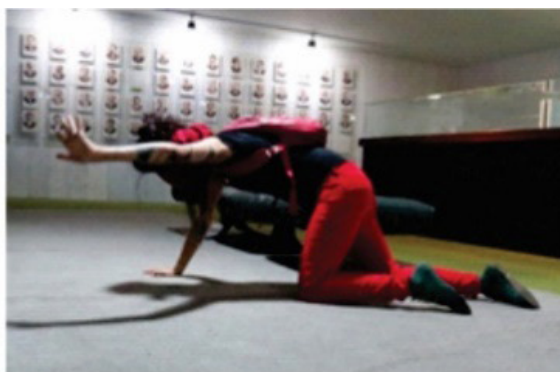


Figura 17 – Corpos Informáticos invadem a Câmara dos deputados. Corpos Informáticos. *Corpos penetrando a casa do povo*. Performance, 2015. Foto: Acervo do grupo Fonte: <http://corpos.blogspot.com/2018/05/visita-ao-congresso-nacional-mais.html>.

Esses artistas/es que aparecem na foto acima fazem uma arte a qual chamam “fuleira”, uma arte que é um desbunde, sempre presente em eventos importantes em Brasília, e muitos deles no Congresso Nacional. Provocam alvoroço por onde passam, passam muitas vezes pelas redes sociais, pelos sites e blogs. Andam sempre em grupo, a compor com as cidades e a formar micro-comunidades artísticas em todo canto.

As investidas desse grupo mostram que o ofício de artista pode ser tão ordinário e tão necessário quanto o de pescador, o de agricultor, o de curandeiro, o de professor, e tantas outras ocupações. Não se trata de ter sua figura em evidência, tampouco se trata de passar despercebida/o. Mas de ser parte, com atenção às especificidades que se apresentam como desafio às relações, a cada vez. A aposta do grupo *Corpos Informáticos* em fazer “fuleiragem” é um exemplo desse modo de posicionamento. Maria Beatriz de Medeiros (2013, p. 105) explica que:

fuleragem compõe com a cidade, com a web, com a rua, com o outro. E, como diz Spinoza, compõe e decompõe necessariamente. Poder-se-ia dizer, ainda, que a fuleragem simplesmente põe, põe em jogo, joga. Ou, dito diferentemente, a fuleragem mente, engana e trai. A performance se instala nas galerias, no MOMA, no PS1, ambos em Nova Iorque. O que faz a fuleragem? Pula corda, desenha amarelinhas binárias impossíveis, enterra kombis com fálidas árvores penetrando seus interiores, encera a chuva, o encenador, encerra a dor e o senador usado.

81

O grupo *Corpos Informáticos* escolhe o fazer junto, o ser parte, e não à parte, reconhecendo que esse ser parte constitui um grande quadro de pequenas diferenças, que aparecerão como *pixels* que permitem que o colorido se revele aos olhos formando e deformando imagens. Perpassa-se a ética de Spinoza (Ética, 2009 [1677]) a compor e a aceitar decomposições dos encontros. Ser diferença, nesse caso, pode ser potência que, ao se misturar ao todo, desperta outras sensibilidades e faz viver arte e corpo, *in* corpo.

Muitas práticas artísticas que se ocupam de questões como essas em seus processos, evidenciam a relação menos hierárquica entre os elementos que compõe a execução de um trabalho e sua relação com o público. Um exemplo é trazido por Lehmann (2007, p. 135), no “Teatro pós-dramático”, chamando-o também de teatro “pós-antropocêntrico” [grifo do autor], ao associar algumas práticas a um pensamento descentralizador da figura humana como: o teatro dos objetos, “inteiramente sem

atores humanos”; o teatro com tecnologia e máquinas, citando o grupo Survival Research Laboratories³³; e práticas que integram a figura humana “como elemento em estruturas espaciais semelhante às paisagens”.

Trata-se de configurações estéticas que utopicamente indicam uma alternativa para o ideal antropocêntrico de subjugação da natureza. Se os corpos humanos se submetem a uma realidade na qual estão em pé de igualdade com coisas animais e linhas de energia (como também parece ser o caso do circo – daí a profundidade do prazer que ele envolve), o teatro torna concebível uma realidade diferente daquela do homem dominador da natureza (Lehmann, 2007, p. 135).

Em relação às práticas circenses, o autor não apresenta nessa obra aprofundamento suficiente para vinculá-las a uma noção menos antropocêntrica. Contudo, a ideia de risco talvez possa oferecer um parâmetro perceptivo dessa prática ao ponto de não colocar a/o artista/e circense como alguém que domina aquilo com que se relaciona: objetos, força da gravidade etc. O risco coloca o corpo em constante negociação com esses elementos, e sua potência se evidencia não no momento em que se percebe um domínio técnico da/do circense sobre as forças atuantes, no momento em que a ação termina sem nenhum acidente, mas na iminência do acidente. Diante disso, não experimentamos o domínio do corpo sobre as condições dadas, mas a imprevisibilidade desse encontro.

A perspectiva antropocêntrica é também uma questão nos escritos do antropólogo cultural e estudioso de performance brasileiro André Lepecki (2009, 2011, 2012), que oferece outros elementos para uma abordagem da produção artística em estreita conexão com modos de vida sujeitos ou insurgentes a sistemas de cooptação dos corpos. Lepecki (2012) põe em questão as conformações subjetivas na relação com uma noção de dispositivos de captura (em referência ao termo discutido pelo filósofo italiano Giorgio Agamben), dentre os quais, na visão de Lepecki, o objeto e a coreografia figuram. Esse estudioso destaca o potencial de deslocamento ao sermos corpo e coisa em uma relação coisa com coisa, menos dada a cooptações e hierarquizações, sejam elas coreográficas, mercadológicas ou egocêntricas (Duenha, 2014).

33 Survival Research Laboratories trata-se de uma organização sediada na Califórnia, EUA, fundada por Mark Pauline em 1978 e se volta ao redirecionamento de técnicas, ferramentas e princípios da indústria, da ciência, e de estratégias militares distanciando-se de seus usos práticos e modos funcionais como produto ou artefato e guerra. As performances são realizadas somente por máquinas (os humanos estão presentes apenas como operadores ou como audiência). São também inéditas, formando um único conjunto de “interações ritualizadas” entre robôs e dispositivos de efeitos especiais, a cada vez em que vão a público, trazendo questões sócio-políticas por meio de uma abordagem sarcástica, como afirma Pauline em seu site. Um vídeo contendo uma das performances pode ser conferido em: <https://www.youtube.com/watch?v=OboKA2mMIJg>. Outras informações podem ser encontradas em: <http://srl.org/index.html>. Acesso em: 01/11/2018.



Figura 18 – Protocolo Elefante, Cena 11 Cia de Dança, 2015. Foto: Acervo do grupo.
 Fonte: https://www.facebook.com/pg/grupocena11/photos/?ref=page_internal

Nesse link pode-se conferir um trecho de um dos trabalhos do grupo.

<https://vimeo.com/191267822>

Outro exemplo de investida em uma descentralização da figura humana é o trabalho da Cia Cena 11 de Dança³⁴ que se faz em atenção constante às forças operantes no ambiente. Esse grupo entende que corpo, ambiente, sujeito e objeto são variáveis

³⁴ Companhia de dança sediada em Florianópolis, SC que tem investigado questões sobre convívio, diferença, vestígio e continuidade, repensando definições de corpo, dança e coreografia em relação com o ambiente. Uma das perguntas-impulso do grupo é: “Como continuar habilitando o corpo a ser um coletivo, não um conjunto de individualidades, mas um indivíduo de coletividade”? Um texto que amplia a discussão acerca de uma dos trabalhos desenvolvidos por esse grupo pode ser conferido em Duenha (2014). Vídeos, fotografias e outras informações a respeito da companhia podem ser conferidos em: <https://www.cena11.com.br/>. Acesso em: 14/12/2018.

de um mesmo sistema vivo ao co-habitar um contexto de existência em dança. Seus processos ocorrem na percepção das possibilidades emergentes entre o mover do/no corpo e as possíveis contaminações na relação com objetos, luz, som, imagens (ao que se inclui a pesquisa de recursos tecnológicos). Risco é um dos elementos que compõe suas obras, porém uma escuta refinada acerca do que acontece ao corpo em contato com as forças operantes no ambiente produz os modos de mover que vão desde a criação de formas corporais pela percepção de vetores em relação ao espaço, até lançamentos, quedas e giros de longa duração. Seus modos de fazer são efeito de questões-provocações (geralmente circunscritas nos títulos das obras) postas em movimento ao se experimentar o que podem os corpos em uma dança generativa que escuta as possibilidades de compor com o ambiente.

Compor e decompor

84

Composição é um termo caro às práticas artísticas presenciais por tratar dos modos como seus inventos acontecem e são postos em relação com o público. A composição é o modo como os fios se entrelaçam na construção de uma estrutura qualquer, sendo parte intrínseca dela. No processo de composição em arte há um desafio à atenção e à sensibilidade para a percepção de detalhes, há o acolhimento do que emerge, mas há também o exercício de abandono de sedimentações e a aceitação das decomposições inevitáveis. Aí a necessidade de um refinamento da percepção para que se possa tomar a posição mais justa possível. A ética do possível, a po-ética, é aí requerida, uma vez que a busca por esse refinamento da percepção passa pela observação das múltiplas possibilidades que cada pequeno gesto, coisa, combinação oferece; se observada como tomada de posição, assim como apresentada no Modo Operativo AND, “tomada de posição-com”, denota uma implicação do político que ultrapassa os meandros internos da prática artística, sendo ampliada para as relações no cotidiano. Em diferentes escalas, a posição-com trata de uma prática de atenção ao entorno e da busca por modos de se posicionar diante do que acontece. Por outro lado, há fatores que escapam a qualquer possibilidade de captação e a consideração desse fato altera também o modo de operar, pois se reconhece o aspecto inapreensível das forças atuantes nas relações que envolvem compor e decompor.



Figura 19 – Composição em decomposição. Folha de árvore em processo de decomposição sobre folha de papel. Milene Duenha, 2018. Foto: Cleber Pimenta. Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

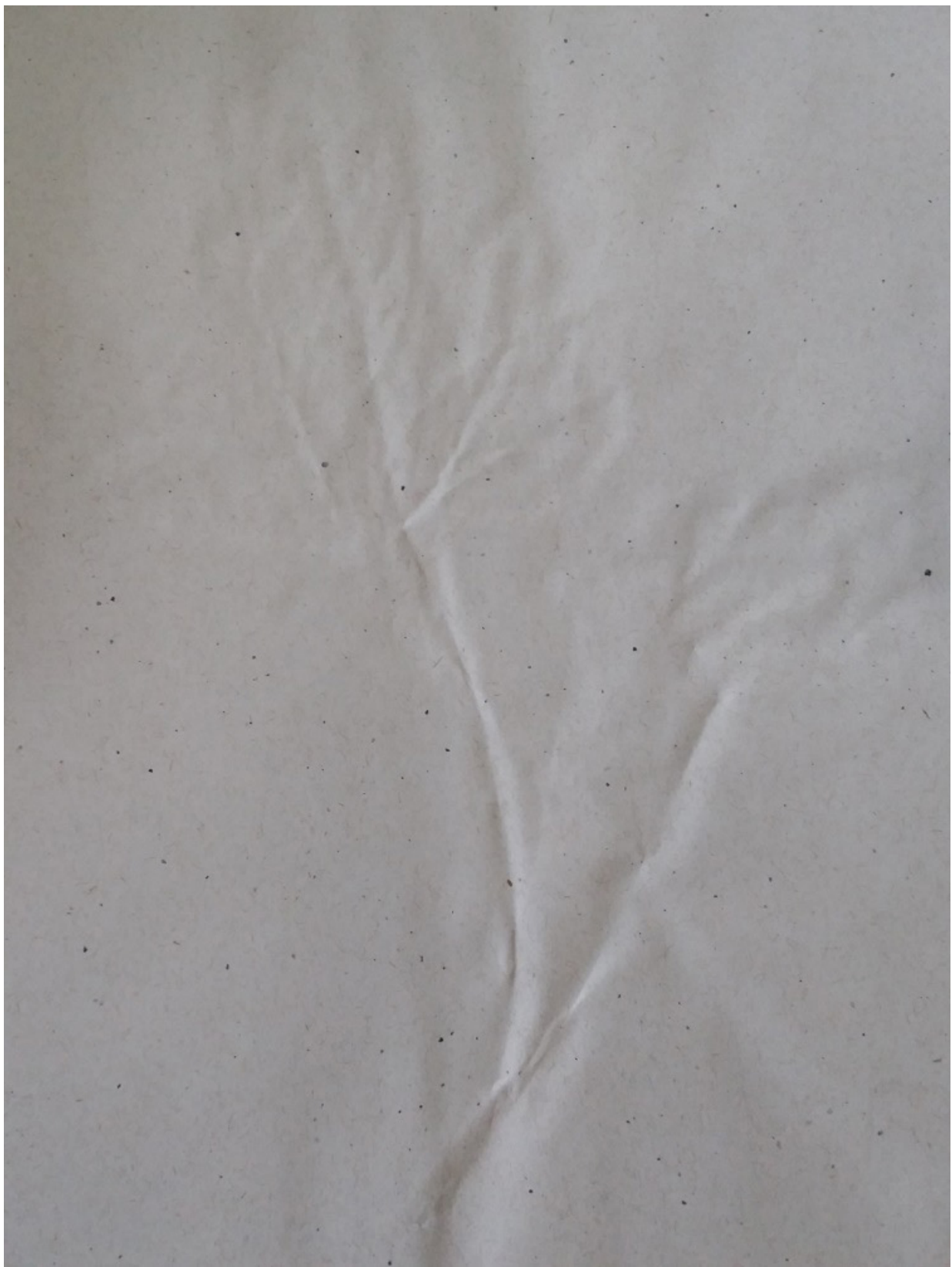


Figura 20 – Vestígios de folhas árvore em processo de decomposição. Milene Duenha, 2018. Foto: Cleber Pimenta. Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

Diferentemente de uma noção de articulação compositiva que se faz recorrente em algumas práticas artísticas, a composição pela perspectiva de Spinoza (Ética, 2009 [1677]), implica também em decomposição. Trata-se de uma relação muito menos dada ao controle, ao cerceamento. De acordo com Deleuze (2017, p. 143), em leitura de Spinoza, “as relações se compõem e decompõem segundo suas próprias leis”. A decomposição se trata de duas relações que não se compõe diretamente, mas que também não tornam finitas as relações, uma vez que outras composições e decomposições infinitas podem se fazer em outras relações, em novos modos, desenvolvendo outras configurações específicas. Compor e decompor, se visto por esse ângulo, é algo que alimenta certo encadeamento de ocorrências.

Tais preceitos vão fundamentar posteriormente a noção de individuação abordada pelo filósofo francês Gilbert Simondon (2003), e que é retomada por Combes (1999, p. 8) para tratar da questão do coletivo, ao que se chama transindividual. Para essa autora, as relações que acontecem nesse processo de composição e decomposição se traduzem por diferença de tensão entre potenciais. Uma planta, por exemplo, não tem seu processo de existência resumido ao nascimento, uma vez que tudo ocorre em relação ao meio. A planta tem vários elementos com os quais compõe e decompõe: luz, sais minerais, oxigênio, etc. Assim, o tipo de solo é um dos elementos com os quais a planta interage, mas há outras tantas variantes vinculadas a outros meios em suas relações de coexistência que impedem a fixação de princípios. Segundo Combes (1999), nenhum indivíduo pode existir sem um meio em constante processo de individuação que terá sempre resultados parciais. A partir disso, a autora afirma que os indivíduos podem existir como as tantas soluções parciais possíveis aos tantos problemas de incompatibilidade entre diferentes níveis de ser, nos quais tensão e incompatibilidade entram em jogo.

A ética, se pensada por esse aspecto, não pode ser posta em um ponto fixo. Ela está para as composições que potencializam a vida assim como para as decomposições, uma vez que, do ponto de vista das relações, não há mal, mas o que convém à natureza. Diante disso, vale questionar a que vidas nos referimos e se, de fato, é a vida humana que mais importa em cada situação. Não se trata de um convite a se produzir venenos, ou ácidos para decompor gentes, mas talvez de repensar o lugar do humano e ampliar uma percepção de ética que, apesar de individual, pode hologramar os efeitos das decomposições nos encontros e estabelecer outros parâmetros em busca de “produzir

afecções ativas” e “experimentar um máximo de paixões alegres”, como coloca Deleuze (2017, p. 168) ao desdobrar a teoria de Spinoza. A alegria em composição com outras alegrias pode resultar em potência de vida que não se refira somente à minha.

Se estamos constantemente em processo de composição e decomposição entre diferentes forças, cabe reconhecer que nem sempre a vida se potencializará nos encontros e muito menos que essa potencialização depende de uma operação propositiva. Ou seja, se as composições e decomposições acontecem independentemente de nossa capacidade de agir sobre elas, o que resta de agência ao corpo é a percepção de seus efeitos em certa medida. Portanto, importa retomar que potencializar a vida não é decidir sobre ela, mas agir em consideração às potencializações e des-potencializações que nos incorrem. Ao mesmo tempo, ter ciência do que pode des-potencializar e, ainda assim, não comparecer, é um modo de negligenciar a capacidade de agir sobre os afetos. O domínio sobre a vida – na vida ou na arte – trata de uma perspectiva ilusória. Portanto, ao retomarmos a operação por uma ética do possível, uma po-ética, haveremos de pôr em questão também aquilo que escapa à nossa agência e que, em vez de salvar, de dar a vida ao outro, o máximo que podemos fazer é não acelerar sua morte.

88

Muitas práticas performativas que se abrem ao imprevisível, aos dados emergentes no ato relacional, consideram as composições e decomposições inerentes à existência. Quando uma proposição artística se faz em consideração à inconstância que o ambiente urbano propõe, por exemplo, a noção de eficácia se torna volúvel. Portanto, eleger o que se manifesta como potência de vida é algo um tanto situado, e situado aqui inclui centímetros e milésimos de segundos, e não somente a praça às nove da manhã. A performer e pesquisadora brasileira Eleonora Fabião (2015), que reconhece seu fazer como um fazer com, tem proposições que se colocam nessa direção. As performances da artista são, em sua maioria, atos de pôr em relação que, já no desenvolvimento de seu programa – termo cunhado por Fabião (2013) a partir do pensamento deleuziano – têm esse preceito básico: o fazer com. Assim, a artista convida o público a com-por a performance quando coloca duas cadeiras em uma rua na região central de alguma cidade e segura uma placa improvisada contendo: “Converso sobre qualquer assunto”, e espera pelo que emerge nas composições e decomposição a partir de seu estar ali. As vidas podem ou não ser potencializadas, pode ter encontro, pode ter história, pode ter transbordamento, pode não ter nada disso e, nesse caso, importa é o estar disponível, é o comparecer. Fabião comparece também quando se prontifica a tomar chá ou café na casa de uma pessoa com a finalidade de, nesse encontro, surgir uma proposta de

ação conjunta. Assim, ela salta de mãos dadas com Jeff em um rio podre e gelado que ladeia a ilha de Manhattan; planta sementes de flores portuguesas junto a Olivia, em um ponto de imigração da cidade de Nova Iorque, leva, junto a Rachel, uma árvore para passear de barco; passeia, de mãos dadas, com Lucy em direção ao teatro que apresenta, há vinte e cinco anos, o musical Fantasma da Ópera³⁵.

Quando o ato de compor em arte torna-se com-por, os possíveis rumos do encontro passam a ser dados pelas relações, assim, previsibilidade e assertividade são postas à distância, bem como a pré-determinação de lugares a serem ocupados por cada agente no encontro. Na “iteração” do *Corpos Informáticos* (Medeiros, 2013), se necessita apenas de presenças em encontro: não tem acerto, não tem erro, tem errância e essa errância se abre às questões da coletividade à medida que o corpo é convocado ao/no estar junto.



Figura 21 – *Corpos Informáticos* compõe a programação de inauguração do muro impeditivo de acesso à Esplanada dos Ministérios. Brasília 15/05/2016. Foto: Acervo *Corpos Informáticos*. Fonte: <https://performatus.net/estudos/arte-e-politica/>.

³⁵ Todas essas ações integram a performance *Linha* realizada em Nova Iorque no ano de 2010, relatadas em seu livro *Ações* (2015).

Um muro improvisado, feito com material frágil, mas com a presença de corpos policiais, aumenta a distância de acesso à Esplanada dos Ministérios, tanto quanto aumentam as polêmicas que envolvem o Golpe legislativo, executivo, judiciário, “com supremo, com tudo” no Brasil desde 2015. Corpos Informáticos foi encontrar os corpos policiais que protegiam o muro frágil. A aula da Professora Bia de Medeiros se deu na proposição de caminhar/dançar 5 km entre a Universidade de Brasília e a Esplanada dos Ministérios portando as armas: Algodão doce gigante, cartazes com os ditos “reforço escolar” e “64 nunca mais” e Birutas, a serem lançadas de um lado ao outro do muro, assim como se faz em jogo de petecas, ou vôlei (Brites; Medeiros, 2017). Para o “Corpos informáticos”, “Compor não é harmonizar espaços nem tampouco desarticulá-los” (Corpos informáticos, 2014 s/p.).

Compor é, antes de tudo, aproximar, isto é, avizinhar-se a algo num processo de relações. Há vizinhança de muro, de cerca, de abandono, de janela, porta, andar, calçada, rua, bairro, praça, cidade, etc. Fronteiras, composição. Não há fronteira entre a sua rua e a do seu vizinho de porta/estado. Qual a fronteira da fronteira? Somos errantes enquanto compomos com a ambiência que é cada um” (Corpos informáticos, 2014 s/p.).

90

A propósito, Corpos informáticos faz “C.U.”, que é a Composição Urbana, termo desenvolvido para dizer que não se faz intervenção, nem cirúrgica, nem militar, mas composição. A posição que Bia Medeiros e os outros Corpos Informáticos tomam aparece como modo de existir em relação, não ignorando o entorno e tomando o fazer artístico como modo de fazer parte. Que outras formas de compor podem surgir levando em conta a re-existência (Fiadeiro; Eugênio, 2012b) em relação a sistemas de poder vigentes, e não ignorando a potência de transformação dos corpos? Praticar uma ética do possível ante uma realidade que nos entristece ao nos manter sujeitas/os/es a sistemas poderosos e opressivos parece um grande desafio. Fazer arte em busca de encontros alegres é um dos modos de se potencializar a vida. O investimento nessa empreitada vem acompanhado da necessidade de um constante questionamento, seja de uma ordem vigente, seja de si mesma/o/e.

A arte e o político

Como os procedimentos de criação em arte podem se contaminar politicamente? Isso pode ser um modo de assumir de fato suas implicações éticas? A que estratégias podemos recorrer para reconhecer o caráter ético e político da arte da presença de modo a considerar uma política que se faz na dissidência (Mouffe, 2005)?

Hans-Thies Lehmann (2009), ao tentar responder à indagação: “até que ponto o teatro pós-dramático é político?” chega a algumas possibilidades de abordagem da relação entre o político e o teatro que nos permitem pensar a intersecção entre estética, ética e o político. Lehmann reconhece que o teatro perdeu seu lugar político como era na antiga *polis*, mas afirma também que o político no teatro está mais em seu caráter de comum, de social, e que um caminho possível para tal problema é assumir esse caráter político já inerente à própria existência, ou incorporar o político em seu processo. O autor observa que, na tentativa de se tornar político, o teatro transforma-se em marginal, pois em vez de tratar desse movimento em direção à margem ele quer falar do político. Com isso o autor sugere um caminho: deixar o político “atravessar o presente”, como Derrida (apud Lehmann, 2009, p. 5) o propõe. Lehmann (2009, p. 7) afirma ainda que “o fato de problemas éticos e morais serem tratados no palco em forma de fábulas apropriadas não torna o teatro moral ou ético. O fato de pessoas politicamente oprimidas aparecerem no palco, não torna o palco político”, ou seja, tratar do que é político é diferente de permitir que o político se instaure nos processos de produção e recepção da arte. Para o autor, é necessário que os limites da linguagem sejam rompidos para que o político possa emergir indiretamente de modo transversal, não como produção do político, mas como interrupção, como prática da exceção.

A pesquisadora e crítica de arte britânica Claire Bishop (2004), ao tratar do trabalho do artista visual suíço Thomas Hirschhorn³⁶, afirma que há uma diferença entre fazer arte política e fazer arte politicamente. Para ela, fazer arte politicamente se liga à escolha de materiais, formatos e dispositivos não dominadores, intimidadores ou sedutores, e também não se trata de se submeter a ideologias de denúncia do sistema, mas operar contra uma noção de qualidade, o que tem relação com o questionamento sobre os modos de fazer arte.

36 Outras informações sobre seu trabalho podem ser encontradas em: < <http://www.thomashirschhornwebsite.com> e <http://www.gladstonegallery.com/artist/thomas-hirschhorn/work#&panel1-1> >. Acesso em: 13/12/2018.

Thomas Hirschhorn desenvolve algo que classifica como esculturas utilizando materiais como papelão, flores de brinquedo, isopor, fita adesiva, madeira, dentre outros. Ele propõe uma instalação em algum espaço específico das cidades – geralmente em bairros periféricos –, estabelecendo relação com a realidade do local. Um dos exemplos citados por Bishop (2004) é a instalação Battaille Monument (2002), na zona periférica de Kassel na Alemanha, em um local onde havia projetos de habitação. Monument era composto por três cabanas improvisadas, um bar, com administração de uma família do local e uma escultura de árvore. Uma cabana continha livros e vídeos relacionados a alguns temas tratados por Georges Battaille: palavras, imagens, arte, sexo e esporte. As outras duas cabanas continham um estúdio de televisão e uma instalação com informações sobre a vida e a obra de Bataille. Segundo Bishop (2004) a visita por não moradores do local dependia de um transporte contratado pelo evento que promovia a ação de Hirschhorn. Os visitantes tinham que permanecer algum tempo na instalação aguardando o transporte para retornar, essa situação os fazia visitar também o bar, administrado por moradores do bairro, invertendo a lógica de visibilidade/invisibilidade da população local. Os visitantes é que ficavam expostos aos moradores e não o contrário. Outro fator apontado por Bishop é a percepção de que a instalação de Hirschhorn considerava o público local como leitor potencial de Bataille provocando questionamentos sobre o caráter identitário de determinados grupos sociais. O modo de inserção social das obras de Hirschhorn é o que mais chama atenção no que diz respeito à relação entre arte e política, uma vez que esse artista propõe ações cuja implicação desses campos se dá modo intrínseco, não se fixando no tema, mas se inserindo nas situações.

A ideia de uma arte que adere à temáticas de denúncia de sistemas opressores, ou de uma arte engajada pode, muitas vezes, se configurar em uma emboscada, uma vez que se trata de uma relação muito mais complexa do que se pode prever. A contaminação da qual Lehmann (2009) trata não parece algo simples porque ultrapassa intencionalidades prévias. Se esta ocorre – ao que tudo indica – é então fruto de um entrelaçamento que não separa teoria e prática, arte e vida, ética e estética e que consideram a dimensão política da existência. Fazer arte politicamente, como traz Bishop (2004), operando contra uma noção de qualidade sem comprometer aspectos que fazem que se perceba que se trata de uma ação artística – em vez de qualquer outra coisa – também não parece algo tão simples. Assim, para se fazer arte politicamente, deixando que o político contamine os procedimentos e evidenciando os aspectos mais intrínsecos dessa relação, um fator relevante aparece no ato de se assumir

as implicações éticas de uma presença no mundo que não ignora seu entorno, mas que também não se ilude com um falso poder de transformação. Trata-se de assumir, de fato, um posicionamento perante a vida, e perante a própria arte, questionando constantemente seus modos de fazer e de ser/estar em sociedade. Muitas vezes, o impulso de se produzir uma arte engajada pode resultar em uma produção estética que pouco interroga seus modos de produção; ou pode resultar em uma produção estética cuja potência ocorre no objeto, de modo a ignorar o entorno ou o contexto de produção. Pode também resultar em algo que, por um impulso surdo, perante questões que demandam atitudes urgentes, ignora as possíveis consequências de uma ação incisiva em determinados contextos sociais.

Ana Dinger (Dinger; Duenha; Eugenio, 2016) faz uma ponderação diante das consequências de um impulso de produção em arte ativista que se aproxima de lógicas deterministas e em posição de combate.

Essa questão de abdicar de controlar a forma em detrimento de um engajamento com as relações emergentes fez-me pensar na arte engajada. Ultimamente, temos assistido a um reforço ou insistência na defesa de que a arte deve ser engajada. Que, nos tempos que correm, com todos os males que assolam este mundo, a arte já não pode ser algo de desinteressado, algo de alienado, algo que só se serve a si mesmo, enfim, todas as formulações que servem o argumento. Estou a falar de uma defesa de economia de meios, nomeadamente, como contraste à capitalização ou mercantilização voraz da arte. Se, por um lado, esta última direção pode ser problemática, levando a uma arte domesticada, inócua, indiferente ou até mesmo ecológica e eticamente discutível, por outro, o que acontece com a arte que procura ser engajada é que cede frequentemente às vicissitudes inerentes à tematização redutora, defendendo uma agenda própria ou ficando refém de outras agendas externas (agendas defasadas do problema) (Dinger in: Dinger; Duenha; Eugenio, 2016, p. 114).

93

Tatlin's Whisper #6 (Havana version)³⁷, de Bruguera, é uma ação em que se coloca um púlpito com microfone de onde as pessoas podem falar durante um minuto sobre qualquer coisa enquanto outras pessoas recebem câmeras com flash para documentar os discursos. Quando alguém decide ocupar o lugar da fala, duas pessoas vestidas de militares a acompanham e colocam uma pomba branca sobre seu ombro. Essa ação acontece em Cuba, e é baseada no primeiro discurso de seu líder Fidel Castro, em que se criou uma mística diante da aparição de pombas que pousaram nele, fazendo o público questionar se aquilo era sinal divino ou se eram animais treinados.

37 Essa ação aconteceu no ano de 2009 no pátio central da Wilfredo Lam, instituição responsável pela organização e realização das Bienais de Havana – Cuba. Mais informações sobre essa ação podem ser conferidas em: <http://www.taniabruguera.com/cms/112-1-El+Susurro+de+Tatlin+6+versin+para+La+Habana+.htm>. Acesso em: 11/02/2017.

Nessa proposição, Bruguera decide dissolver esse mito ao colocar pombas treinadas para pousar nas pessoas que discursavam. Apesar do caráter dessa proposta, a artista ressalta que o interessante nesse trabalho foi observar as pessoas em uma posição de liderança pela primeira vez em Cuba (2016). Se tomarmos como exemplo a visão da artista cubana, a ideia de comum dentro de um sistema comunista também revela seus meandros. Por outro lado, não temos acesso às tensões que ocorrem no local e isso nos impede de afirmar se os cubanos se mostram mais protagonistas da sua história ou a delegam a um grande líder iluminado.



Figura 22 – Imagens do processo de composição da ação: Vai pra Cuba! desenvolvido por Michele Schiocchet, Milene Duenha e Paloma Bianchi, 2017. Foto: Milene Duenha e Michele Schiocchet. Fonte: Elaborada pela autora.

O gigante acordou, foi pra rua e gritou: Vai para Cuba! A Michele Louise Schiocchet foi. Embarcou no dia 22 de dezembro de 2017 portando 18 envelopes nas cores azul e vermelho, cujo lacre levava a insígnia do poder americano: sua moeda, no caso, a de 5 cents, por falta de outra. Dentro de cada envelope, uma proposição para cada dia de permanência no país como: Colocar barquinhos no mar na direção dos EUA e ver se a maré os leva ou os devolve; Encontrar um cubano disposto a fazer um discurso favorável ao socialismo e outro contrário. Registrar seus discursos; Passar o dia gastando apenas o proporcional ao salário cubano. A princípio, nos interessávamos em perceber, no comportamento das pessoas, algumas nuances relacionadas à obediência – constituição da noção de massa a partir de uma figura de liderança –; desobediência – insurgência a poderes operantes; privilégios e antagonismos no sistema socialista; e questionar noções de governabilidade dos corpos.

Ambiguidades e complexidades de posicionamentos políticos em Cuba nos fizeram olhar para as idiossincrasias do conturbado processo político brasileiro, principalmente no contexto eleitoral do ano de 2018. Pressões, agressões, morte de pessoas conhecidas e ameaças fascistas deram visibilidade ao quanto populações de países inteiros podem ser manipuláveis. Percebemos também a determinância do cerceamento da liberdade para a eleição de grandes líderes (heróis que nos salvam do inimigo). Observamos as ondas (no sentido literal e figurado) e o quanto a capacidade de imaginação e autonomia pode ser afogada no vai e vem dessas ondas. Seguimos a percebê-las e a tentar não nos anestesiarmos nesse contexto. A arte tem sido um modo de fazê-lo.

No link a seguir é possível acessar o vídeo Submersivo, desenvolvido por Michele Schiocchet como um dos desdobramentos da experiência aqui citada:

<https://www.youtube.com/watch?v=7VPJWBD1LE0&feature=youtu.be>

Podemos atribuir à arte um potencial de transformação social? Isso não parece possível sem uma transformação de quem a faz, como agente na sociedade em que vive. Em vez de ser ferramenta de transformação social, ser ela mesma a transformação, como parte do contexto em que se insere, como vida em seu aspecto mais manifesto. Há na proposta de Bruguera uma ideia de grandes feitos, de arte como algo capaz de provocar transformações em grande escala, rompendo barreiras e

sistemas³⁸. Tal postura se coloca em condição limítrofe entre arte e utilitarismo, e faz questionar se nesse caso a arte não é percebida como instrumento de combate, em vez de ativadora de potências em intensificação de seus processos relacionais. Um ideal de transformação pode se aproximar de uma perspectiva radical colonizadora apoiada em dinâmicas de poder, tão grave quanto a da que se busca escapar. Um olhar de cima e de fora, que impõe uma perspectiva, se difere da noção de emancipação como trazida por Rancière (2012) ou de participação como trazido por Bishop (2004), ou de composição (Eugenio; Fiadeiro, 2012). Talvez, com-parecer, nesse contexto, seja também uma forma de co-posição. Apesar de uma grandiloquência no modo de posicionamento de Bruguera (2016), um aspecto a ser ressaltado nesse contexto é sua forma de pensar a noção de utopia: como algo que de fato se constrói e não como algo impossível que se quer alcançar. A utopia, nesse contexto, demanda o acionamento de nossa capacidade de imaginar, de tornar imagem ação. Bruguera nos convida colocarmos o Urinol, de Duchamp, de volta ao banheiro e usá-lo. Plantar utopias ao modo do convite de Bruguera, ou ao modo de outros convites, a exemplo do artista visual belga Francis Alÿs (foto abaixo), é investir na capacidade imaginativa, como traz Vinciguerra (2010), como alternativa à tristeza implantada em situações de sujeição a poderes opressores. Essas podem ser algumas das muitas maneiras possíveis de se com-parecer.



Figura 23 – When Faith Moves Mountains (Quando a fé move montanhas). Francis Alÿs em colaboração com Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega. *Dunas de areia movida a 500 corpos*. Performance, Lima 2002. Foto: Print de vídeo. Fonte: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-aly/francis-aly-story-deception-room-guide/francis-aly-3>.

38 A artista tem uma história com a política de Cuba que também a impulsiona a esse pensamento. Seu pai foi diplomata no governo de Fidel Castro e muitas de suas ações discordantes desse governo culminaram com sua prisão. Uma delas aconteceu, inclusive, durante o anúncio da performance acima descrita, no ano de 2014, na Plaza de la Revolución, em Havana.

Um vídeo dessa performance pode ser conferido em: <http://francisalys.com/when-faith-moves-mountains/>.

Francis Alÿs convida quinhentas pessoas a cavar com pás uma grande quantidade de areia sob a intenção de mover uma duna de 500m de diâmetro, transportando-a para dez centímetros além de sua localização original nos arredores da cidade de Lima, Peru. A proposta surgiu após uma visita de Alÿs, em outubro de 2000, durante um momento de tensão social devido ao regime ditatorial de Alberto Fujimori. O recurso utilizado pelo artista foi a ampla divulgação à população da cidade em parceria com as instituições de ensino locais. Tal convite causou controvérsia graças ao seu caráter fantasioso, transformando-se em uma espécie de lenda contada pelos moradores³⁹. A ação desse artista mobilizou muitas pessoas, de modo literal e figurado, permitindo a percepção de que a mudança é possível, e que imaginar o improvável também é uma mudança. Por outro lado, se volta ao impasse da perspectiva colonizadora daquele que atua de um ângulo privilegiado em relação a determinado Saber-poder sobre os corpos que, quando posto em ação, é também violento e mortífero.

Tanto na proposição de Bruguera quanto na de Alÿs, o questionamento da instituição política está explícito e isso está inserido nos seus procedimentos, na feitura, afirmando uma vivacidade, um dinamismo que não permite que se ignore o aqui-agora. Lehmann (2009, p. 12) observa que, no teatro, longe de uma relação televisiva, a guerra não está no outro país, ou de modo genérico na sociedade, mas está no lugar onde se vivencia a experiência do encontro. Nos casos das ações artísticas trazidas à discussão, é possível afirmar a disposição a estar na guerra, para além da sala de espetáculos, se necessário for para a invenção de outros mundos, sem guerra.

O corpo pode com-parecer em po-ética. Com-parecer é modo de ativar as relações entre ética, estética e a dimensão do político em atenção à potencialização da vida nos encontros. A vida inclui decomposição, mas decomposição não é adiantar a morte, é aceitar uma desfragmentação para a composição com outras vidas. O uso dos poderes sobre os corpos é que adiantam a morte. Quem quer deter o poder e os corpos

39 Tais informações foram retiradas do site do artista: <http://francisalys.com/>. When Faith Moves Mountains (Quando a fé move montanhas) foi realizado em parceria com Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega. Outras informações podem ser encontradas em: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-alys/francis-alys-story-deception-room-guide/francis-alys-3>. Acesso em: 29/01/2018.

se utiliza, muitas vezes, de preceitos morais para estabelecer dominação. A arte pode provocar o corpo que quer viver a não ceder à força opressiva dos poderes, fazendo-o por uma ética do possível.

Essas são algumas das muitas possibilidades do corpo experimentar **o que pode**.

O corpo



Figura 24 – Fluido 1: Lambida. Código genético sobre papel, Milene Duenha, 2019. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.



Figura 25 – Fluido 2: Transbordamento. Água vazada dos olhos sobre papel, Milene Duenha, 2019. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.



Figura 26 – Fluido 3: Identidade feminina. Digital com sangue de menstruação sobre papel, Milene Duenha, 2019. Fonte: Elaborado no corpo da autora, 2019.

In-corporação

Imagine. Não imagem distante, mas o tornar da ação imagem. Percepção⁴⁰, ação pelo apalpar, ter referência de espaço, de onde fica e de como funciona, mas sem a predominância do olhar, esse sentido intrometido que nos faz achar tudo Saber. Tato, olfato, equilíbrio e tantos outros sentidos em ação, percepção e propriocepção (Berthoz, 2001) para re-conhecer esse composto complexo em movimento constante, em ação (corpação): o corpo, *body* que precisou acrescentar *em* e *ment* (*embodiment*)⁴¹ para confirmar sua existência indissociável de uma mente *in* (incorporada), porque essa consciência – alma/espírito – mandona que nos comandava como força exterior às próprias forças corpóreas (Descartes, 2008 [1637]), ah, essa já não nos cabe. A alma virou energia, restou pensamento, fluidos, descargas elétricas, impulsionadas por outros fluidos, produzidos também pelo pensamento e pelo comportamento. Para Latour (2008) o corpo é uma interface capaz de se tornar mais descritível à medida que aumenta sua capacidade de ser afetado por mais elementos. O corpo não é compreendido como “morada provisória de algo de superior – uma alma imortal, o universal, o pensamento –”, mas é o lugar das marcas, é o que deixa “uma trajetória dinâmica através da qual aprendemos a registrar e a ser sensíveis àquilo de que é feito o mundo” (Latour, 2008, p. 39).

103

Vamos chamar corpo essa estrutura que não se divide em duas: dentro e fora; físico e espiritual, talvez até desalmada, talvez até disforme (que não se fixa em uma forma), com poros dilatados, penetráveis, permeáveis (Duenha, 2014), e que, às vezes, permite que o azul escape em uma reiteração desse corpo em vida.

40 Ao explicar a ideia como conceito da mente e o reconhecimento de sua existência a partir dessa percepção, Spinoza (Ética, 2009 [1677], Parte II, Prop. 3), opta por substituir a palavra percepção por conceito, afirmando que percepção denota uma passividade da mente em relação ao objeto. O contrário também se apresenta, uma vez que a ideia da existência de algo a partir de atribuições de um olhar externo e distanciado desse algo faz com que ele exista, em alguma instância. Assim, em consideração a uma falsa distância conferida a um papel observador, ou a inexistência de algo a partir da falta de reconhecimento de sua atividade, percepção é aqui compreendida como a ação, não à distância, mas em regime de des-cisão (Eugenio, 2012) no qual sujeito e objeto, pensamento e corpo não se separam, tampouco são tidos em diferenciação de passividade e atividade. Por esse mesmo motivo não se diferencia aqui percepção e autopercepção. A abordagem de Jullien (2001) acerca da inexistência, na cultura oriental, dessa cisão sujeito-objeto é também uma referência para se pensar que outros modos de perceber menos dicotômicos podem ser formulados. Por ora, perceber aparece como ato responsivo que ocorre em movimento, que não dá nome ao que acontece e que não carrega um distanciamento de observador como se convencionou na cultura ocidental, mas se faz em relação, a cada vez, como ato de tatear, de negociar as existências.

41 Em inglês, *em* é um elemento formador de palavra que tem o mesmo significado de *in* – dentro, ou colocar dentro. O sufixo *ment* é derivado do latim *mentum* que se liga a efeito da ação quando vinculado a verbo, porém, há várias acepções para esse sufixo que derivam de designação à qualidade do sentir até parte do corpo humano, o queixo.

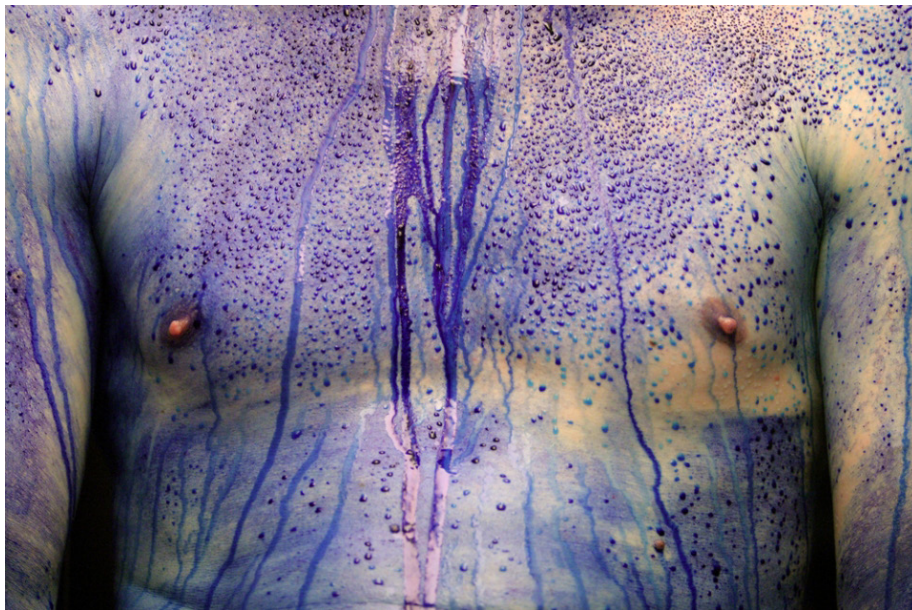


Figura 27 – Bleu Remix, Yann Marussich. *Fluido azul vertendo dos poros*. Performance, 2008. Foto: Jakub Wittchen.
Fonte: < <http://www.yannmarussich.ch/perfos.php?p=14> >.

Esse corpo é Yann Marussich, um coreógrafo-performer suíço que investe na aparente imobilidade para dar visibilidade a outras mobilidades e danças possíveis. Bleu Remix é um trabalho em que o artista, depois de receber uma injeção de azul de metileno, permanece exposto em estado meditativo durante uma hora em uma câmara de vidro aquecida, o que o faz verter azul. Nesse mesmo período de tempo, o som que seu corpo produz é amplificado de modo a reverberar no espaço em que a ação acontece. Em Bleu Remix Yann Marussich é corpo em intensificação de sua existência/re-existência, é potência de arte e vida quando transforma materialidades alheias ao corpo em manifestação poética deste, permitindo que uma dança emergja na ativação de seus sistemas biológicos, em apresentação de seu funcionamento em co-determinância. Tal proposição revela uma diluição de limites interno-externos na qual poros e orifícios dão vazão às intensidades que lhe atravessam. Seu trabalho tem o potencial de suspender um fluxo de atenção ao oferecer o improvável. Aciona o imaginário ao tornar fluido azul a sua mobilidade não aparente. Além disso, oferece à discussão no campo da arte a possibilidade de expandir a noção de movimento trazendo uma dança de fluidos, oferecendo à percepção um corpo como acontecimento que experimenta a pergunta: o que pode o corpo?

Não vamos seguir a mencionar corpo como *embodiment*, porque a própria necessidade de dizer que se trata de um corpo cuja mente é incorporada admite uma separação substancial. Vamos partir do pressuposto de que já superamos esse trauma produzido por um poder moralista/moralizante (a quem interessa domar o corpo) e que conseguimos, des-significá-lo nesse sentido livrando-o de um peso que não é seu. Vamos nos lembrar do corpo que é causa e efeito de constantes desdobramentos, de individuação (Simondon, 2003), e que existe no mundo a se compor e decompor nas relações. Vamos percebê-lo em sua capacidade de afetar e ser afetado, de ser potência (Spinoza, *Ética*, 2009 [1677]): um corpo que pode tantas coisas quanto sua sensibilidade para se afetar pelos encontros o permite. Vamos supor que é possível mover esse corpo em uma abordagem dele como acontecimento, acessar múltiplos devires e percebê-lo como intensidade capaz de produzir a si e ao meio, como traz Latour (2008, p. 39) ao afirmar que esse processo envolve também a produção do “meio sensorial” e a de “um mundo sensível”. O filósofo e biólogo chileno Francisco Varela, o filósofo norte americano Evan Thompson e a psicóloga norte americana Eleanor Rosch (2003), ao tratarem de uma cognição corporalizada a partir da noção de *embodiment* afirmam que essa ocorre por meio dos sentidos em relação com o ambiente.

Simondon (2003; 2015), ao debruçar-se sobre o tema da gênese das formas de vida se opondo à teoria do hilemorfismo aristotélico⁴², nos oferece elementos para pensar a condição imparável da vida. A partir de referência da Física Quântica, a individuação é apresentada por esse autor como processo vital que se dá impreterivelmente em mobilizações vinculadas ao meio, diferentemente de uma noção de indivíduo como acabado, com contornos nítidos e rígidos. Que princípio há antes do indivíduo que lhe confere a condição de individualidade? Essa é uma questão que move a filosofia de Simondon e que o faz estender sua pesquisa aos processos físicos, biológicos, psíquicos e sociais. Ele parte do princípio do engendramento no encontro para pensar a multiplicidade de caracteres que compõem o indivíduo, oferecendo outros desdobramentos à teoria espinozana dos afetos. Ao discutirmos o corpo a partir de Simondon (2003), como intensivo, como energia potencial que se altera na relação com o que se apresenta, alterando também o que é apresentado, o pensamos/vivemos desdobramo-nos sensíveis à nossa potência de ferir e sermos feridas/os/es (Eugenio; Fiadeiro, 2013a) e refeitas/os/es no encontro.

42 O Hilemorfismo se pauta na ideia de que todo corpo é efeito da relação entre forma e matéria, sendo a matéria um elemento metafísico indeterminado que se molda pela forma, um constituinte metafísico primário que toda a substância individual contém. A descrição aqui apresentada tem referência nos sites: < <http://filosofia.fflch.usp.br/node/1070> >, e outra em: < <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/hilemorfismo> >. Acesso em: 14/06/2018.

Os corpos como potência de afetar e de serem afetados (Spinoza, *Ética*, 2009 [1677]) são causa e efeito das diferentes voltagens que operam nas composições e decomposições dos encontros, o que denota o movimento tensional constante que produz o indivíduo como potência, e não como fixidez. “Porque somos finitos e seres originariamente corporais, somos relação com tudo quanto nos rodeia, e isto que nos rodeia são também causas ou forças que atuam sobre nós” (Chauí, 2011, p. 88). Diferentemente da proposição aristotélica de Ser como indivíduo, Simondon (2003) coloca que o ser não é o indivíduo, e sim, mais do que indivíduo, justamente por esse estar em relação constante com o meio em equilíbrio metaestável. Em sua teoria há uma distinção entre o indivíduo e o pré-individual. O indivíduo não é uma unidade, algo estável e fixo, mas um campo tensional; enquanto o pré-individual é o campo afetivo, o estado de tensão, também chamado de meio associado.



Figura 28 – Biomimesis. Rodrigo Braga, Fotografia 60 x 90 cm, 2010. Foto: Rodrigo Braga. Fonte: < <https://www.rodrigobraga.com.br/Biomimesis> >.

Tensão parece ser mesmo o estado no qual as coisas se encontram e se produzem ao revelar a dimensão fractal de sua manifestação. A imagem produzida pelo artista visual amazonense Rodrigo Braga é um convite poético a se perceber um teor de variação que as coisas da natureza não humana contêm. Além disso, faz lembrar que essas materialidades orgânicas se transformam, compondo-se, decompondo-se e compondo-se com outros elementos. Essa imagem não se relaciona diretamente à discussão evocada por Simondon, mas oferece uma digressão, um convite ao imaginário em favor da percepção de que os elementos na natureza (ao que se incluem os agentes humanos) não têm sua existência destacada de outras existências. Eles carregam

marcas dessas relações nos modos de ser corpo (planta, gente e outros animais). A dimensão de coengendramento tem vazão ao imaginarmos que a semelhança entre a espinha da planta e a espinha do peixe denota a variação de uma mesma inteligência estrutural. O que Braga intitula por Biomimesis pode ser traduzido por possibilidades de variações entre os elementos do ambiente. A potência dos os encontros na natureza pode variar em singularidades e similitudes de modo imparável.

Aquilo que confere ao indivíduo um caráter singular que o difere dos demais é chamado de “hecceidade”⁴³ e se produz em uma complexificação que se dá entre os múltiplos que uma realidade pré-individual pode conter e o campo de tensão que o indivíduo (ou algo “individualizável”) oferece. Tal processo faz gerar outras inúmeras “hecceidades” a serem elementos de novos encontros. Conforme afirma Simondon (2003, p. 99): “tudo o que pode ser origem da relação já é do mesmo modo de ser que o indivíduo, quer seja o átomo, partícula insecável e eterna, a matéria-prima ou a forma”.

Desejávamos mostrar que é necessário operar uma reversão na investigação do princípio de individuação, considerando como primordial a operação de individuação a partir da qual o indivíduo vem a existir e da qual ele reflete o desenrolar, o regime e, por fim, as modalidades em seus caracteres. Então, o indivíduo seria apreendido como uma realidade relativa, uma determinada fase do ser supõe uma realidade pré-individual anterior a ela, e que não existe completamente só, mesmo depois da individuação, pois a individuação não esgota de uma única vez os potenciais da realidade pré-individual; por outro lado, o que a individuação faz aparecer é não só o indivíduo, mas também o par indivíduo-meio (Simondon, 2003, p. 100-101).

107

A individuação se trata de uma operação de defasagem que se dá ante a diferença de potencial, ou seja, a tensão que cada elemento da individuação pode trazer, o que garante uma metaestabilidade, considerando que não é só a realidade individual ou individualizável que se faz, mas também o meio (Simondon, 2003). A individuação é um modo de produção do ser, da vida, em devir, um devir que é uma dimensão desse ser, e não oposição a ele, e isso só acontece graças à existência de um sistema metaestável, sistema esse que se difere tanto da estabilidade, que supõe a falta de movimento e a falta de força ou energia potencial (nos termos de Simondon), quanto da instabilidade que, ao implicar movimento ininterrupto, pode ser surda à apreensão de configurações temporais necessárias à sustentação do sistema de tensão.

43 Hecceidade é um termo com base na filosofia medieval desenvolvida pelo filósofo escolástico do Reino Unido John Duns Scott, e se refere à distinção entre os entes. Esse termo é também discutido posteriormente pelo filósofo alemão Martin Heidegger no século XX, e também por Deleuze e Guattari, além de Simondon. Em Deleuze e Guattari (2000; 1997) ele aparece como a noção de individuação sem sujeito, ao tratar de um sujeito de devir.



Figura 29 – Bain Brise, Yann Marussich. *Corpo em negociação com cacos de vidro*. Performance. 2010. Foto: Emilie Salqu  bre – Festival Souterrain. Fonte: < <http://www.yannmarussich.ch/perfos.php?p=28> >.

Esse sistema de tensão está presente nas diversas formas de vida e nos interessa    medida que evidencia um corpo que não se encerra, que tem a noção de vida vinculada a um estado de metaestabilidade constante em relação ao meio em que se encontra. Como funcionamento processual, há algumas dimens   es de individuação que garantem a passagem de uma individuação para outra: da individuação física para individuação orgânica, da individuação orgânica para individuação psíquica e da individuação psíquica para o transindividual subjetivo e objetivo, ao que Simondon (2003) nomeia como transdução, um termo utilizado na biologia para se descrever a capacidade de transformação de um sinal ou estímulo em outro, de uma energia em outra. Essa operação é exemplificada pela capacidade do cristal de se multiplicar e expandir para todos os lados a partir de uma pequena partícula de água, sendo as novas estruturas, base para as pr  ximas⁴⁴. Tal operação sempre produz limites provisórios, não parte de uma interioridade, mas se amplia por todos os sentidos (Combes, 1999), assim, se sustenta uma ideia de sujeito que se desenvolve t  mb  m em limites provisórios ante as informações do ambiente. O ser, com sua capacidade de transdução,    efeito e causa de individualidades diversas que operam como unidade de ser autogest  vel, como traz Combes (1999). Nesse contexto, o que aparece é um tipo de elaboração exigente de um método específico, desenvolvido por conta própria, que essa

44 “Por transdução entendemos uma operação física, biológica, mental, social, por que uma atividade se propaga gradativamente no interior de um domínio, fundando esta propagação sobre uma estruturação do domínio operada de região em região: cada região de estrutura constituída serve de princípio de constituição    região seguinte, de modo que uma modificação se estende progressivamente ao mesmo tempo que esta operação estruturante” (Simondon, 2003, p. 12).

autora considera uma visão renovada do modo de relacionamento entre pensamento e ser (Combes, 1999). Para ela, o modo de pensamento que o estudo da individuação demanda não se trata nem de dedução, nem de indução, mas de transdução.

Aqui podemos recordar o que Kastrup (2007) traz acerca de uma cognição inventiva, capaz de inventar a si a ao mundo, pois a provocação de novos caminhos cognitivos nos leva à nossa invenção e à transformação do meio e vice-versa. Que corpo é esse que vive a se reinventar? É e, o que resulta provisoriamente dos encontros, do que ‘acontece’ entre o nós. Esse acontecer é feitura de mundo e de corpo de modo incontrollável, a não ser pelas intervenções (políticas, cirúrgicas, militares, machistas, homofóbicas, racistas, e tantas outras) carregadas de autoritarismo e de morte.



Figura 30 – ANDROGYNE – Sagração do Fogo, Alda Maria Abreu, 2015. Foto: Acervo da artista. Fonte: <http://www.taanteatro.com/obras/androgyn-sagracao-do-fogo.html> .

Nesse link pode-se acessar o trabalho da artista:

<https://vimeo.com/168839680>

O vídeo-dança trazido como referência é resultante de uma produção que integra a performance Androgyne – Sagração do Fogo, 2013, concebida, encenada e produzida pela artista/pesquisadora brasileira Alda Maria Abreu junto à Taanteatro Companhia, São Paulo. A artista o descreve como “ato herético, ato político-poético, é também uma travessia iniciática, um espaço-tempo singular no qual as problematizações da pesquisadora sobre a origem da vida, do corpo e do mundo constantemente se renovam”. O videodança aborda a questão fronteiriça da sexualidade e de uma noção higienista de identidade convidando ao transbordamento de suas barreiras ao tratar

da androginia para além de suas acepções clássicas cujas imagens são “manifestações éticas da ecologia no corpo” e revelam uma dimensão “ecopoética de uma dança-modo de (r)existência” (Abreu, 2017, s/p).

Esse corpo que se inventa em relação, opera muito mais em *e*, referência de multiplicidade, do que em *É*, referência de estabilidade e fixidez calcadas em noções de representação e significado. Também não existe como *Ou*, invalidando a possibilidade de transformação ante a multiplicidade. Como *É* e *Ou* pode render-se aos poderes autoritários, até mesmo fixar-se em um deles, blindando-se, encerrando-se e existindo como redução de potências. *e* pode ser maleável ao ponto de escapar da morte, tanto quanto sua potência de ser afetado o permitir. Trata-se, com isso, de perceber o corpo em sua potência de vida, em re-existência diante de um desejo de controle por políticas surdas. Há que se escutar as potências dos encontros. Há que se fazer, como corpo, elemento compossível no ambiente.

Hierarquia cabeça e resto

110 O balé clássico, estilo de dança desenvolvido no século XV, nasceu em berço monárquico. Sua derivação das danças de corte carrega características da “dinâmica social e política” cortesã, o que justifica uma característica de controle pulsional que se ligava à “educação do corpo e do gesto”, ao “refinamento das condutas sociáveis”, como afirma a pesquisadora brasileira Mariana Monteiro (1998, p. 171). Esse era um elemento que compunha a trama hierárquica de afirmação das monarquias absolutas e, posteriormente, se manteve atrelada aos interesses burgueses (Monteiro, 1998). Como atração que reafirmava o poder de um rei ou da burguesia, o equilíbrio era um elemento amplamente explorado nessa arte em busca de um retrato do comportamento nobre. Sua movimentação em lateralidade com rotação de braços e pernas para fora (*en-dehor*), além de corresponder a princípios anatômicos de movimento nos estudos da época, garantia também que nunca se virasse as costas para o rei, ou para os burgueses. Se o fizesse, a cabeça sempre se voltava para frente, afinal, a suposição de cabeça como lugar do pensamento e da alma (lembrando das interpretações acerca da glândula pineal no século XVI, presente na filosofia de Descartes (2008 [1637]) como sede da comunicação entre corpo e mente) a tornava mais importante do que o restante do corpo. Esse corpo com cabeça é tão capaz de se conformar às necessidades do ambiente que desenvolve uma técnica de movimento capaz de evitar que a/o/e dançarina/o/e

vire as costas à autoridade (autoritária), técnica esta intensificada na medida em que o palco italiano (que permite a relação frontal entre público e artistas/es) se institui como modo de fruição do balé⁴⁵.

Tal técnica também foi instrumento dos ideais colonizadores das monarquias absolutas (a exemplo da Espanha, França e Portugal) que o utilizavam como propaganda político-teológica baseada na intenção de fortalecer uma noção de “unidade do corpo social” (Monteiro, 1998, p. 174). A igreja, cúmplice do Estado, transforma a dança em “pedagogia da conversão do gentio e do africano” (Monteiro, 1998, p. 172), um balé catequese propagado pelos jesuítas que reforçava a ideia de soberania de Deus e adesão aos ideais colonialistas que incluem a obediência ao rei. Esse é também um contexto ao qual se vinculam as narrativas sobre as primeiras práticas teatrais no Brasil.

Passados cinco séculos, continuamos a olhar para algum ‘Rei’, e a desenvolver práticas subordinadas à vontade do Estado. Normas de comportamento e de educação do gesto vigentes em muitas práticas pedagógicas, a exemplo da discussão levantada por Monteiro (1998), se espelham em noções disciplinares que reproduzem modelos hierárquicos e controladores dos corpos impondo limites ao pensamento e ao desenvolvimento de uma cultura autônoma. Porém, há também quem pense com a barriga, uma das regiões que compõe o corpo, que funciona com certa autonomia em relação ao cérebro (localizado na cabeça que fica na parte mais alta do corpo) e que oferece informações muito explícitas sobre o quão ingovernável o corpo pode ser, mas também o quão governável, se submetido à forças que impelem morte.

Tem gente dançando de barriga solta e virando de costas para soberanos, viu! Tem gente dançando sem roupa e, por isso, sendo ameaçado de morte no Brasil. Wagner Schwartz, coreógrafo brasileiro, adoeceu depois de receber ameaças ao ser acusado de pedofilia por ter uma criança presente em seu espetáculo⁴⁶. A brasileira,

45 Segundo Monteiro (1998), foi com a fundação da Académie Royal de Musique a partir de 1680 (que posteriormente se transformou em Ópera de Paris) que ocorreu o aprofundamento e sistematização de uma gramática corporal complexa do balé visando a uniformização do gesto por meio do desenvolvimento de uma pedagogia e uma escrita dessa dança. A rotação dos membros para fora (o *en-dehors*) torna-se uma marca da *danse d'école*, utilizada como referência até os dias de hoje. Como modo de legitimação dessa arte houve também a recorrência aos gêneros poéticos – imitação da natureza – com referência a Aristóteles. Tais referências encontram reverberação tanto nas práticas do no *Ballet de Cour* no século XVII quanto no que Jean-Georges Noverre viria a desenvolver como reformador dessa prática no século XVIII com o Balé de ação, cujas ideias são retratadas em suas *Lettres sur la Danse* (Monteiro, 1998).

46 A situação aqui retratada se refere à apresentação do trabalho intitulado *La Bête* (O Bicho), desenvolvido em 2005, que aconteceu em setembro de 2017, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. O trabalho acontece diante da participação do público que move o artista a partir da referência de uma réplica do Bicho, obra da artista brasileira Lygia Clark que compõe uma série de objetos dobráveis de alumínio, *Os Bichos* (1960), expostos como convite ao manuseio das peças. Na apresentação específica de *La Bête*, no MAM, uma criança estava presente ao lado da mãe e, pelo fato da menor de idade ter tocado o artista, ganhou forte repercussão, se transformando em uma sequência de acusações públicas de pedofilia que incluíam ameaça de morte. Uma entrevista com esse artista sobre essa situação foi realizada pela jornalista brasileira Eliane Brum, veiculada no *Jornal El País* e pode ser conferida em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_o80093.html >. Acesso em: 16/06/2018.

bailarina gorda, Jussara Belchior, diante de uma vida de acusações gordofóbicas, desafia os jargões que a percebem como “descontrolada” e fora dos padrões e faz uma dança com peso, percepção, transbordamento, humor e sensualidade⁴⁷. A atriz trans brasileira Renata Carvalho vai à igreja e ocupa o lugar do homem santo, Jesus⁴⁸. As/os performers transviadas/os/es, desviadas/os/es, que não cabem na sua Casa Selvática fazem da rua um cabaré, ateando fogo às convenções, vestindo mitra (chapéu de bispo), *blabando* discursos em tom solene, tornando o público partícipe de uma celebração irônica da condição de violência imposta às existências diversas⁴⁹.



Figura 31 – Cabaret Macchina, Casa Selvática, 2018. Foto: Humberto Araújo. Fonte: < <http://www.aescotilha.com.br/colunas/zero-pila/cabaret-macchina-casa-selvatica/> >.

47 O trabalho se chama Peso Bruto e foi desenvolvido em 2015. Um vídeo com um breve trecho do trabalho e sua fala sobre ele pode ser conferido em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Ckbneej51Vc> >. Acesso em: 16/06/2018.

48 O espetáculo aqui mencionado é O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu (2016) e vem sendo censurado em várias cidades por onde passa desde sua estreia. Um vídeo com trechos do espetáculo e com entrevista com a diretora Natalia Mallo pode ser conferido em: < <https://www.youtube.com/watch?v=tEEI2kKxOVO> >. Acesso em: 16/06/2018.

49 Cabaret Macchina (2018) é o nome do trabalho realizado pela Casa Selvática. Um trecho desse trabalho pode ser conferido em: < https://www.youtube.com/watch?v=odoHp6_SKgo >. Acesso em: 16/06/2018.

Tem gente virando o rosto, as costas, a bunda para as convenções de controle social, e isso está provocando confusão, convulsão, eletrocutando alguns sistemas, inclusive os sistemas da arte. A dança com a barriga, ou com o cu – a exemplo dos espetáculos Hyenna⁵⁰ e Macaquinhos⁵¹ – mostra que o corpo pode não ter hierarquia, que a inteligência não se localiza somente na cabeça (De Marinis, 2012). A propósito, essa anedota sobre uma alma mandona e ao mesmo tempo condenada desde o nascimento a um julgamento divino nos foi contada justamente para ficarmos como as crianças que têm medo de escuro depois de ouvir histórias de terror. Aí a moral tem residência fixa aprisionando tantos corpos quanto puder cooptar.

Essa anedota foi e ainda é utilizada como dispositivo de controle da potência que o “resto”, o escuro do corpo, contém. Afinal, como disse Fernando de Oliveira (2017, s/p.) ao tratar da religião como uma das formas de controle, em referência às obras de Friedrich Nietzsche e de Spinoza: “é com o cristianismo que o horror à escuta do corpo se fez arma política”. Segundo Nietzsche (2011, p. 14) a alma desprezava o corpo veementemente uma vez que “pensava ela escapar ao corpo e à terra”. Enquanto acreditamos nas histórias de terror que nos contam sobre o corpo, perdemos a chance de aterrorizar os monstros das histórias e seus inventores, afinal, o corpo consciente de sua potência é uma ameaça, assim como a educação e a arte também o pode ser.

Mas que corpo seria esse cuja potência incontida se espalha por onde habita, de modo ingovernável, convocando os sentidos mais esquecidos? Imaginemos que nossos poros possam se dilatar ao ponto de revelar as camadas mais profundas, ao ponto de dar acesso do que se chamou dentro, ao fora, e do fora ao dentro, se misturando até que essa mistura fique inominável. Imaginemos uma pele permeável, que detém grande parte de nossa capacidade de perceber como nos relacionamos com o mundo. Realizemos uma escuta que ressoa, como sugere o filósofo francês Jean-Luc Nancy (2014), uma percepção que é ação (Noë, 2012)⁵². Reconheçamos que nem tudo

50 Espetáculo do artista Tuca Pinheiro, desenvolvido em 2013. Um texto assinado por Francisca Pinto relatando as impressões sobre esse trabalho pode ser encontrado em: < <http://panoramafestival.com/2014/hyenna-nao-deforma-nao-tem-cheiro-nao-solta-tiras-tuca-pinheiro/> >. Acesso em: 16/06/2018.

51 O trabalho Macaquinhos (2014) é performado pelas (os) artistas brasileiras (os): Andrez, Caio, Barra, Feliz, Guy, Iaci Kupalua, Luiz, Teresa, Yuri; com desenvolvimento em parceria com: Ana Carolina Pires, Alzira Incendiária, Carolina Castanho, Rafa Amambahy, Serguei Dias, Mavi Veloso, Yang Dallas. A sinopse do trabalho traz as seguintes palavras: “Desbunde: deboche: degredo: ingênuo: vulgar: arcaico: frágil: íntimo: comum: construir uma fisicalidade a partir do cu: brincar de epistemologia do cu: Três orientações: aprender que existe cu: aprender a ir para o cu: aprender a partir do cu e com o cu. Será o cu metáfora do sul no corpo? Sul? Tabu? O que deixamos de enxergar? Onde deixamos de tocar? Coreografia? Performance? Paquera? Quem vai dar? quem vai tomar? Cadê preto? Cadê índio? Cadê teu cu? O que todo mundo tem? Como escutar? Como se vulnerabilizar ao outro?”. Um *teaser* desse trabalho pode ser encontrado em: < <https://vimeo.com/101668661> >. Acesso em: 16/06/2018.

52 O filósofo Alva Noë (2004; 2012) afirma, dentre outras coisas, que a percepção não é dada à consciência sem uma exploração ativa do conhecimento corporal, para ele é necessário um nível de engajamento da atenção, um modo de presença que possibilita a percepção. Essa, por sua vez se dá em relação com o ambiente e não se restringe à atividade do pensamento.

o que nos acontece é captável por uma consciência vígil diante das inúmeras formas de comunicação das quais o corpo é capaz (Gil, 2001, 2004)⁵³. Experimentemos uns olhos que escutam, um nariz que degusta, uma língua que cheira, um pensamento sem julgamento, um movimento que se expande às diferentes percepções, que experimenta a si e ao mundo em um exercício de abertura e prontidão para relacionar-se com sua diversidade.

Nancy (2014, p.13) desenvolve uma discussão acerca da escuta observando a “relação entre os sentidos em geral”, os “sentidos sensíveis” e o “sentido sensato”, questionando quando esses sentidos estão todos em jogo. Para ele há uma preponderância do visual ao auditivo e entre o entender e o escutar. O autor pergunta: o que acontece se alguém tenta captar mais a sonoridade de algo do que informação que esse algo traz? Escutar aparece como um ato de captar ressonância. A ressonância é uma capacidade do corpo. Soar é uma atividade de vibração que pode se estender ao ambiente. Nancy (2014) recorda que a noção de *aisthesis*, desde Aristóteles, se refere a sentir e ressentir – se-sentir-sentir –, lembrando que essa qualidade de refletir do registro sonoro como estrutura aberta consegue ao mesmo tempo criar conexão entre o sensível e o sensato. A escuta é acesso a si e ao fora de si. Um si que não eu (si próprio) e um fora de si que não é outro si, mas o que remete à forma e ao movimento dessa relação entre singular e plural que é tudo isso ao mesmo tempo. Estar à escuta é estar à espreita.

O sujeito da escuta ou o sujeito à escuta (mas também aquele que está «sujeito à escuta» no sentido em que pode estar-se «sujeito a» uma perturbação, a uma afecção e a uma crise) não é um sujeito fenomenológico, quer dizer, não é um sujeito filosófico e, em definitivo, não é talvez nenhum sujeito, excepto ao ser o lugar da ressonância, da sua tensão e do seu ressalto infinitos, a amplidão do desdobramento sonoro e a magreza do seu dobramento simultâneo – pelo qual se modula uma voz na qual vibra, dele se retirando, o singular de um grito, de um apelo ou de um canto (uma «voz»: é preciso compreender o que soa de uma garganta humana sem ser linguagem, o que sai de uma goela animal ou de um instrumento qualquer que ele seja, até mesmo o vento nas ramagens: o murmúrio ao qual damos ou prestamos ouvidos) (Nancy, 2014, p. 42).

53 O filósofo português José Gil (2001; 2004), ao analisar como acontecem as relações entre os corpos na dança, mais especificamente no Contato Improvisação, em observações acerca do trabalho do coreógrafo norte americano Steve Paxton, afirma que há diferentes formas de comunicação entre os corpos e que há nesse contexto uma comunicação entre corpos-consciência que não passa necessariamente por uma consciência vígil, ou seja, há modos de comunicação dos quais somos capazes que não nos damos conta quando esses ocorrem. Tal afirmação nos faz perceber o quão ilusório é pensar que exercemos controle absoluto sobre o que nos acontece. Acrescenta-se a essa discussão, a afirmação trazida pelo filósofo e cientista cognitivo britânico-americano Peter Carruthers (Anyan, 2018) ao dizer que pensamento, julgamento e volição conscientes são ilusões, ou seja, eles surgem de processos dos quais estamos sempre inconscientes. Segundo esse autor somente as experiências sensoriais é que figuram nesse espectro perceptivo.

A escuta gera uma singularidade sensível, como diz Nancy (2014) que carrega o sensível (*aisthesis*) em seu modo mais ostensivo que contém ao mesmo tempo dentro e fora, desconexão e contágio, divisão e participação. Se o ouvido não possui a mesma qualidade da visão – que ao fechar os olhos interrompe a conexão, por exemplo –, a noção de escuta pode ser mesmo ampliada para outras percepções mais discretas que escapam aos já conhecidos cinco sentidos, como o filósofo e cientista francês Alain Berthoz (2001) nos mostra. Os receptores táteis estão sempre captando informações, os poros são abertos, o senso de equilíbrio é constante, a medição de nossa força é sempre solicitada. Nancy (2014) expõe que se trata tanto de se abrir ao ser como ressonância, como se abrir a ressonância do ser. O sujeito da escuta não está dado, ele está sempre por vir, diferentemente do sujeito da visada que já está posto em seu ponto de vista. O sujeito da escuta é sequer sujeito, uma vez que sua singularidade se faz na modulação de sua vibração que desdobra, rebate, amplia, que tensiona e ressoa, e recomeça de outro modo. Des-cisão (Eugenio, 2012) e individuação (Simondon, 2015) são termos a calhar nesse debate.

Modos de corpar

Muitos são os modos de convite à ampliação da percepção dessa potência que é e o corpo, mas nesse contexto parece justo mencionar as muitas práticas tensionadas mais amplamente no campo da dança que se voltam a uma produção artística a partir de um refinamento da escuta ao que pode o corpo em sua existência incorporada. Dentre elas estão as práticas somáticas, que assumem a conexão entre perceber e ser/estar, com exercícios focados nas relações entre motricidade e sensorialidade, funcionamento orgânico e percepção, além de outras nuances diversas derivadas de observações em cada estudo⁵⁴.

54 As práticas somáticas, também conhecidas como educação somática ou abordagens somáticas são iniciativas de abordagem do corpo integrado, que buscam romper dicotomias e modos de fazer pouco conectados com a percepção do corpo – *embodiment*. A pesquisadora brasileira de práticas somáticas Débora Bolsanelo (2015) lembra da atenção à noção de corpo integrado que olha para o desenvolvimento da criança e propõe possibilidades de auto-percepção, gestão da experiência, equilíbrio por um processo que reverbera também nos aspectos sociais. Respiração, orientação espacial, nível de esforço – regulação do tônus muscular, direcionamento ósseo-muscular, exploração das potencialidades inventivas do movimento são alguns dos elementos em destaque nas abordagens somáticas. São várias as práticas que se voltam à percepção pelo movimento, como a Técnica de Alexander, desenvolvida pelo ator australiano Frederick Matthias Alexander, a de Moshe Feldenkrais desenvolvida pelo físico pesquisador de movimento russo Moshe Feldenkrais, a Eutonia, desenvolvida pela educadora do movimento alemã Gerda Alexander, a Coordenação Motora desenvolvido por Béziers e Piret e o Body-Mind Centering (BMC) desenvolvido pela educadora do movimento norte americana Bonnie Bainbridge Coehn. Segundo a pesquisadora brasileira de dança Lela Queiroz (2012, p. 43), o BMC, por exemplo, opera por meio do “desenvolvimento gradual dos padrões, escuta e atenção se traduzem em intenção em que movimento é informação em ação, reconhecendo relações entre anatomia e fisiologia experiencial e funcional, num conjunto amplo e complexo de movimentos evolutivos multifacetados”.

Os estudos da cognição ganham reverberação nessas práticas atentas ao esquema corporal, seus modos de funcionamento e relações com o ambiente. Berthoz (2001) estuda o engajamento e colaboração entre os diferentes sentidos, por exemplo. Segundo esse autor, nosso sistema de captação sensível vai muito além da visão, do olfato, do tato, da audição e do paladar, uma vez que há captadores sensoriais espalhados pelos nossos músculos, pelos tendões, pelas articulações e pelo sistema vestibular. Os captadores são responsáveis por medir o comprimento e a velocidade do estiramento muscular nos tendões, a força que exercem, e nas articulações o ângulo que os membros fazem entre si e a velocidade de flexão de um membro sobre o outro. Isso se denomina propriocepção muscular e articular. Dependemos da propriocepção muscular e articular e dos captadores vestibulares que cooperam com a visão e com os captadores táteis da pele – em conjunto com os dos pés e os do restante do corpo, por exemplo, para medir nossos movimentos. Tais relações é que nos tornam capazes de nos equilibrarmos em dois pés, caminhar, decidir a direção, escolher o que comer ou não, o que tocar ou não, com o que se engajar.

Berthoz (2001) afirma que além dos captadores musculares há os captadores que se localizam na região da orelha, o chamado sistema vestibular que permite medir a rotação e a inclinação da cabeça. O sistema visual é composto por vias paralelas que analisam a forma dos objetos, a cor, a velocidade, etc. Nós temos várias visões e as áreas do cérebro responsáveis pelos aspectos do mundo visual são dez diferentes. O cérebro é um grande simulador de ação, ao mesmo tempo em que faz uma simulação mental dos movimentos, prevê o estado no qual os captadores sensoriais, ou determinados captadores sensoriais, deverão estar no momento determinado. Os sentidos são verificadores, o cérebro é um gerador de hipóteses que utiliza os sentidos unicamente para verificar as hipóteses que ele constrói em função das ações que ele planejou. Nossos movimentos são guiados por uma representação interna das trajetórias desejadas e, a partir dessa representação, o cérebro tem a capacidade de escolher os sentidos que vão permitir-lhe guiar o movimento. Quando fechamos os olhos, o cérebro reorganiza completamente os tipos de informações sensoriais que ele vai utilizar: as informações táteis, por exemplo, tornam-se mais importantes. Berthoz afirma que “não vamos onde os pés nos dirigem, vamos, mesmo durante a noite, onde o olhar nos dirige”. A razão pela qual os olhos se antecipam à rotação do corpo na produção de suas trajetórias é, precisamente, porque a pessoa segue, em verdade, uma representação mental da trajetória em cuja direção quer chegar – que ela antecipadamente ‘vê’.

O movimento é capaz de criar certa organização entre os demais sentidos, uma vez que os avisam e dinamizam a cognição, como traz Queiroz (2012, p. 42), afirmando que “o corpo empreende investidas no espaço-tempo, com movimentos de diversas gamas num processo que envolve *sensing, feeling and action* – rastreamento, sentimento e ação – em que se alojam operações de escuta, atenção e intenção”. Se considerarmos todo um trajeto de pesquisas acerca da percepção, que reiteram o corpo como modo de conhecimento de mundo e de produção de conhecimento, que afirmam a percepção como ação, a exemplo de Noë (2004, 2012), o ato de perceber que produz a si e o ambiente em operação de coengendramento faz com que o corpo seja descrito para além de uma noção de recipiente ou de superfície de impressões daquilo que nos acontece.

O fato de esse modo de pensar/ser corpo não estar de fato encarnado, nos coloca em diversas armadilhas que se manifestam em vícios de linguagem que reafirmam uma noção dicotômica e bastante limitada. Em uma das afirmações de Latour (2008), como citado no início desse capítulo, o corpo aparece como superfície que é capaz de receber as marcas dos acontecimentos. Isso pode ser considerado, mas não se trata apenas de um corpo superfície, uma vez que as potencialidades do corpo não são redutíveis a classificações e definições diretas representáveis apenas pelo verbo ser (o corpo é).

O levantamento daquilo que o corpo não é, proposto pelo filósofo francês Michel Bernard (2001), aparece com uma pista aberta para que seja possível a relação com suas muitas forças inapreensíveis, seus es, dentre elas escapar de atribuições e vereditos. Para ele, o corpo não se reduz a um processo cognitivo de informação – lógica de identificação de causa e seu referente –; não se reduz a um processo pulsional e energético de ex-pressão como um processo de comunicação; não se reduz à finalidade utilitária e relacional; não se reduz a uma racionalidade calculadora; e não se reduz a um entendimento de corpo como veículo e processador de informações.

É necessário termos em conta nesse contexto que não se trata de invalidar os és que o corpo pode frequentar, não reconhecer seu potencial de ser marcado pelos encontros ou sua capacidade de agenciar a experiência, mas de operar em um campo aberto às muitas possibilidades intervalares do é e do não é. Por mais que haja esforço para se apreender seu funcionamento, a capacidade inventiva oferece novos recursos que levam a um movimento incessante de percepção e reconfiguração em relação ao ambiente. Simondon (2003, p. 99), afirma que o átomo é capaz de entrar em relação com outros átomos de modo imprevisível e aleatório, e “constituir, assim,

um indivíduo, viável ou não, através do vazio infinito e do devir sem fim”. O corpo não opera como uma estrutura previsível, tampouco impermeável. Nós temos um contorno, um contentor dos órgãos, dos fluidos corporais, porém esse contorno não se apresenta como um elemento intransitável, tampouco capaz de nos blindar daquilo que nos cerca, haja vista as múltiplas formas de percepção das quais somos capazes em relação ao ambiente. O próprio átomo tem contornos penetráveis. Ao tratarmos do corpo em consideração às suas permeabilidades, dicotomias como: interno/externo; comando/ação necessitam ser revisadas.

Quando se volta a um processo de produção artística pela prática de movimento, tendo as potencialidades do corpo como elementos possíveis, os corpos que se relacionam com tal proposta são convidados a voltar a atenção para o que lhes acontece. Tal processo pode ocorrer tanto na constância de acesso e memorização de determinadas nuances que emergem do contato com diferentes estímulos, quanto na provocação de fissuras perceptivas, que envolve o contato com o imprevisível, algo ainda não conhecido pelo corpo e que demanda a invenção de novos caminhos de acesso para a tomada de posição diante disso.

De acordo com Combes (1999, p. 29), a percepção aparece na teoria simondoniana como um “ato de individuação operada por uma vida para resolver um conflito no qual ele entra com seu meio”. Para essa autora a percepção não se inicia com um tomar forma, mas opera “dentro de um conjunto constituído pela relação entre o sujeito e o mundo, o ato pelo qual um sujeito inventa uma forma e, portanto, modifica sua própria estrutura ao mesmo tempo em que a do objeto”. A possibilidade de desdobramentos desse sujeito na invenção ao mesmo tempo em que o meio se altera é um princípio que sustenta a noção de com-parecer, que correlaciona percepção e presença (estar com). Como já tratado no capítulo Pode, parecer-com é inventariar as possibilidades que se apresentam junto às situações e esse inventário se dá por meio da percepção. Um refinamento da atenção permite que muitas nuances de uma mesma circunstância/objeto/ação possam ser acessadas ao mesmo tempo em que ocorre a percepção dos afetos que incorrem no corpo e o mapeamento de possíveis posicionamento no encontro entre esses corpos. Lembrando que, nesse contexto, não é possível alcançar uma *expertise* por se tratar de algo situado, que demanda uma atenção e revisão constante de si e daquilo que se apresenta, mas de um treino da atenção para que os muitos modos de perceber e de corporar tenham vazão.

Em-perceptível

Fazer arte é também perceber, dos muitos modos possíveis, como estar em relação e quais as implicações no éticoestéticopolítico emergem nesse estar. Fazer arte: expor-se diante de um público (e/ou com ele); tornar esboços ação; coreografar; dirigir; performar são atos extremamente exigentes de dedicação e refinamento. Assertividade nem é aqui um tema em questão, porém, voltar esforços a uma produção menos taxativa e mais atenta a demandas coletivas torna-se hoje um elemento fundamental. Quando na dança se passa a mover de modo surdo, e/ou como “espetáculo de mobilidade em fluxo” (Lepecki, 2009), e/ou de modo extremamente ensimesmado, e/ou totalmente aderente a uma noção de estética kantiana como aquilo que é belo (De Duve, 1996), a desconsideração acerca do meio no qual esse corpo está envolvido é uma consequência frequente.

Em situações como essas, parar uma das dimensões de mobilidade do corpo, se revela como uma provocação à percepção, seja a da/o/e artista/e, seja de quem assiste/participa da experiência. O corpo já é movimento constante na sua própria configuração provisória metaestável, como nos traz Simondon (2003). O mundo já é movimento, então, parar é um convite a escutar (Nancy, 2014) o que já acontece, é modo de com-parecer e não somente de obedecer a um frenesi do imperativo de movimento. Parar não é somente deixar de mover de modo aparente o sistema músculo-esquelético, mas ativar a percepção que uma reiteração da dança vinculada a essa abordagem de movimento pode não ativar. É e deixar que as coisas aconteçam pelo saber/sabor que as próprias coisas contêm, inclusive, a capacidade de mover. É um convite a se experimentar o que o corpo pode para além de seus modos de manifestação mais habituais. Em vez de operar somente pelo já Sabido, pelo conforto daquilo que se firmou como modo de fazer arte, encontrar o não Sabido e permanecer nele para que outros sabores possam emergir.

A coreografia que se rende a estereótipos de beleza, ainda presentes no imaginário de uma parcela do público consumidor de arte nos dias atuais, é bastante conhecida. Se esse tipo de já Sabido não for contestado, seguiremos a reproduzir as coreografias urbanas impostas e a não nos implicarmos naquilo que vivenciamos agora.

André Lepecki (2011, p. 47) ancora seu conceito de “coreopolítica” na noção de “política do chão” com referência ao pesquisador e artista britânico Paul Carter que a trata como aquilo que se dá em atenção a todas as particularidades da coformatação da relação entre “corpo e chão chamado história”. Lepecki propõe a coreopolítica –

relação entre dança e a cidade – como possibilidade de fundação de uma “nova política do chão”. A coreopolítica de Lepecki (2011) seria como o chão que sustenta e transforma a dança e se transforma nessa relação. Ao trazer para a discussão uma noção de sujeito político Lepecki (2011, p. 56) lança as seguintes provocações:

Como promover uma mobilidade outra que não reproduza a cinética do capital e das máquinas de guerra e policiais? Como coreografar uma dança que rache o chão liso da coreopolícia e que rache a sujeição dos sujeitos arregimentados pela coreopolícia? Dançar para rachar o chão do movimento, dançar no movimento rachado do chão, rachar a sujeição.

Já há coreografia no modo de funcionamento regulador de fluxos da cidade, como traz Lepecki (2011) ao tratar da coreopolícia que determina a obediência a modos de comportamento que convém a um sistema de docilização dos corpos. Como produzir coreopolíticas capazes de desobedecer a coreopolícia? A opção que aparece é deixar a dança vazar, escapar ao corpo, ocupar os espaços, perceber, como as relações se dão, como nos afetam, como as subjetividades se constroem, que aspectos do político emergem nesse contexto e qual espaço ocupamos em cada situação. Abordar corpo como mundo possível, como universo a ser escutado junto ao universo no qual se encontra, é modo de operar arte e vida como indissociáveis. É uma opção à ameaça de conformações austeras.

120

Acabamos por rejeitar aquilo que não deciframos, que não está no nosso campo de domínio, porque Saber é modo de controle e, afinal, quem quer perder esse poder, quem aceita perder o sentido, desviar-se? A arte tem vazão nesse contexto, pois ao colocar-se em abertura e em questionamento, pode acionar nossa capacidade de atribuir outros sentidos às experiências. A possibilidade de transformações mútuas ganha força no convite à habitação do não Saber e na rearticulação de saberes prévios menos sujeitos a um hermetismo assoberbado. Se, de acordo com Combes (1999), o sujeito pode ser compreendido como uma realidade transitória que constitui o indivíduo como uma partilha pré-individual, que controle podemos ter acerca do que nos acontece, acerca do que a percepção apreende? Não vamos nos deter em como se dão as configurações enrijecidas de um Saber-Poder, mas um fato a ser considerado é que essas configurações estão presentes em nosso convívio, estabelecem como as relações se dão no campo do político e da política e, por ora, o que podemos dizer é que uma escuta ampliada e a tentativa de saborear os encontros, a cada vez, talvez seja uma das possibilidades de produção de fissuras em sistemas de Saber-Poder instaurados.

Os modelos aos quais fomos condicionados funcionam e servem muito bem a um esquema de governo dos corpos, relacionado ao que Foucault (2007; 2008) chama de biopolítica. Se há um chefe, uma mãe, um prefeito, um rei ou uma figura representativa qualquer para governar a vida, qual seria o nível de agência dessas instâncias sobre o corpo que somos? Se há um corpo outro que (supostamente) se responsabiliza pela nossa existência, como uma emancipação se torna possível? Foram muitos anos de des-aprendizado sobre o corpo – os da cultura que nos antecede (a exemplo do que faz a religião e outras forças disciplinares) e os da nossa existência regrada pela manutenção de dualismos e hierarquias.

Não é sem motivo que grande parte das práticas somáticas tem por base a observação dos movimentos dos bebês, os trabalhos de Feldenkrais (1977), o de Béziers e Piret (1992), e o de Coehn (2015) são alguns exemplos. No caso do BMC, desenvolvido por Coehn (2015, p.226), um dos pressupostos proveniente do estudo do desenvolvimento sensório-motor é o alfabeto do movimento, baseado nos reflexos primitivos, que surgem antes e depois do nascimento e que se tornam integrados a padrões mais complexos de movimento por volta dos 4 a 6 meses de idade. Para algumas abordagens somáticas, a referência nos movimentos dos bebês ocorre diante da percepção de que seu modo de descobrir e de experimentar sua mobilidade possui uma inteligência mais instintiva, o que, ao longo da vida vai se alterando de acordo com alguns condicionamentos de mobilidade.

Somos submetidas/os/es a vários sistemas disciplinares embrutecedores da percepção e mesmo que conscientes de determinados funcionamentos, não nos orientamos pela relação complexa que empreendemos no processo vital em conexão com o meio. Daí os problemas chamados psicossomáticos, que nos informam da conexão entre pensamento, comportamento, produção de substâncias químicas e sistema de transporte. Quando isso acontece, vamos, geralmente, ao médico, ao psicólogo, ao psiquiatra e terceirizamos o cuidado (Foucault, 2004) em várias instâncias. A diligência de cada elemento que compõe a complexidade do corpo que somos é delegada a um especialista diferente, fragmentando-o e desenvolvendo, conseqüentemente, modos de existência cooptados, dóceis. Nos dias atuais, vamos ao médico (ortopedista, otorrinolaringologista, nutrólogo, cirurgião plástico etc.), à academia, ao salão de beleza, ao contador; contratamos o *personal trainer*, o *personal organizer*, o *coach*. O corpo e a vida são cuidados e julgados por outro (Foucault, 2004), pois elegemos

presidentes, síndicos, chefes, pastores, padres, bispos, papas, deuses, “*personal jesus*”, *führer*; não nos enxergamos se não pela aprovação/desaprovação das *selfies* nas redes sociais

Logicamente, os exemplos citados aqui estão em um lugar de excesso generalista, mas uma desconexão entre percepção e incorporação na relação de autocuidado fica nitidamente exposta diante de observações como essas. Na lista de des-aprendizados está o cuidado pela vida que é o corpo em negociação com o meio, incluindo outros corpos. Esse tipo de comportamento, tão habitual em nosso cotidiano, confirma certa eficácia acerca da relação entre vigilância e punição que Foucault (1999) destaca. O corpo ideal é apresentado por esse filósofo como objeto e alvo de poder. A produção de corpos por um sistema vigilante e disciplinador se baseia em ideais pré-concebidos que favorecem a manutenção de poderes opressores. A insurgência a esses aspectos cooptadores de corpos aparece como potência de vida se considerarmos a desintegração do corpo em relação ao cuidado e a perda da agência da existência como despotencializadoras.

Desenvolver a atenção às percepções e conexões de que o corpo capaz é também um modo de perceber o mundo e perceber o corpo que o mundo é e. Há todo um sistema de regulação metaestável (Simondon, 2003) que mantém terra e corpos vivos, em movimento. A questão levantada aqui é como ter em evidência esse sistema e não ser motivo de destruição dos corpos. A pista que temos a esse respeito indica a percepção sobre os sistemas que nos integram e os que integramos. Há uma potência, que concerne aos aspectos físico-químicos da nossa constituição, que faz com que o recrutamento que todo um sistema de defesa do corpo seja acionado diante de qualquer ameaça à vida. É como nos recuperamos de muitas doenças, é como nossos ferimentos se fecham. Esse tipo de inteligência, que se dá em nível celular, microscópico, pode ser acionado perante os acontecimentos que ameaçam vida também na dimensão macroscópica.

O *conatus* que é a tendência do corpo em perseverar na existência, como nos traz Spinoza (Ética, 2009 [1677]), é uma das possíveis traduções para o que chamamos de potência de vida. Se ao conhecermos os afetos nos tornamos capazes de buscar aqueles que elevam nossa potência de vida e refrear os que a diminuem, temos aí um recurso para ampliar essa aptidão do corpo, relativa aos processos físico-químicos inerentes a seu funcionamento, para o nível social, o das relações entre os corpos que compõem o mundo. Se não percebemos os afetos que nos entristecem, é porque, de algum modo, nosso sistema de reconhecimento das doenças, das ameaças

à vida, não está em plena saúde. As doenças sociais são impregnantes. Se a biopolítica funciona por um processo de disfarce tornando-o menos perceptível (como o vírus da imunodeficiência humana, capaz de comprometer o sistema de defesa do corpo), conhecer os modos como ele se propaga pode preservar vidas.

Na segunda parte da *Ética*, dedicada à discussão da natureza e origem da mente, Spinoza (*Ética*, 2009 [1677], Prop. 13) aborda os corpos e suas maneiras de existência a partir da teoria dos afetos, o que oferece mais um ponto a ser trazido para a discussão: a conexão emergente entre os movimentos dos corpos em um sentido amplo.

Quando corpos quaisquer, de grandeza igual ou diferente, são forçados, por outros corpos, a se justaporem, ou se, numa outra hipótese, eles se movem, seja com o mesmo grau, seja com graus diferentes de velocidade, de maneira a transmitirem seu movimento uns aos outros segundo uma proporção definida, diremos que esses corpos estão unidos entre si, e que, juntos, compõem um só corpo ou indivíduo, que se distingue dos outros por essa união de corpos.

Nessa mesma proposição (*Ética*, 2009 [1677], Prop. 13, Ax. 3), o autor afirma que as qualidades desses corpos também interferem em suas mudanças diante da relação, descrevendo que o caráter dessa operação está vinculado às características que os corpos apresentam na composição como mais ou menos propensos a alterar-se. Spinoza (*Ética*, 2009 [1677], Prop. 13, Ax. 3) diz que “são duros os corpos cujas partes se justapõem mediante grandes superfícies; que são moles por sua vez, os que se justapõem mediante pequenas superfícies; e que são fluidos, enfim, aqueles corpos cujas partes se movem umas por entre as outras”. Ao tratar da capacidade dos corpos de se alterarem na relação Spinoza nos dá pistas para abordar a questão da rigidez, pois quanto mais associado à camadas sedentárias, mais duro o corpo se torna, menos se transforma, ao passo que, se totalmente solúvel, nada contentor.

O uso dos corpos

A definição de vida (como utilizamos hoje na cultura ocidental) era designada pelos gregos em duas palavras distintas: *zoé*, que se refere a uma vida natural, vinculada a seus funcionamentos, aos instintos animais (algo comum a todos os seres vivos, sejam eles humanos, animais, ou deuses); e *bios*, que se refere ao modo de viver próprio de um indivíduo ou de um grupo, que considera aspectos históricos culturais, uma

forma de vida singular. O filósofo italiano Giorgio Agamben (2007; 2017) compreende *zoé* como vida nua ou comum e *bios* como vida qualificada politicamente. Tais termos são correntemente abordados por esse filósofo para tratar da compreensão acerca da incidência das relações de poder nos corpos e suas reverberações sociais. Ao retomar a expressão: uso do corpo, mencionada por Aristóteles na obra *Política* para tratar das relações despóticas e políticas⁵⁵, Agamben (2017) desenvolve a teoria de uma potência destituente. E essa potência destituente interessa à medida que nos traz elementos para a percepção do potencial de insurgência de um corpo que se percebe ingovernável, capaz de destituir poderes, uma vez que a sujeição a certos aspectos de governabilidade determinam que corpo somos e que modos de vida/morte se colocam nesse contexto de produção de corpo coletivo.

A afirmação de Aristóteles de que a alma é que manda no corpo e o intelecto é que manda nos apetites traz elementos para o questionamento de Agamben (2017) sobre a escravidão. Vida articulada e dividida entre *bios* e *zoé*; vida qualificada politicamente e vida nua; vida pública e privada; relacional e vegetativa são, para esse filósofo, modos determinantes entre si. Tais percepções o levam a questionar se a escravidão é da natureza ou é antinatural. Ele responde que a escravidão é contrária à natureza, mas que não pertence nem à esfera da natureza, nem à da convenção, nem à da justiça, nem à da violência. A relação entre natureza e cultura pode ser percebida em um processo de coengendramento e, ao considerarmos tal fator, não podemos deixar de reconhecer o quanto a negação de uma potencialidade do corpo serve aos poderes que se valem de reiteraões hierárquicas e dualistas para manipular as existências. Tratamos de fenômenos físico-químicos ao mesmo tempo em que tratamos de fenômenos culturais (que dizem respeito ao meio), ambos produtores de subjetividades. O processo de individuação, como trazido por Simondon (2003), é um exemplo ao considerar a metaestabilidade como dado que confere à individuação o caráter de configurações provisórias.

Agamben (2017) questiona se existe algo como um corpo (de) escravo e se há diferença entre o corpo livre e o de escravo. Responde de modo afirmativo, reforçando que esse corpo se molda à conveniência de sua função/ocupação de acordo com uma abordagem desse corpo como instrumento, uma “máquina que não se destina à produção, mas somente ao uso”, um corpo que serve, e a percepção do escravo

⁵⁵ Diferentemente de Mouffe (2005), a noção de política para esse autor está mais ligada à dimensão coletiva de modo genérico, não diferenciando aqui o aspecto institucional e o do convívio coletivo.

como “autômato” (Agamben, 2017, p. 39)⁵⁶. Para Agamben (2017, p. 21), somente quando o pensamento se tornar capaz de encontrar o que há de político “ocultado na clandestinidade da existência singular” quando a divisão entre público e privado, política e biografia, *bios* e *zoé* for superada, será possível “delinear os contornos de uma forma-de-vida e de um uso comum dos corpos”. Se a noção de indivíduo está vinculada ao que uma cultura produz como pensamento coletivo, as conformações individualistas que pautam uma noção de sujeito na atualidade, como na discussão evocada por Safatle (2016), tem reforço em desconexões entre corpo e mente, público e privado, vida nua e vida politicamente qualificada, como trazido por Agamben (2017).

A pesquisadora brasileira de direito Cecília Caballero (1999) faz recordar que, na Grécia antiga, conhecida por seu legado político à civilização ocidental: a democracia, as mulheres não eram consideradas cidadãs, assim como os escravos, as crianças, as pessoas estrangeiras e as pessoas mais velhas. As relações se davam em diferentes modalidades de sujeição em uma organização patriarcal que atribuía ao homem o exercício de poder sobre as mulheres, as/os escravas/os e as/os filhas/os/es. A democracia “está constituída na ausência pública de suas mulheres” como cidadãs e como “objeto de conhecimento”, sendo as mulheres também constituídas por essa ausência (Caballero, 1999, p. 126-127). Tal observação se liga a noção de uso visitada por Agamben (2017) ao tratar da questão da escravidão, pois ao considerar como capaz somente a figura masculina e detentora de poder, cuja participação política era garantida, todas as demais existências humanas eram postas em função de uso, uma vez que não tinham autonomia sobre seus corpos.

Se a mulher ou as/os/es escravas/os/es eram objeto de uso, seus aspectos de subjetividade e reconhecimento de si como sujeito de direitos não eram levados em consideração. Se seu acesso à cidade (*polis*) era negado, o conhecimento vigente se restringia a uma parcela da configuração social grega. Assim, o poder se reforçava pelos diferentes acessos e o Saber se firmava como reiteração do lugar de poder. Foucault (2004) afirma que o exercício de autoridade sobre o saber foi um dos meios de dominação utilizados pelo cristianismo, que se baseia na noção de cuidado de si grego (ocupar-se de si, busca da liberdade pelo auto cultivo), invertendo um de seus princípios que pregavam a renúncia de si, usando-a como modo de dominar, de produzir sujeição. Ou seja, se mantiveram as formas de escravizar os corpos transformando-os em governáveis e dóceis. O cuidado de si proposto por Foucault (2004) se refere a um

⁵⁶ Produção é pensada aqui em oposição à noção de uso, porém em determinados trechos do mesmo livro uso é também trazido pelo autor como possibilidade de autonomia na produção de si em uma provocação a partir da ideia de uso de si em alusão ao cuidado de si foucaultiano.

retorno a si mesmo como modo de emancipação, como autoconhecimento. Não se volta a uma ideia individualista produto do capitalismo, mas como algo que diz respeito à vida política, colocando em pauta as muitas formas de sujeição, e o conhecimento como meio de liberdade. O cuidado de si de Foucault se liga à transformação, à transfiguração e para Agamben (2017) cuidado de si e uso de si marcam a diferença entre ética e política, questionando como a ética pode se distinguir do uso, ultrapassando-o.

Nesse sentido, a/o/e cidadã/ão/ãe se define pelo uso que se faz do corpo. O corpo é transformado em sua marca. Se a/o/e escrava/o/e é definida/o por um corpo que pertence a alguém, a quem pertencem os corpos escravos contemporâneos? Possivelmente a instituições, corporações, entidades, ou seja, a quem interessa o governo dos corpos: corpos que respondem a um sistema. Desse modo os corpos mulheres respondiam a democracia da Grécia antiga. Assim, muitos corpos mulheres responderam a regimes antidemocráticos ao longo da história. Assim, corpos mulheres, trans, negras, imigrantes, e tantas outras ainda respondem em regimes supostamente democráticos na atualidade. Motivo para insurgência não falta.

Corpos governáveis Corpos ingovernáveis

126

Um dia, eles me levaram para um lugar que hoje eu localizo como sendo a sede do Exército, no Ibirapuera. Lá estava a minha filha de um ano e dez meses, só de fralda, no frio. Eles a colocaram na minha frente, gritando, chorando, e ameaçavam dar choque nela. O torturador era o Mangabeira [codinome do escrivão de polícia de nome Gaeta] e, junto dele, tinha uma criança de três anos que ele dizia ser sua filha. Só depois, quando fui levada para o presídio Tiradentes, eu vim a saber que eles entregaram minha filha para a minha cunhada, que a levou para a minha mãe, em Belo Horizonte. Até depois de sair da cadeia, quase três anos depois, eu convivi com o medo de que a minha filha fosse pega. Até que eu cumprisse a minha pena, eu não tinha segurança de que a Maria estava salva. Hoje, na minha compreensão feminista, eu entendo que eles torturavam as crianças na frente das mulheres achando que nos desmontaríamos por causa da maternidade. Fui presa e levada para a Oban. Sofri torturas no pau de arara, na cadeira do dragão, levei muito soco inglês, fui pisoteada por botas, tive três dentes quebrados. Éramos torturadas completamente nuas. Com o choque, você evacua, urina, menstrua. Todos os seus excrementos saem. A tortura era feita sob xingamentos como ‘vaca’, ‘puta’, ‘galinha’, ‘mãe puta’, ‘você dá para todo mundo’... Algumas mulheres sofreram violência sexual, foram estupradas. Mas apertar o peito, passar a mão também é tortura sexual. E isso eles fizeram comigo. Eles também colocaram na minha vagina um cabo de vassoura com um fio aberto enrolado. E deram choque. O objetivo deles era destruir a sexualidade, o desejo, a autoestima, o corpo. [Depoimento de Eleonora Menicucci de Oliveira, ex-militante do Partido Operário Comunista (POC), era estudante de Sociologia e professora do ensino fundamental quando foi presa, em 11 de julho de 1971, em São Paulo (SP). Hoje, vive na mesma cidade, onde é pró-reitora de extensão e cultura e professora titular de saúde coletiva da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)] (Teodoro, 2014, p. 127-128).

Nossa referência de civilidade teve sem número de desdobramentos frente aos interesses de diferentes segmentos da sociedade ocidental. Em comum: a conexão entre o exercício e a sujeição ao poder. A história se faz em sensações de *déjà vu* (eu já vi) com cenas de violência que, de inadmissíveis, passam a naturalizadas. No Brasil de 2018, a iminência de uma nova ditadura deixa marca nos corpos, determina as formas de convívio e produzem um perfil de sociedade cada vez menos democrático no qual o ato de encobertar de violações aos direitos humanos e o ataque explícito à educação garantem o crescimento de um sistema totalitário e opressor.

A produção de corpos dóceis (Foucault, 1999), tem ocorrido no Brasil há mais de quinhentos anos, seja por meio de intervenção violenta, por imposição cultural ou por instauração de um ambiente em que o oprimido aprende o comportamento do opressor e oprime as/os demais. Esse sistema, profundamente enraizado em nossas estruturas sociais, acaba por determinar, em grande parte, os modos como as relações cotidianas se dão, garantido sua perpetuação. Quem nunca se percebeu ocupando o lugar daquele que oprime e quem nunca se sentiu oprimida/o em alguma circunstância da vida? Interromper esse funcionamento demanda uma revisão constante de nosso modo de ser/estar em relação.

Segundo o pesquisador brasileiro de arte, política e ativismo André Mesquita (2015, p. 11), o sistema arbitrário que a ditadura militar no Estado brasileiro utilizou, deixou uma herança ainda ativa. Houve 434 casos de morte e desaparecimento na represália militar entre os anos de 1964 e 1985 (segundo relatório final da Comissão da Verdade divulgado em 2014⁵⁷). Mesquita (2015) recorda a criação da Guarda Rural Indígena (GRIN) no ano de 1969 durante a ditadura militar brasileira cujo intuito era encobertar o genocídio ocorrido durante o período da ditadura nas situações de expropriação no centro-oeste e norte do país que somavam 8.350 indígenas assassinados. Na ocasião da formatura da primeira turma da GRIN no dia 5 de fevereiro de 1970, os indígenas recrutados se apresentaram vestidos com farda e armados. Uma das cenas a qual Mesquita (2015) chama a atenção é a demonstração pública do método de tortura utilizado nas prisões desse regime: o pau-de-arara. Ou seja, a tortura acontece ali publicamente como demonstração do poder de opressão do Estado que usa os corpos indígenas, também vítimas dessa mesma forma de opressão, como demonstradores e disciplinadores de outros corpos no mesmo sistema violento⁵⁸.

57 O relatório pode ser consultado em: < <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/outros-destaques/574-conheca-e-acesse-o-relatorio-final-da-cnv> >. Acesso em: 09/08/2018.

58 Um vídeo contendo algumas imagens desse fato pode ser acessado em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=259&v=O_eDIk7uEo . Acesso em: 09/08/2018.



Figura 32 – Print de vídeo de Jesco von Puttkamer em ocasião da Formatura da primeira turma GRIN descoberto em 2012 por Marcelo Zelic no Museu do Índio no Rio de Janeiro durante pesquisa para Comissão nacional da Verdade. Fonte: < <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/a-historia-sinistra-das-milicias-indigenas-treinadas-pelo-exercito-para-torturar-indios/> >

128



Figura 33 – Situação TE (Troupas Ensanguentadas) Arthur Barrio, 1970 Instituto Inhotim, Brumadinho. Foto: César Carneiro. Fonte: < <http://arteseanp.blogspot.com/2015/10/artur-barrio.html> >.

O artista luso brasileiro Arthur Barrio, abandona 14 trouxas ensanguentadas e com cortes de faca deixando expostos pedaços de carne nas margens do rio Arrudas em Belo Horizonte, MG.

O modelo de repressão ditatorial ganhou aval institucional e isso se mantém na atualidade, a exemplo da militarização das políticas de segurança pública e da criminalização de movimentos sociais, o que afeta majoritariamente a população pobre e negra residente em favelas, uma vez que as mortes e desaparecimentos seguem vitimando essa população impunemente e de modo escancarado. Alguns dados alarmantes recolhidos pelo Instituto de Segurança Pública (ISP) do Rio de Janeiro e resumidos pela ONG Rio de Paz⁵⁹, publicados pelo jornal El País, assinalam o saldo de 500 mortes mensais no estado do Rio de Janeiro no embate entre a força policial e civis entre os anos de 2007 e 2014:

foram registados neste período 35.879 homicídios dolosos, 285 lesões corporais seguidas de morte, 1.169 roubos seguidos de morte, 5.677 mortes derivadas de intervenções policiais, 155 policiais militares e civis mortos em ato de serviço. Total: 43.165 falecidos. Ou seja, mais de 500 mortes por mês provocadas por uma violência desmedida. Esses números não levam em conta os mais de 38.000 desaparecidos nem as mais de 31.000 tentativas de homicídio (Barón, 2018, s/p).

129

Um dos exemplos da manutenção de um sistema opressor, violento e abusivo coordenado pelo poder militar e avalizados pelo Estado Brasileiro é a Intervenção Militar no Rio de Janeiro no ano de 2018. Entre março e maio de 2018 foram registradas 352 casos de morte⁶⁰ e em junho de 2018 foram registrados 155 casos⁶¹ decorrentes de violência policial. Essa ação, entrecortada por mortes de adultos, crianças e representantes da comunidade, a exemplo do assassinato da vereadora e ativista carioca Marielle Franco, criaram repercussão negativa sobre a Intervenção Militar programada para acontecer até o mês de dezembro de 2018. Porém, tal repercussão não ganhou espaço midiático, nem comoção popular suficiente para a interrupção dessas ações, uma vez que parte da população brasileira acredita na eficácia de intervenções altamente agressivas,

59 Outras informações sobre a ONG podem ser acessadas em: < <http://www.riodepaz.org.br/> >. Acesso em: 09/08/2018.

60 Dados publicados pelo jornal Diário Catarinense em 24/06/2018. Disponível em: < <http://dc.clicrbs.com.br/sc/noticias/noticia/2018/06/numero-de-mortes-violentas-aumentou-durante-intervencao-federal-no-rio-de-janeiro-10386467.html> >. Acesso em: 09/08/2018.

61 Dados publicados pela agência Brasil 17/07/2018. Disponível em: < <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-07/rio-teve-mais-mortes-decorrentes-de-intervencao-policial-em-junho> >. Acesso em: 09/08/2018.

como a militar, o que, inclusive, engrossa um coro disseminador de ideias fascistas e conservadoras, que se evidenciaram em dados da disputa presidencial no Brasil em 2018⁶².

Os corpos que resistem a esse tipo de violência o fazem de modo resiliente, em regime de urgência. Caminham em manifestações reivindicatórias de justiça social, se reúnem em iniciativas afirmativas de uma identidade cultural⁶³, se valem de sua potencialidade de outro modo. Esses corpos viventes questionam dispositivos/imperativos governamentais, buscam escapar aos sistemas de apreensão de sua autonomia, mesmo em regime de vigilância, ainda que julgados, humilhados constantemente por viverem onde vivem. O dançarino carioca de Passinho Foda⁶⁴, Khalifa Idd, conta em um depoimento emocionado que já foi obrigado a dançar para policiais (sem qualquer preparação ou música) para provar que era dançarino, e não ladrão⁶⁵. Quem dança Passinho, o faz na favela, ou em festivais de música como Rock in Rio. Às vezes falta ao ensaio para cuidar dos filhos, ou não pode receber cachê pela apresentação por não ter todos os documentos⁶⁶. Quem é da favela também faz turnê internacional, viaja para França, depois de anos de persistência na manutenção de um centro de dança nessa zona de guerra⁶⁷ e dança com uma coreógrafa que questiona: o que nós podemos fazer juntos?⁶⁸

62 Alguns textos do escritor brasileiro Luiz Ruffato sobre esse tema podem ser conferidos em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/11/opinion/1484149442_585187.html > e < https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/15/opinion/1526384762_766126.html >. Acesso em: 09/08/2018.

63 Iniciativas como a do projeto *Amarefunk* são um exemplo de movimentos que evidencia a potencialidade e resistência da comunidade de favela. Outras informações podem ser consultadas em: < <http://amarefunk.com.br/> >. Acesso em: 09/08/2018.

64 Passinho Foda é um estilo de dança que surgiu nas comunidades do Rio de Janeiro, RJ e se caracteriza por uma mistura de estilos como: Funk, Frevo e de Danças Urbanas sempre embaladas à música Funk.

65 Esse depoimento de Khalifa compôs o espetáculo Preset, da dançarina, pesquisadora e professora brasileira Marila Velloso apresentado nos dias 07 e 08 de novembro de 2018 na Casa Hoffman de Curitiba, Pr, por ocasião da Mostra Solar 2018.

66 Como relata [conversa informal] a dançarina e coordenadora do projeto AMARÉFUNK, desenvolvido na comunidade da Maré no Rio Janeiro, a brasileira Flora Maria, que mediu a contratação de alguns dançarinos da Maré (o grupo *Dream Team do Passinho*) com a produção do Festival que aconteceu no ano de 2017. A programação pode ser conferida em: < <https://g1.globo.com/musica/rock-in-rio/2017/noticia/programacao-do-rock-in-rio-2017-veja-a-lista-das-atracoes-do-festival.ghtml> >. Acesso em 09/08/2018.

67 O exemplo aqui é da Escola Livre de Dança da Maré existente desde 2010 e dirigida pela coreógrafa brasileira Lia Rodrigues. A escola mantém atividade regulares de formação de novos dançarinos e também é sede da Companhia Lia Rodrigues instalada no local desde 2004. Lia Rodrigues tem mantido uma relação com coreógrafos internacionais e um dos últimos trabalhos inclui a remontagem do espetáculo May B da coreógrafa francesa Maguy Marin com integrantes da escola. Outras informações podem ser encontradas em: < http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Escola_Livre_de_Dan%C3%A7a_da_Mar%C3%A9 >. Algumas informações acerca da participação de integrantes da escola em projetos internacionais podem ser conferidas em: < <http://br.rfi.fr/franca/20180413-coreografa-francesa-maguy-marin-prepara-bailarinos-da-escola-da-mare-para-espetaculo> > e < <http://br.rfi.fr/franca/20160625-escola-de-danca-da-favela-da-mare-e-unica-sul-americana-em-festival-frances> >. Acesso em 09/08/2018.

68 O bailarino Enio Samarco, em um workshop ministrado por ele na Cidade do Porto – Pt em abril de 2017, ao tratar do processo de composição da coreógrafa Francesa Maguy Marin afirma a recorrência desse questionamento: O que nós podemos fazer juntos. Esse é um dos fatores impulsionadores de trabalho como BiT, apresentado em 29/04/2017 no Teatro Tivoli por ocasião do Festival DDD - Dias da Dança.



Figura 34 – Imagem da remontagem do espetáculo May B, 1980 pela coreógrafa Maguy Marin com alunos da Escola Livre de Dança da Maré. Foto: Sammi Landweer. Fonte: < <http://br.rfi.fr/franca/20180413-coreografa-francesa-maguy-marin-prepara-bailarinos-da-escola-da-mare-para-espetaculo> >.

O que podemos fazer juntos é uma pergunta que se refere à potência de um corpo coletivo. Talvez aí resida uma pista para a percepção do que a noção de ninguém pode ser/estar como representação/presentação insurgente ante aos poderes que buscam governar os corpos. Tratar uso como modo produtor de corpos, principalmente relacionados às questões de subserviência, confere certa densidade a uma necessária percepção das conformações que se produzem nos vínculos sociais. A mulher grega (Caballero, 1999) tinha sua existência condicionada à desconsideração de sua potencialidade cidadã (a reclamar aqui uma cidadania mais vinculada à participação dos processos de decisões democráticas da *polis*, do que uma noção de sujeição a poderes soberanos).

Diante de sua análise da condição de escravo e da percepção de que o poder se vale da violência como modo de reafirmação, Agamben (2017) convida a elaborar uma potência destituente, uma vez que o poder constituinte toma a forma política de poder. Se o poder constituinte é baseado em uma violência capaz de instaurar outro modo de poder, se ele prescinde de revoluções, rebeliões e outras constituições, à potência destituente cabe buscar outras estratégias que não as das violências que instituem o direito e as que o conserva. Essa potência destituente seria uma potência anárquica que se desvincula de parâmetros representativos, normativos e de poder.

que desativa a operacionalidade é certamente uma experiência de potência, mas de uma potência que, na medida em que mantém firme sua própria impotência ou potência de não, se expõe em sua não relação com o ato. Poeta não é quem tem a potência de fazer e, em determinado momento, decide colocá-la em ação. Ter potência significa, na realidade: estar à mercê da própria impotência (Agamben, 2017, p. 492) [minha tradução]⁶⁹.

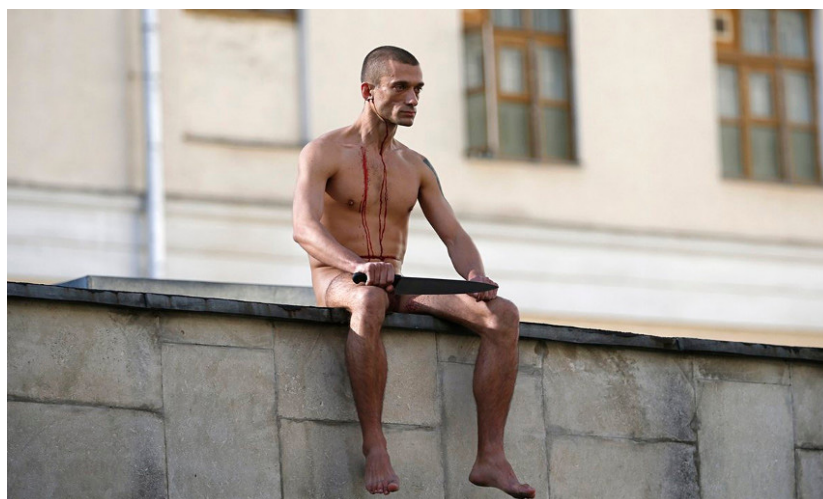


Figura 35 – Pyotr Pavlensky – The 2014 protest against The Serbsky Center. *Corpo sangrando sobre muro de centro psiquiátrico*. Performance, 2014. Fonte: < <https://www.widewalls.ch/artist/pyotr-pavlensky/> >.

132

A imagem acima é de Pyotr Pavlensky, artista russo que costurou a boca (The 2012 protest against the incarceration of the musical band Pussy Riot); pregou os testículos com um grande prego na frente do Mausoléu de Lenin na Praça Vermelha de Moscou (Fixation, 2013); permaneceu em um casulo de arame farpado na frente da Assembléia Legislativa de São Petersburgo (The Carcass, 2013); ateou fogo na porta de entrada de Lubyanka, sede histórica do FSB, Serviço Federal de Segurança da Federação Russa (The Lubyanka's burning door, 2015); em 19 de outubro de 2014, ele subiu no muro do Serbski, centro de psiquiatria social da Rússia que auxilia os tribunais criminais, e cortou um pedaço da orelha direita para protestar contra o uso político de centros de psiquiatria, recurso utilizado para eliminar a oposição ao governo a partir da alegação de problemas psiquiátricos da pessoa dissidente. No ano de 2017 Pavlensky, a esposa e dois filhos receberam asilo político na França depois de fugirem

69 Lo que desactiva la operosidad es certamente una experiencia de la potencia, pero de una potencia que, en cuanto mantiene firme la propia impotencia o potencia de no, se expone ella misma en su no-relación con el acto . Poeta no es quien posee una potencia de hacer y, en un certo momento, decide ponerla en acto. Tener una potencia significa en realidad: estar a mercê de la propia impotencia.

do autoritário regime russo liderado por Vladimir Putin. Na França, foi preso por atear fogo na entrada do Banco da França, seu argumento era de que o banco simboliza a destruição das iniciativas revolucionárias do país⁷⁰.

As performances de Pyotr Pavlensky ocupam um lugar de insubordinação explícita e direcionada às instituições de poder. Ele o faz de modo a infringir violência ao corpo, como é o caso de *Fixation*, 2013, *The Carcass*, 2013 e *The 2014 protest against The Serbsky Center*, 2014, porém, não em ato de autoflagelo, de castigo, mas como modo de acessar os limites do corpo para criar fendas nos sistemas de controle, explicitando-os. A questão da disciplina e os mecanismos de produção de corpos dóceis, como abordado por Foucault (1999), é um assunto pertinente nessa discussão uma vez que a disciplina, que se apoia em um caráter de produção de técnica capaz de desenvolver determinadas habilidades, é também utilizada como mecanismo de repressão, o que o artista consegue desafiar.

Em *Fixation*, 2013, as mais avançadas técnicas de combate da polícia Russa não a preparariam para deter imediatamente uma pessoa que prende os testículos com um prego no chão da Praça Vermelha em Moscou. Em atos silenciosos ou fulgorosos ele aciona o que o corpo tem de potência (nesse contexto, a capacidade de resistir é uma delas) para questionar as imposições sobre os corpos, as violências, as prisões, as mortes. Não o faz como ato grandioso, nem como atentado violento contra alguma pessoa, mas como rebelião solitária, como ninguém que é muitas/os/es, ao que paga o preço de sua liberdade.

O corpo aqui importa como acionador de fissuras a partir do mapeamento do que se tem a oferecer à situação como artista/e, mas não importa como existência egocêntrica, genial, vaidosa. A potência destituente aparece como ato desativador diante do desprendimento de uma noção de grandes feitos, no ato singular, no fazer só, mas em consideração a dimensão coletiva, na abertura para que sua arte se contamine, de modo intrincado, das questões que o envolvem, produzindo ruído nos sistemas de Saber-poder. Não se trata de destacar a ação de infligir violência ao corpo, esse é apenas um dos modos que alguns corpos acessam. Trata-se de encontrar modos que

70 O artista acusa o banco por ter financiado 35 mil mortes em alusão ao massacre da população insurgente ano de 1871 por parte das tropas francesas em repressão a um movimento conhecido por Comuna de Paris, um governo municipal independente que se instaurou em Paris por curto período de tempo em resistência operária diante dos problemas políticos e das medidas econômicas severas que atingiam a camada mais pobre da população durante a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871). Outras informações sobre a Guerra Civil na França podem ser consultadas em: A guerra civil na França de Karl Marx (1999), Capítulo: Introdução de Engels. Algumas informações sobre as ações realizadas por esse artista podem ser consultadas em < <http://www.widewalls.ch/artist/pyotr-pavlensky/> >, < http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/05/12/piotr-pavlenski-a-feu-et-a-sang_4918223_3232.html#M36g38EcgsVSG8h.99 > e < <http://dasartes.com/noticias/o-artista-e-performance-petr-pavlensky-sai-da-prisao-e-promotoria-o-quer-de-volta-por-mais-10-anos/> >. Acesso em: 26/12/2018.

colocam invenções disciplinares manipulatórias em evidência. Na mesma medida em que a disciplina se configura como meio de refinar percepção acerca de algo, de tornar facilmente acessíveis algumas potências do corpo, ela também se transforma em modo de cooptar e exercer certo domínio sobre as existências, pois o comando sobre o gesto também produz submissão e obediência. Questionar os mecanismos de cooptação dos corpos, revolver informações aparentemente sedimentadas, desobedecer, inverter noções de uso, aparecem como formas de acessar uma potência destituída a qual Agamben (2017) reitera.

Mecanismos de silenciamento dos corpos



Figura 36 – Escrava Anastácia, Jacques Arago, Bahia, 1817 – 1818. Fonte: < <https://feminismurbana.wordpress.com/2017/11/16/a-mordaca-anti-bruxa-design-para-exclusao-de-mulheres-do-espaco-publico-e-politico/anastacia/> >.

O retrato acima, feito por um desenhista francês em expedição científica pelo Brasil em pleno período de escravidão, revela uma prática comum à época que era colocar nas/os/es escravas/os/es uma máscara de ferro que penetrava a boca permanecendo entre a língua e a mandíbula, sendo fixada por detrás da cabeça por cordas. Essa máscara era utilizada com finalidade de impedi-las/os/es de comer cana-de-açúcar ou cacau das plantações onde colhiam, segundo afirma a artista e escritora portuguesa Grada Kilomba (2010, p. 16), ao analisar esse fato, retomando como Máscara do silenciamento, uma vez que segundo essa autora, a mudez e o medo (por meio da tortura) eram os principais objetivos. No caso da imagem da escrava Anastácia, havia também um colar de ferro, que garantiu sua morte por tétano, e que seria um castigo para algum tipo de insurgência sobre o qual há várias versões: desde

punição por ativismo político e auxílio em fugas; punição por resistência a investidas sexuais do mestre branco; até punição diante dos ciúmes de uma sinhá que se sentia ameaçada por sua beleza (Kilomba, 2010, p. 17 – 18).

A análise de Kilomba (2010, p. 18) não é sobre a escravidão do passado, mas sobre a perpetuação de um pensamento racista e colonialista que continua a produzir silenciamento baseado em um antagonismo eu-outros, no qual o eu branco se refere a parte aceitável – ““good” Self” –, e o “outros” negros se refere a parte inaceitável – ““bad” Self”. A parte: outros é tida como a dos invasores, a dos ladrões, marginais que querem roubar aquilo que a parte eu (o branco privilegiado) percebe como merecedora: o cacau, a cana-de-açúcar, o carro, o dinheiro no banco, o tênis, a posição social. Assim, a criação imaginária de uma inversão perversa das posições de opressor e oprimido segue, sistematicamente, a culpabilizar a vítima real pela agressão que sofre.

Os diferentes modos de vida estão aí para mostrar, o tempo todo, o quanto as existências normativas são garantidas por camadas de privilégios ao preço da opressão, silenciamento e morte alheia. O filósofo e teórico político camaronês Achille Mbembe (2015), traz o conceito de necropolítica para tratar da questão do racismo e da escravidão a partir da abordagem foucaultiana de biopoder (que trata do poder sobre a vida). Esse autor questiona o que confere a crença do direito de vida e morte sobre outro corpo e aponta fatores como: uma ideia de soberania; a criação de uma ficção a respeito do que seria o inimigo; e o estabelecimento de uma censura baseada no aspecto biológico. Um exemplo bastante concreto é o regime nazista instaurado na Alemanha do início do século XX, mas outras pistas atuais podem ser trazidas para essa discussão como na manutenção do racismo, a xenofobia, a homofobia que se pautam em algum modelo de sociedade, grupo ou pensamentos normativos excludentes de determinadas existências. Além disso, uma ilusão de ameaça que a outra existência provoca, como trazido anteriormente por Kilomba (2010), torna-se argumento para a ativação de sistemas hegemônicos capazes de infligir violência aos corpos.

Alguns usos da noção de identidade são uma falácia, nos tiram do convívio com o diferente, pois, quanto mais nos sentimos parte de algo hegemônico, menos toleramos a diferença, mais corpo fascista compomos. Logicamente, não se trata de demonizar a questão identitária e representacional que oferece tanto essa perspectiva vinculada a hegemonia, quanto uma perspectiva de autorreconhecimento. O professor indiano de literatura Homi Bhabha (1995), em uma abordagem dialógica sobre a cultura e a subjetividade colonizadora e colonizada, coloca o problema da identidade, abordando-o pela via da percepção e pela via relacional concluindo que, muitas vezes,

a identidade é modo de exclusão, de hostilidade, pois se liga diretamente a uma distinção entre o que é igual, e por isso aceito, e o que é diferente, e por isso rejeitado. O senso comum de comunidade está alinhado a uma perspectiva identitária, territorial e cultural, porém, segundo Bhabha (1995) a noção de comunidade de iguais acaba por excluir a diferença, haja vista o efeito da radicalização de uma noção de comunidade identitária como o nazismo e tantos outros mecanismos de controle exercidos por lideranças opressoras.

Cabe mencionar aqui que algumas noções de identidade tem papel relevante no que concerne as ações afirmativas de grupos minoritários e seu reconhecimento em sociedade, uma vez que não reconhecer isso é um modo de contribuir com a manutenção de uma cultura de hierarquização e divisão de acesso pela perpetuação de definições classificatórias, como as de raça, por exemplo. Segundo o antropólogo brasileiro-congolês Kabengele Munanga (2003) o botânico, médico e zoólogo sueco Carl Von Linné compara as etnias no século XVIII à classificação de plantas capazes de produzir determinados frutos (as mangueiras produzem mangas, as bananeiras bananas e assim ocorre com os grupos étnicos brancos produzem cultura branca, negros negra, amarelos a amarela), como se fosse possível biologizar a cultura. Linné (apud Munanga, 2003 s/p) chega a uma classificação racial humana que inclui uma escala de valores hierárquicos dividindo o *homo sapiens* em quatro modelos:

Americano: moreno, colérico, cabeçudo, amante da liberdade, governado pelo hábito, tem corpo pintado; Asiático: amarelo, melancólico, governado pela opinião e pelos preconceitos, usa roupas largas; Africano: negro, flegmático, astucioso, preguiçoso, negligente, governado pela vontade de seus chefes (despotismo), unta o corpo com óleo ou gordura, sua mulher tem vulva pendente e quando amamenta seus seios se tornam moles e alongados; Europeu: branco, sanguíneo, musculoso, engenhoso, inventivo, governado pelas leis, usa roupas apertadas.

Diante de classificações como essas que ainda são referências para comportamentos racistas, o questionamento de noções de identitárias ganha muitas perspectivas, dentre elas as visão de valorização de determinados grupos étnicos em detrimento de outros. Assim, quando se trata de identidade, não se trata da afirmação da propagação de uma herança classificatória hierárquica, nem de um reconhecimento e capitalização de um exotismo (que muito vende no campo do turismo), nem de fixidez de pensamentos e comportamentos datados e hegemônicos, mas do reconhecimento de sua mutabilidade e de seus riscos. A discussão levantada por Bhabha (1995) que trata da

intolerância à diferença mostra outra faceta do uso de noções identitárias que podem criar redutos fascistas, daí a problematização de sua fixidez e não especificamente do termo.

Sobre a questão da identidade negra, Munanga, (2003, s/p.) coloca ainda que

A questão é saber se todos têm consciência do conteúdo político dessas expressões e evitam cair no biologismo, pensando que os negros produzem cultura e identidade negras como as laranjeiras produzem laranjas e as mangueiras as mangas. Esta identidade política é uma identidade unificadora em busca de propostas transformadoras da realidade do negro no Brasil. Ela se opõe a uma outra identidade unificadora proposta pela ideologia dominante, ou seja, a identidade mestiça, que além de buscar a unidade nacional visa também a legitimação da chamada democracia racial brasileira e a conservação do status quo.

Uma alternativa ao problema dos redutos hegemônicos que arrastam conceitos étnicos hierarquizantes como forma de manutenção de poder de determinado grupo é a cultura de resistência que, de acordo com Munanga, (2003, s/p.), depende do reconhecimento de que as identidades culturais são construídas “enquanto processos e jamais produtos acabados”. Essas são, segundo Munanga (2003, s/p) “identidades plurais” que colocam em pauta discussões sobre multiculturalismo e identidade nacional.

137



Figura 37 – Sandra Meyer e Diana Gilardenghi conversam com um passante sobre o Monumento ao Desbravador em atividade da residência Escuta, memória e composição com a cidade realizada entre 05 e 08/04/2018 pela equipe do Projeto Corpo, Tempo e Movimento na cidade de Chapecó, SC junto a um grupo de artistas/ es locais. Corpo, Tempo e Movimento, 2018. Foto: Acervo do Grupo. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

Uma criança indígena que permanecia na praça central de Chapecó, SC, ao ser interpelada por Paloma Bianchi sobre o que gostaria de falar em língua kaingang a uma pessoa branca diz: “o branco é bonito”; outra criança afirmou que cumprimentaria

o branco com: “bom dia” em kaingang. Seu dia acontece a acompanhar a família que vende cestos, raízes, e outros objetos de artesanato indígena bem próximo a figura do seu algoz, o colonizador branco que ganhou grande estátua de bronze na praça enquanto seus parentes seguem sem qualquer reconhecimento de sua existência anterior a presença branca. Nessa mesma ocasião, Sandra Meyer questionou um homem que passava ao lado do monumento: “O senhor poderia explicar o que é esse monumento?” e o senhor respondeu: “Sim, é uma homenagem ao desbravador que deu início à cidade, pois ao chegar aqui não havia nada, somente mato e bichos”. Meyer reitera: “mas não havia nada mesmo, ninguém habitava o local?” e ele responde de modo taxativo: “não, não existia nada, somente mato e bicho”⁷¹.

A imagem da criança indígena aos pés da estátua do colono e a afirmação do morador local que tem apagada da memória da cidade a presença indígena anterior à chegada dos imigrantes, evidenciam uma faceta da problemática identitária que reafirma um poder colonizador apagando da história a existência dos povos primeiros no território brasileiro. Essa população indígena habita a cidade, mas como quem necessita de permissão para ali estar. A resposta da criança à pergunta de Bianchi nos oferece a possibilidade de pensar sobre resiliência, aculturação, e não violência. Não há hostilidade na resposta da criança indígena a uma pessoa branca desconhecida, não há violência, mesmo que sua condição de vida atual seja marcada pelas tantas violações de direitos pelas quais passa a população indígena no Brasil. Esse parece ser um meio de sobrevivência em um ambiente que recorda, recorrentemente, o uso do poder de

71 A situação aqui retratada ocorreu durante a residência Escuta, memória e composição com a cidade realizada entre 05 e 08/04/2018 pela equipe do Projeto Corpo, Tempo e Movimento na cidade de Chapecó, SC junto a um grupo de artistas locais. Uma das atividades consistia em, depois de algumas derivações e um jogo de levantamento de questões a partir da relação com o espaço urbano, encontrar formas de compor com o ambiente de modo a deixar a questão levantada pelo grupo se evidenciar nas ações em relação ao espaço e seus habitantes. Uma das questões levantadas pelas/os/es artistas residentes é a tentativa de encobrir fatos de um passado violento relacionado à colonização europeia. Um dos grupos optou por, dentre outras coisas, perguntar se os moradores sabiam alguma palavra em língua kaingang e outro grupo optou por questionar aos moradores o que o monumento significava para a cidade. O local onde se fundou o que atualmente se conhece pela cidade de Chapecó (ou Xaçecó), foi habitado por povos Kaingang antes da presença de colonizadores portugueses e espanhóis entre os séculos XVIII e XIX, que tomaram seus territórios e os escravizaram. Essa presença indígena anterior à chegada dos europeus é ignorada por grande parte da população, segundo o relato de alguns moradores da cidade, o que também se confirmou na intervenção realizada por Meyer. São muitos os indígenas que permanecem na praça central da cidade com seus filhos a vender artesanato. Os objetos ficam dispostos no chão ou em pequenas bancas. Em dia de evento organizado pela prefeitura ou associações, quando a praça é ocupada por outras presenças, eles são proibidos de permanecer na praça e realocados a certa distância do evento. O trabalho final dessa residência foi a nossa permanência em um espaço no meio da praça, em um domingo movimentado por um evento recreativo. Instalamos uma banca na qual se trazia a inscrição: “Compre-se e vendem-se memórias de Chapecó”. Essa ação teve a participação de várias/os/es habitantes, incluindo o prefeito da cidade que ao compartilhar uma de suas memórias relacionadas ao passado da cidade, recebeu em troca um pequeno jogo de arco e flecha produzido por uma indígena que os vendia no local, dias antes da ação. A estátua aqui mencionada fica em um ponto de referência da cidade, ao lado da igreja matriz e à frente da praça central que habitamos durante o período de residência. Imagens sobre essa ação podem ser encontradas em: < <https://www.facebook.com/corpotempoemovimento/photos/a.1825265031054314/2081199218794226/?type=3&theater> >. O monumento *O Desbravador* foi produzido em homenagem aos primeiros colonizadores da região. A obra é de autoria do artista plástico Paulo de Siqueira. Algumas imagens podem ser conferidas em: < <https://www.guiadoturismobrasil.com/cidade/SC/1068/chapeco> >. Outras informações sobre os povos kaingang podem ser encontradas em: < <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kaingang> >.

morte sobre os corpos que o sustenta. O diferente nos oferece um campo de possíveis capaz de nos produzir como corpo político, se considerarmos político como campo de operação das dissidências. Se hegemonia garante o poder sobre a vida, a existência em consideração ao político pode ser modo de resistência, de potência de vida.

A revolução começa em mim

Sugestão de vídeo:

<https://www.youtube.com/watch?v=tL36jjF6-DI>

A revolução é urgente, não pode esperar e sim, de fato, ela começa no corpo. O corpo, esse que ninguém Sabe o que pode (Spinoza, *Ética*, 2009 [1677]), que é efeito e causa de constantes desdobramentos (Simondon, 2003) e por isso é potência em si mesmo, contém/incontém a revolução. A revolução começa, de algum modo, em nós. Soa clichê, frase de efeito copiada da internet. Conhecida, mas não incorporada. Afinal, há muitos modos de conhecer algo sem incorporar, sem envolver-se e encorpar esse algo e há modos de corpar/encorpar o que não potencializa a vida. Se não experimentamos nossas potências, que autonomia podemos ter sobre nossa revolução? Não se trata tanto de provocar, mas também perceber e deixar vir, devir. A percepção, essa sim pode ser, de vários modos, estimulada, deslocada. Assim como no exemplo dos perfumes citados por Latour (2008), que trata da nossa capacidade de refinamento dos sentidos ao ponto de conseguirmos distinguir nuances sutis daquilo que se apresenta, resistindo também a uma visão mecanicista que só percebe o corpo como algo que obedece a comandos.

Latour (2008) define o corpo como aprendizagem de ser afetado. Compara o treino para perceber a diferença entre os odores com o exercício da percepção do afeto para discutir o que entende por “ter” um corpo (no sentido de perceber-se) (Latour, 2008, p. 41). Segundo esse autor, as partes do corpo são adquiridas progressivamente, ao mesmo tempo em que as contrapartidas do mundo vão sendo registradas de novas formas. Adquirir um corpo é um empreendimento progressivo que produz simultaneamente um meio sensorial e um mundo sensível. Latour (2008, p. 45) propõe o termo articulação para definir a capacidade de ser afetado, afirmando que “quanto mais controvérsias articulamos, mais vasto se torna o mundo”. Segundo suas afirmações, não é possível ser articulado sem a experiência, sem ser incorporado.

Diante do reconhecimento do corpo como campo sensível e aprendizagem de ser afetado é possível afirmar que: quanto mais blindagens o corpo coleciona, menos corpo de aprendizagem de ser afetado é, menos refinamento. Por esse motivo, a proposição de se violar alguns lacres de imposições restritivas de modos de vida, que criam conformações de acordo com a demanda de determinadas estruturas de poder, torna-se urgente. É urgente não impedir que o corpo realize suas articulações de controvérsias e complexidades. Mais urgente ainda é impedir que se imprima morte nos corpos ante as marcas da violência que recebe e aprende a reproduzir. O corpo deslocado, inconforme, errado, transviado, mutilado, torto, gordo, preto, pobre, esse sabe o que é ser violado e o da mulher está em grande parte das vezes nesse lugar. Assim, corpos inconformados, aqueles que não cabem em sistemas normatividade, são grandes referências de deslocamento, por já viverem assim. A potência de revolução (de revolver) está também na sensação de inadequação e a arte é um dos campos do fazer que mais habita o inadequado, o que não cabe, o não imaginado. Esse corpo, em arte, torna-se potência ao reconhecer-se nesse campo de possíveis/impossíveis. Alguns exemplos desse modo de ser/fazer corpo e arte podem ser observados em práticas de grupos como os da Casa Selvática, artistas/es como Renata Carvalho, Jussara Belchior, Jota Mombaça, o brasileiro Luiz de Abreu⁷² e a brasileira Marissa Lôbo (foto abaixo), dentre outras/os/es.



Figura 38 – Imagem que compõe a performance e instalação Iron Mask, White Torture de Marissa Lôbo, 2010 apresentada na exposição coletiva Where do we go from here? em Viena. Fonte: < <http://www.kronotop.org/ftexts/what-is-anastacia-keeping-silent-or-what-does-anastacia-see/> >.

⁷² Um dos trabalhos desse artista: O Samba do Crioulo Doido (2004), aborda a questão do racismo no Brasil e a identidade negra relacionada à escravidão, a atribuição de exotismo e a hipersexualização do corpo negro. Um vídeo desse trabalho na íntegra e uma entrevista com o artista podem ser conferidos em: < <http://plataforma.videobrasil.org.br/#osamba> >. Acesso em: 03/10/2018.

Trinta bichas vivas

uma bicha adoentada tomando remédios dizendo ‘estou adoentada’
uma bicha asiática olhinhos puxados estudando alemão
uma bicha bêbada ficando até o fim da festa o fim da boate
uma bicha carregando livros na biblioteca às 7h46
uma bicha dando aulas de direção para jovens motoristas
uma bicha de shorts curto e regata calor e óculos de sol
uma bicha de vestido de couro cabelo raspado chupando um picolé
uma bicha escritora bem conturbada escrevendo romances
uma bicha fazendo os pontos do corte de alguém que se cortou
uma bicha finíssima falando sete línguas em sete países
uma bicha garoto de programa limpando a casa passando café
uma bicha gorda bailarina ensaiando os passos se alongando
uma bicha gritando “me espera” para a amiga do outro lado da rua
uma bicha maconheira encostada na parede revistada na parede
uma bicha modelo de dieta com abdominais feitos em dia
uma bicha motoboy desviando dos espelhos retrovisores
uma bicha na água salgada dizendo “o mar tá uma delícia”
uma bicha na coxia esperando a hora relembando o texto
uma bicha no almoço de domingo família e farofa de banana
uma bicha no bar tomando uma cerveja no bar no meio da tarde
uma bicha no escritório gravata apertada chá europeu na mesa
uma bicha no ponto de ônibus esperando seu ônibus às 23h11
uma bicha periférica três horas de deslocamento até o centro
uma bicha prefeita fazendo coisas de prefeita sendo prefeita
uma bicha preta um turbante cores coloridas brinco grande
uma bicha religiosa ave maria meu deus minha nossa senhora
uma bicha roubando chocolates nas lojas americanas
uma bicha ruim bem maldosa bem metida bem nervosa
uma bicha pai sendo chamada de pai casada com outro pai uma bicha eu
dessas bichas nenhuma delas pedindo sua permissão
dessas bichas nenhuma delas pedindo sua autorização
dessas bichas nenhuma delas pedindo sua aprovação
dessas bichas nenhuma delas quer saber sua opinião

(Francisco Mallmman, Haverá festa com o que restar, 2018, p. 67-68)

Sim, haverá festa⁷³ com trinta bichas vivas, ou quantas no mundo houver, mas também na festa serão bem recebidas/os/es a “mulher vampiro, o enigma, o homem lagarto [...] a mulher com pênis, o homem com vagina, o menino sem genital, sem nariz [...] o anjo, o demônio, o alien, o cyborg, o xamã”. Aquelas e aqueles que reconhecem suas “especificidades tupiniquins e latinas”, convidadas/os/es, cujo perfil, como exemplificado pelo artista brasileiro T. Angel (2015, s/p.) no Manifesto Freak⁷⁴ é efeito da recusa à manutenção da lógica colonizadora dos corpos e do estudo deles. Quem são elas/eles? “Não somos corpos dóceis”, anuncia T. Angel (2015, s/p.) ao defender a existência *Freak*. Tais corpos são vidas potencialmente provocadoras, criam tensão por onde passam e nos oferecem uma oportunidade de questionar as normatividades, a docilidade, a falta de autonomia sobre o corpo, a intolerância e a negligência em relação as chamadas minorias.

Entendemos que compomos uma minoria. Entendemos que, assim como as chamadas minorias, sofremos opressão e parte de um processo de exclusão social e segregação espacial. Por isso e com a plena consciência do sistema violento que vivemos é que endossamos os discursos e lutas contra a misoginia, o machismo, o elitismo, o sexismo, a gordofobia, o racismo, o capacitismo, o etarismo, as LGBTQI fobias, a xenofobia e etc. Conclamamos e alertamos também da importância da conscientização sobre a luta contra o especismo. Nós, seres humanos, não estamos no topo de absolutamente nada. Não nos superestimemos (Angel, 2015, s/p).

A rebeldia desses corpos é uma consciência tornada superfície que se coloca como provocação por onde passa. Mostrar sua existência é um modo de oferecer o diverso ao convívio, é forma de fazer com que nos deparemos com nosso nível de adesão a determinadas convenções sociais. E esse tipo de movimento é um modo de revolução que começa no corpo de quem se propõe às modificações e continua nos corpos que os encontra. Isso é também performance que tem arte e vida imbricadas. Jota Mombaça (2018) afirma que nos colocarmos dentro de um determinado problema é uma forma de bagunçar nossa posição de subjetividade. Habitar o campo da diferença é estar em problema inventando modos de existir nele, revolvendo-se em relação com os corpos. É também perceber a ética que emerge dessas relações inconciliáveis, como traz Mombaça (2018). A produção de normatividades está a serviço de um projeto colonizador dos corpos e, para Mombaça (2018) a colonização “é o apocalipse de nossa

73 Talvez embalada ao som de Elza Soares cantando Exu nas escolas, álbum: Deus é mulher: composição: Kiko Dinucci e Edgar, 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=NmDsmHtOgyw> >. Acesso em: 05/12/2018.

74 Manifesto publicado em 27 de Dezembro de 2015. Disponível em: < <http://www.frrrkguys.com.br/manifesto-freak/> >. Acesso em: 03/06/2018.

possibilidade de viver juntas”. A festa pode ser, no exercício do viver juntas/os/es, o apocalipse da prerrogativas que determinam o poder sobre a vida. Baguncemos nossas subjetividades pois,

Não existe uma única realidade possível.
Não existe um único modelo de corpo possível.
Não existe uma única possibilidade de felicidade possível.
Não existe um único caminho. Nunca existiu e nem nunca existirá. Se for preciso caminhar na terra, caminharemos. Se for preciso caminhar na água, caminharemos. Se for preciso aprender a voar, aprenderemos. Adaptação, evolução, revolução (Angel, 2015, s/p).

Reverter-se pode ser um modo de produzir diferença em si e no mundo. Existir na diferença pode nos tornar ingovernáveis. Colapsar sistemas pode ser inevitável.

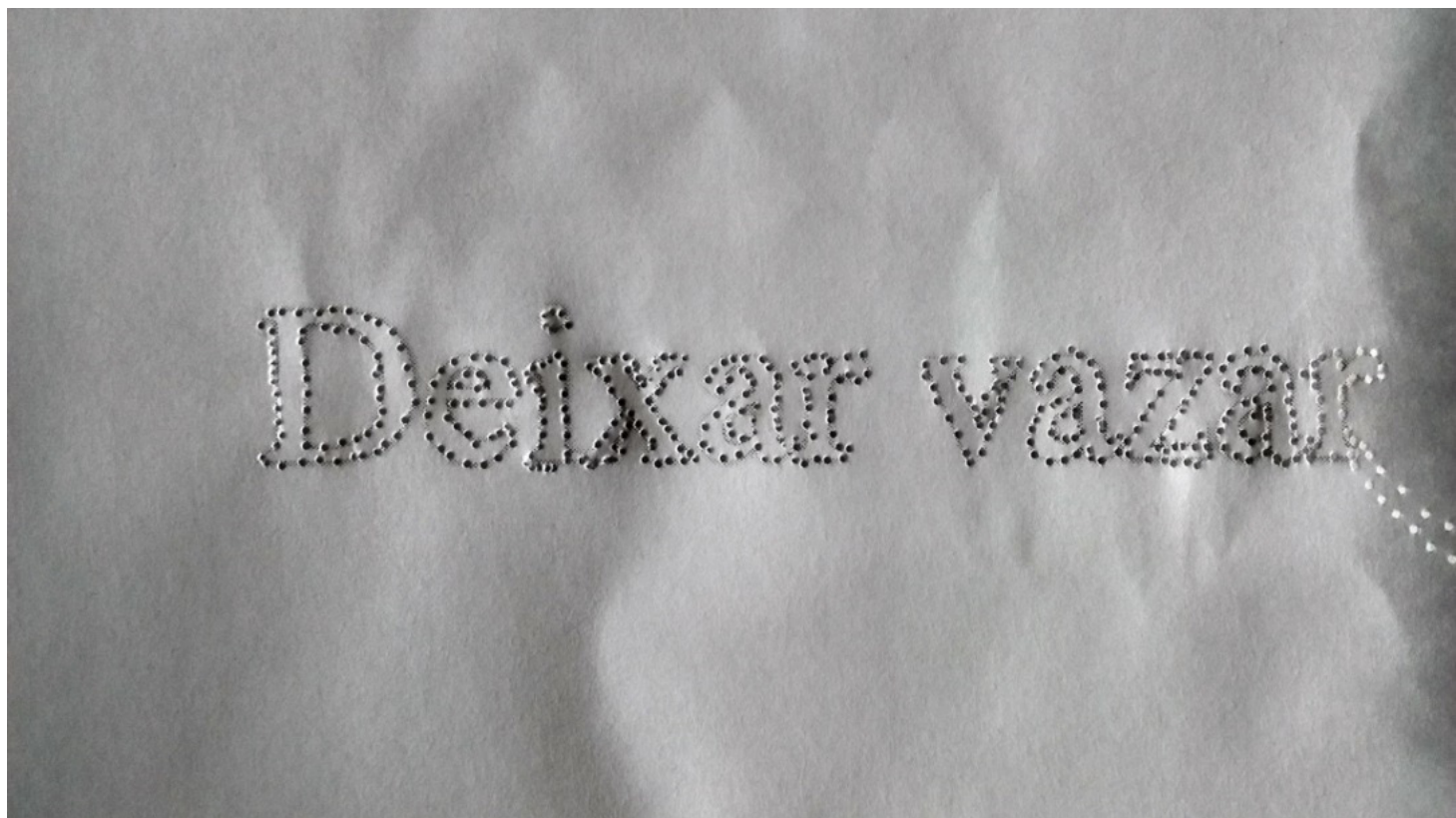


Figura 39 – Abertura de poros. Ferida em papel com agulha, Milene Duenha, 2019. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

É também possível fazer na pele.



145

Figura 40 – Rasgo. Rasgadura em papel, Milene Duenha, 2019. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

É também possível fazer na pele.

Artevida em sistema de questionamento

Simplemente trato de que minha vida cotidiana e minha arte estejam conectadas, sobrepostas, e que se alimentem mutuamente. Creio na performatividade cotidiana como uma forma de manter a sanidade⁷⁵ (Guillermo Gómez-Peña, in: Velasco 2013, s/p) [Tradução minha].

146

Talvez, essa seja mesmo a motivação de grande parte das/os/es artistas/es, apesar de a sanidade ser um termo passível de se relativizar. Essa insistência em acreditar, em re-existir pode ter raízes profundas que não deixam às vistas a distinção entre arte e vida. Esse também parece um lugar habitável, porém, o preço dessa ocupação se evidencia em uma resistência diária a polaridades, a presenças poderosas, a Verdades e Saberes impressos profundamente em nossos corpos catequizados. Em referência à discussão foucaultiana acerca de uma estética da existência, baseada em uma noção de ética que está para além de noções de bem e mal, Agamben (2017) recorda que a vida é percebida por esse autor como uma obra que devemos fazer: vida como obra de arte, pois ela não está separada de uma posição que a constitui e, por isso mesmo, não há sujeito, mas processo de subjetivação no qual a ética é derivada da relação consigo e não com a norma. Não se trata de preparação para a vida, mas da vida em si.

Arte é um termo constantemente utilizado como modo de atribuir um teor qualitativo a determinados fazeres: arte de navegar, arte de vender etc.; e aqui aparece como arte de viver. Afora perspectivas que banalizam a especificidade da palavra arte, considerar a vida como obra – algo em construção e como configuração tangível –, é um modo de se evidenciar que se faz da vida obra de arte e da arte obra de vida, recordando aqui a percepção de obra de arte como obra de construção civil, como Tamara Cubas (2017) prefere nomear. Agamben (2017, p. 185) diz que “a filosofia é uma arte de viver, um estilo de vida que compromete toda a existência”⁷⁶. Ao tomarmos a consideração desse autor como princípio, é possível inverter alguns termos dessa frase e dizer que a arte é uma filosofia capaz de potencializar a vida e que, ao mesmo tempo, com-promete a existência. Compromisso e potência são postos em relação nesse fazer que produz filosofia e modo de vida, ética e estética em consideração ao político.

⁷⁵ “Simplemente trato de que mi vida cotidiana y mi arte estén conectados, sobrepuestos, y que se alimenten mutuamente. Creo en la performatividad cotidiana como una forma de mantener la cordura”.

⁷⁶ La filosofía es un arte de vivir, un estilo de vida que compromete toda la existencia.

A alemã, filósofa e teórica de dança e performance Bojana Kunst (2015, 2013) propõe uma alteração na abordagem da relação entre arte e capitalismo, arte e trabalho, sugerindo estudá-la não pelo consumo e exploração dos objetos artísticos, mas pelos modos de produção dos artistas. Kunst (2013) ressalta que a partir da relação arte e vida há duas questões: uma delas é que os modos de produção do trabalho artístico têm se aproximado dos modos de produção capitalista; a outra questão é a resistência ao reconhecimento de que o capitalismo se apropria do poder de criação do ser humano. Muitas/os/es artistas/es fazem crítica ao sistema no qual estão envolvidas/os/es, mas suas práticas se utilizam dos mesmos modos de exploração capitalista. Essa autora afirma a arte como forma de vida, por isso, a subjetividade, a sociabilidade, o movimento e a temporalidade são foco de sua observação e da busca de modos para se romper com a dinâmica capitalista.

Kunst (2013) analisa as condições de vida e trabalho do artista para tratar do tema lançado. Um dos apontamentos se volta às condições precárias de trabalho dos artistas da performance, dentre elas ser mal pago. Um exemplo dado pela autora é de um evento no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles (MOCA) em 2011, que convidava artistas como Marina Abramovic para realizar uma espécie de ocupação no museu na organização de um jantar de gala que previa convidar famosos e ricos pagando entre \$25.000 e \$100.000 por pessoa, sob a intenção de angariar fundos para o museu. Assim, às/aos artistas selecionadas/os/es para re-performar algumas das ações de Abramovic, se pagaria \$150 dólares por quatro horas de trabalho, nos quais algumas pessoas permaneceriam nuas a sustentar ossos sobre os corpos e outras a permanecer ajoelhadas sob uma plataforma giratória com a cabeça sobre as mesas dos convidados a olhá-los. A coreógrafa norte-americana Yvonne Rainer se manifestou diante de tal proposta por meio de uma carta protesto direcionada ao diretor do museu, afirmando que tal ato se tratava, dentre outras coisas, de humilhação pública, uma vez que jovens artistas eram submetidas/os/es a atividades extenuantes recebendo um valor irrisório⁷⁷.

Para Kunst (2013) o/a/e artista/e advém de um protótipo de trabalhador precário e flexível, sempre disponível, já que seu trabalho está ligado à produção da própria vida. Ele nem tem *hobbies*, pois seu tempo é todo voltado à arte. É contraditória a relação entre modo de produção artística e modo de sobreviver fazendo arte, pois

⁷⁷ A carta de Rainer, foi amplamente divulgada no meio virtual. Uma versão pode ser conferida em: <<https://openspace.sfmoma.org/2011/11/letter-from-yvonne-rainer-to-jeffrey-deitch/>>. Acesso em: 30/11/2018. Uma carta da coreógrafa Sara Wookey se recusando a participar dessa proposta de performance e revelando as condições de trabalho impostas na ocasião pode ser conferida em: <http://performatus.net/traducoes/carta-aberta/>. Acesso em: 31/01/2017.

segundo Kunst (2013) ao mesmo tempo em que se defende a criatividade e uma liberdade temporal, há um sentimento crescente de instabilidade e de impotência, o que permite perceber o quanto os poderes do capital são capazes de afetar as potencialidades da arte e da vida. Uma grande parcela da produção artística se encontra à margem da economia contemporânea. Kunst (2013) afirma que, quanto mais a vida do artista aparece como um projeto de prazer da economia capitalista, mais pode ser excluído dessa economia e da própria vida, como traz a autora. Ora, se suas obras não são lucrativas, a/o/e artista/e está fadada/o/e à invisibilidade ante ao modelo vigente, porém o modelo de vida de artista/e, esse que interroga a noção de tempo e ordem das coisas, é uma coisa almejada, e muito distante da realidade cotidiana (Kunst, 2013). De fato, muitas/os/es artistas/es não vivem a vida de artista que se imagina, muito ao contrário, têm uma vida dupla, em que mantém uma ocupação para subsistência, adequando-se ao sistema, e outra para manter, ou não, a sanidade como trazido pelo performer mexicano Guillermo Gómez-Peña (2013). Kunst (2013) traz uma possibilidade de resistência ao tornar visíveis as condições de produção em arte. Algumas dessas formas de se ligam à desobediência. Uma delas é a preguiça, o fazer menos quando a exigência é a de fazer mais.

Em seu livro: *Da preguiça como método de trabalho*, o poeta brasileiro Mário Quintana (1987, p. 25) escreve: “Não sei pensar a máquina, isto é, faço o meu trabalho criativo primeiramente a lápis. Depois, com o queixo apoiado na mão esquerda, repasso tudo a máquina com um dedo só. — Mas isto não custa muito? — Custar, custa, mas dura mais”. Tal pensamento se alinha com a proposição de Kunst (2013) à medida que destaca dois elementos: a desobediência em relação ao imperativo da produtividade capitalista; e a noção de vida de artista em sua especificidade inventiva e sua temporalidade que não cabe no sistema de produção. Outro exemplo que vai nessa direção é a situação que se revela nas cartas que o artista argentino Federico Manuel Peralta Ramos endereçou à fundação Guggenheim em resposta a um pedido de prestação de contas relativo a uma bolsa concedida ao artista na década de 1970:

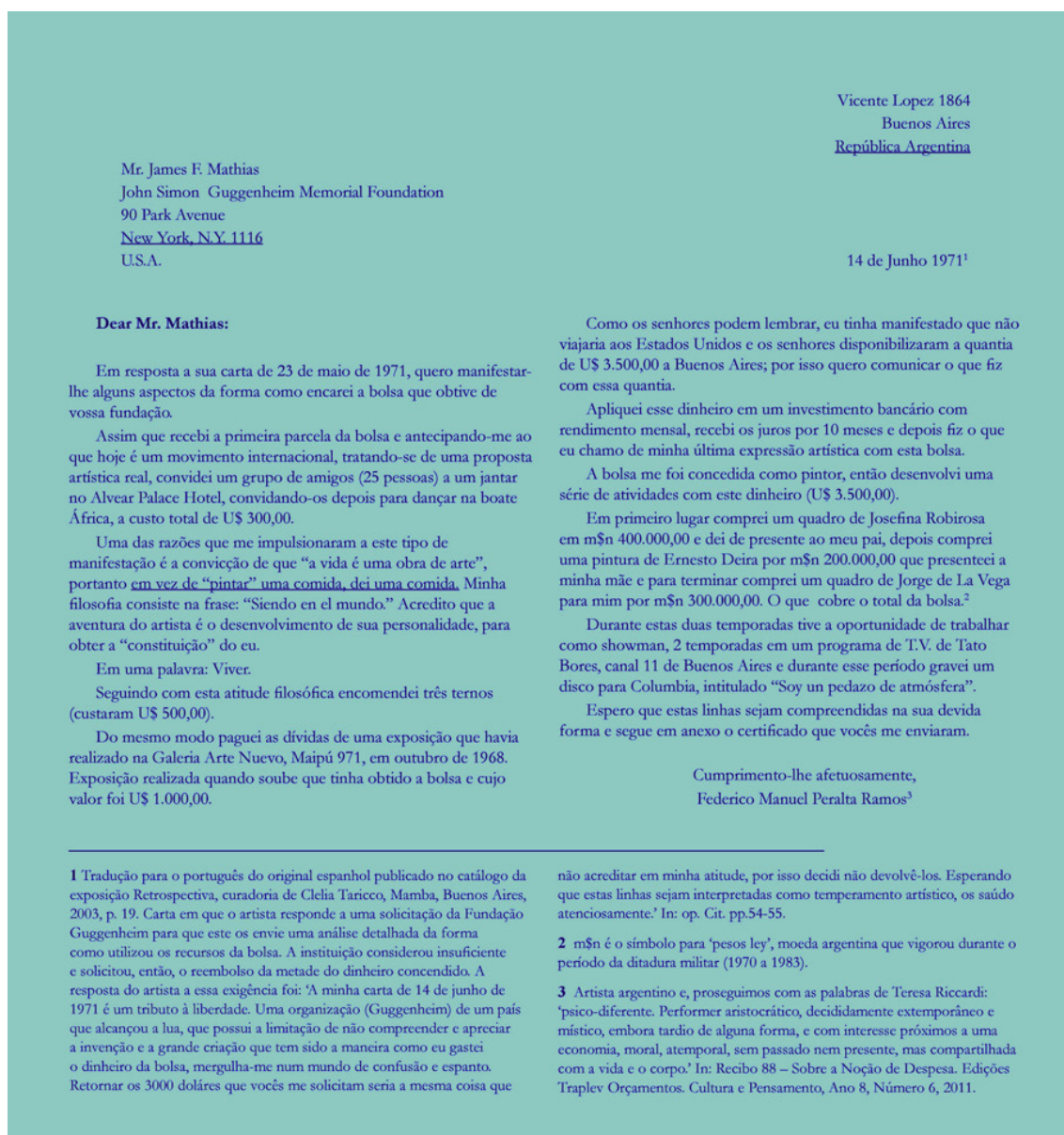


Figura 41 –Tradução da carta do artista argentino Federico Manuel Peralta Ramos à fundação Guggenheim depois da cobrança de um relatório detalhado de despesas realizadas com os recursos concedidos pela fundação para a realização de um trabalho artístico⁷⁸. Fonte: *¿Hay em Português? número dois, 2014*.

⁷⁸ Essa tradução foi publicada na revista *¿Hay em Português? número dois* produzida na disciplina de Performance ministrada pela Prof^a. Dr^a Regina Melim, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis em 2012. A revista pode ser acessada em: <<http://hayenportugues.blogspot.com.br/search?updated-min=2013-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2014-01-01T00:00:00-08:00&max-results=7>>. A versão original da carta poder ser conferida em: <http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/p/peralta_ramos_federico.html> Acesso em: 17/01/2017.

Mover o Eu com e: *andbodiment*

Eu já tem. Já experimentamos em grande medida. Há claramente um aproveitamento da ideia de contorno, da composição do sujeito como indivíduo no sentido individualista e ensimesmado que cria sintonia com o que já está posto nas condições de vida contemporâneas, a exemplo da capitalista com seu modelo meritocrático e hierárquico. Por outro lado, não se trata aqui de colocar o sistema capitalista em questão, não se trata de eleger um grande inimigo impalpável, e se esquivar da responsabilidade acerca do que acontece no ambiente que compomos. A pergunta que se faz é: como o corpo pode ser potência ingovernável e destituente de poderes opressores, sejam eles quais forem. Um modo experimentado no decurso dessa pesquisa foi a possibilidade de mover esse sujeito que se acredita cheio de blindagens, de És, de predicados, de marcas identitárias e representativas e deixar vazar um potencial que se deixa publicar a partir da disponibilização e acesso a uma percepção porosa. Profanações foram necessárias para se acessar, pelo desaguar de suas singularidades, um corpo mais genérico, menos É e mais e. A provocação: como ser um corpo e? é ponto de partida que demanda tomar posição como corpo, como *embodiment*, com-parecendo, corporecendo, implicando-se.

Essa questão surgiu depois de quatro anos de contato com o Modo Operativo AND, que evidenciou o quanto a subjetividade envolvida no processo de convívio coletivo produz corpo e mundo, e vice-versa. O quanto a/o/e sujeita/o/e é movida/o/e nessa prática que tem o e (AND) como princípio, ou seja, como ser e nas condições que a vida oferece. Pois bem, o que vivenciamos no Modo Operativo AND é, em geral, uma oportunidade de frequência das suas múltiplas possibilidades, porém, ao fazermos um recorte da atenção para determinados fragmentos de vida, temos a chance de refinar a percepção no ato de reparar esse fragmento a cada posição. As formas para fazê-lo na proposta do Modo Operativo AND ocorrem tanto em modo jogo, a exemplo da escala maquete, a partir da posição-com-posição pelo manuseio de objetos, quanto em outros modos perceptivos que colocam a matéria vida, corpo, em pauta. Outras variações de práticas es acontecem por meio da circunscrição de imagens e transcrição dessas em palavras, da composição de objetos artísticos a partir de algum ponto de

observação em derivas pela cidade. Enfim, há muitas formas de ser e, porém, um ponto específico dessa prática gerou a curiosidade acerca de uma mobilização da noção de sujeito: a experimentação de seus possíveis es de um modo mais explícito. Isso se deu a partir da percepção de que o corpo desenvolve sua po-ética, tendo em vista seu modo de funcionamento e regulação.

Alguns questionamentos que impulsionaram o que veio a se configurar posteriormente como *andbodiment* surgiram na segunda edição da escola de Escola de Verão AND 2017 | #2 Os modos do cuidado: cartografar, performar, curar (voltada à perspectiva do cuidado), na qual pesquisadoras/es da área da psicologia e arte, dentre outras, estiveram a discutir a noção de curadoria. Dentro da programação, além dos jogos em escala maquete, escala corpo (que envolve posicionamento do corpo na zona de atenção), vivenciamos a proposta da Arrumação (Gaspar, 2016) que se desenvolve pela recolha e arrumação de matérias que te encontram no ambiente ao se traçar um percurso errante pela cidade: uma pessoa deambula sozinha pelo espaço a operar em jogo compositivo com as matérias que a encontram, recolhendo-as como uma coleção para, em seguida, arruma-las, de tantos modos quanto possível. Essa proposição da recolha é realizada individualmente, porém se a arrumação da coleção posterior à coleta ocorre em um grupo, em uma sala, por exemplo, a composição entre as diferentes coleções pode acontecer. Essa composição pode se iniciar pela percepção de uma vizinhança até que as coleções se componham de modo a não se perceber o que pertencia a cada coleção individualmente. Gaspar (2016, p. 188) apresenta a arrumação como “uma prática coletiva de ação nos espaços, na lida com materiais diversos, que articula tanto o conhecimento do espaço e dos objetos, através da ideia de cartografia, quanto o conhecimento de si a partir da noção de autoetnografia”. Aqui essa proposta se desdobra na abordagem sobre a produção de subjetividade, pois arrumar pode ter vários sentidos, dentre eles: perder o rumo, misturar-se com as outras produções subjetivas, o que se configura em “arrumar lugar para novos modos de existência” (Gaspar, 2016, p. 189).



Figura 42 – Imagens do jogo de Arrumação Escola de Verão AND 2016 | #1 Entre-Modos de Fazer, realizadas no Pólo Cultural das Gaivotas entre 1 e 16 de julho de 2016. Foto: Acervo pessoal. Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

Nesse ato de arrumar, a percepção é solicitada no sentido de rumar (seguir determinado rumo), a-rumar (perder o rumo), arrumar (encontrar modos de composição entre os elementos de uma coleção, incluindo o corpo que coleciona), avizinhar (deixar que as composições se contaminem). Assim, as possibilidades de mobilizar elementos de conformação subjetiva bastante entranhados no corpo ganham forma de jogo compositivo, colocando em relevo questões como: o que baliza as escolhas das matérias? que modos de composição das matérias são possíveis? como se dá a composição entre as matérias em um determinado ambiente? o que é necessário mobilizar como corpo, sujeita/o/e, para que as composições se deem?



Figura 43 – Imagens do jogo de Arrumação na Escola de Verão AND 2017 | #2 Os modos do cuidado: cartografar, performar, curar que aconteceu entre 30 de junho e 15 de julho de 2018 e Escola de verão AND 2018 | #3 ANDbodiment: modos da pré-paração ante o Irreparável que aconteceu entre 6 e 21 de julho de 2018. Ambas no Polo Cultural Gaivotas – Boa Vista em Lisboa, Pt. Foto: Acervo AND Lab. Fonte: AND Lab Research.

A possibilidade de mover Eu com e criou relevo nessa pesquisa ao aparecer de modo mais explícito nessa abordagem do cuidado à qual Fernanda Eugenio passou a dedicar maior atenção nos últimos anos. Além disso, a percepção das potências do corpo, como modo de re-existência também passou a assunto recorrente em discussões diversas que incluem as questões de gênero e o convívio na diferença. Alguns pontos evocados por mim, por Fernanda Eugenio e pelas artistas/es brasileiras/es Flora Mariah e Joana Maia compuseram um campo de proposições para se experimentar modos de mover os es partindo da própria estrutura corporal, o que pôde ser vivenciado inicialmente em uma residência colaborativa no ano de 2017⁷⁹.

⁷⁹ Essa proposição surgiu durante o período de estágio de doutorado em Lisboa, financiado pela Capes e que aconteceu em parceria entre a UDESC e a Faculdade de Motricidade Humana – ULisboa e AND Lab Research. O estágio aconteceu entre março e setembro de 2017. A residência aconteceu entre 4 e 15 de setembro de 2017 no Polo Cultural Gaivotas Boa Vista em Lisboa, Pt. Mais adiante, o psicólogo brasileiro Ruan Rocha se juntou à pesquisa participando de alguns encontros e oferecendo devolutivas acerca das experiências.

Se é no corpo que as coisas acontecem quando estamos em relação, se é no corpo o lugar onde se imprimem os afetos, como nos traz Spinoza (Ética, 2009 [1677]) e se é no corpo que a revolução inicia/acontece, porque não assumir o corpo como campo de atuação, território a ser habitado? Por que não colocar sua materialidade em jogo de modo mais explícito e tangível? A opção foi transformar o corpo em área de jogo, torná-lo tabuleiro de criação de mundos que ele pode (de potência) dar a ver. Ou seja, em vez de se demarcar uma zona de atenção por um recorte espacial, como ocorre nos jogos em escala maquete, com o manuseio de objetos nessa zona compartilhada, o corpo de uma das pessoas ali presentes é que se torna suporte (também agente) do/no jogo. Assim surgiu ANDbodiment, uma abordagem que tem a estrutura corporal e seus aparatos sensíveis como campo de experiência, o que, posteriormente Fernanda Eugenio optou por transformar em uma linha de pesquisa do Modo Operativo AND, incluindo as diferentes abordagens que envolvem a materialidade corpórea como elemento de composição.

A prática do Modo Operativo AND compreende vários modos de presença e engajamento corporal, mesmo nas proposições que envolvem manuseio e posicionamento de objetos em composição, uma vez que, como explicitado no capítulo Pode, os modos de reparagem demandam grande mobilidade corporal (lembrando que estamos tratando de *embodiment*). Além desse exemplo, existem outros jogos que envolvem determinadas modalidades de presença, de comparecimento – com suas possibilidades de movimento e produção de ação física no espaço –, porém, essa proposta de transpor a zona de atenção especificamente para o corpo, era um desafio ainda não vivenciado a essa medida.

A ideia de corpo como lugar da experiência é algo bastante abordado na arte e em vários sentidos, mas nessa prática que tem ética e estética em imbricação de um modo muito específico, o olhar, ou melhor, os sentidos se voltam a outras possibilidades situadas. Uma atenção que inclui aspectos intuitivos e que aborda muitas modalidades de presença que uma relação pode conter ao percebermos o corpo como acontecimento. Os corpos em relação no jogo ANDbodiment demandam diferentes modos de implicação com o intuito de sintonizar com o que lhes acontece oferecendo e recebendo mutuamente os estímulos sensórios e transformando-os em outras formas de manifestação.



Figura 44 – Imagens produzida durante uma das práticas da residência ANDbodiment entre 4 e 15 de setembro de 2017 no Polo Cultural Gaivotas Boa vista em Lisboa, PT, com Milene Duenha. Foto: Acervo AND Lab. Fonte: AND Lab Research.

Princípios em profanação

Depois da discussão sobre alguns modos de experimentação de um corpo e, o *andbodiment*⁸⁰, optamos por colocar em conversa, ou melhor, profanar, duas práticas muito diferentes entre si: a primeira tinha base na obra-percurso da artista brasileira Lygia Clark: *A Estruturação do Self* (1976-1988), que propõe percursos sensoriais através do uso de objetos relacionais das mais variadas formas⁸¹; e a segunda com base proposição de criação de Altares Humanos, do coletivo La Pocha Nostra, que se volta à produção de imagens idiossincráticas na relação entre materiais, corpos e posicionamento político-ativistas⁸². Iniciávamos com exercícios de refinamento da percepção em duplas, com estímulo tátil em relação a estrutura corporal: ossos, músculos, pele, fluidos. Em seguida realizávamos o percurso sensorial em uma pessoa disponível a receber os estímulos (essa pessoa escolhia uma posição confortável para permanecer durante todo o processo, sem se mover muito), as demais prosseguiram em jogo atentas àquilo que se apresentava e aos modos de com-por com. O altar humano começava a se formar a partir da permanência sobre o corpo de alguns dos materiais utilizados nos estímulos. A sequência disso, em jogo compositivo, culminava na consistência de uma imagem metaestável, cheia de elementos dissonantes, mas que apontavam para algum campo de sentido perceptível. Registrávamos em fotografia e vídeo cada posição tomada para termos o passo-a-passo do processo. A partir dessa

156

80 A apresentação das grafias ANDbodiment e *andbodiment* se dá como diferenciação entre o que se desenvolveu como nome de uma prática e o que se descreve como corpo e, a proposição em minúscula se refere também ao convite a se estranhar uma lógica hierárquica que se revela no uso das palavras.

81 Tal proposição compõe uma fase de pesquisa dessa artista vinculada ao processo terapêutico. Basicamente se trata de um investimento em experiências sensoriais por meio do contato com diferentes estímulos. A artista se volta à produção de objetos sensoriais a serem postos em contato com os corpos. Alguns vídeos reproduzindo o trabalho dessa artista podem ser conferidos em: < <https://www.youtube.com/watch?v=tYxXnX-7tYI> >; < <https://www.youtube.com/watch?v=tYxXnX-7tYI> >. Acesso em: 10/10/2018. Na residência ANDbodiment optamos por trazer apenas alguns elementos que se aproximavam do trabalho de Clark, uma vez que o aprofundamento na pesquisa desenvolvida por essa artista não era foco. Uma pessoa se dispunha a receber os estímulos e o restante do grupo se ocupava em propor sensações, não de modo aleatório, mas em composição com os estímulos anteriores e as reações produzidas pelo corpo estimulado: Penas, pedras, balões de ar, sacos plásticos, objetos de madeira, escovas, tecidos e outros objetos poderiam passar pela pele e também permanecerem sobre ela. Estímulos sonoros e luminosos também eram propostos.

82 Tal prática integra a pedagogia radical descrita no livro *Exercises for Rebel Artists* (2011). Essa proposta foi trazida por Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes e Dani d'Emilia em um workshop que vivenciei no SESC de São José do Rio Preto no período de 06 a 09 de julho de 2012, integrando a programação do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto – SP. O exercício se dá pela montagem de uma imagem com a utilização de figurinos e objetos diversos que possam compor uma espécie de cenário idiossincrático no qual elementos dissonantes participam dessa mesma produção imagética. No processo que desenvolvemos na residência ANDbodiment a montagem iniciava somente após um percurso na relação sensorial baseada na *Estruturação do Self*, a imagem se produzia em consideração as posições antecedentes e em atenção ao corpo que ali se disponibilizava à ser tabuleiro sensorial.

residência surgiu a proposta de se fazer a terceira edição da Escola de Verão AND em Lisboa trazendo o ANDbodiment em conversa com outras práticas que tem o corpo como foco de atenção⁸³.

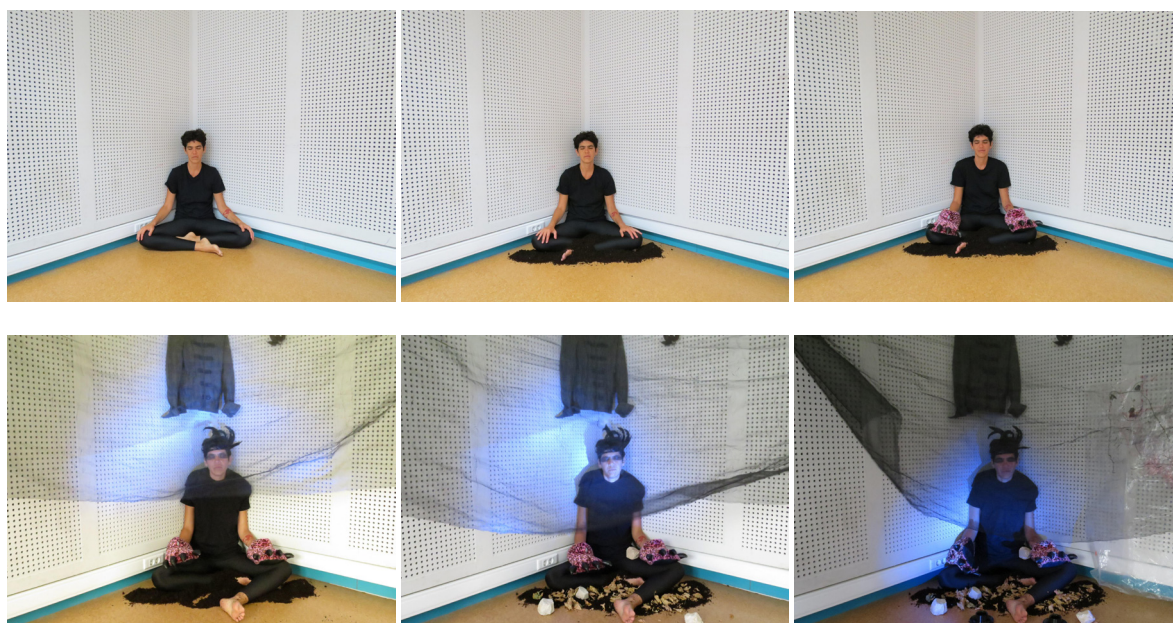


Figura 45 – Sequência de imagens produzidas durante a residência ANDbodiment entre 4 e 15 de setembro de 2017 no Polo Cultural Gaivotas Boa vista em Lisboa, Pt, com Joana Maia. Foto: Acervo AND Lab. Fonte: AND Lab Research.

83 A Escola de verão AND 2018 | #3 ANDbodiment: modos da pré-paração ante o Irreparável aconteceu no período entre 6 e 21 de julho de 2018 no Polo Cultural Gaivotas – Boa Vista em Lisboa, Pt. Outras informações sobre o evento podem ser conferidas em: < <https://www.and-lab.org/single-post/2018/06/02/Escola-de-Ver%C3%A3o-AND-AND-Summer-School-2018-edi%C3%A7%C3%A3o-3> >.

Alguns detalhes do processo

As proposições no ANDbodiment se deram como desdobramentos de várias discussões. As referências iniciais se dissolveram ante as emergências do processo que passaram a produzir outros sentidos na prática do Modo Operativo AND. Dentre esses sentidos apareceram: a desfragmentação/fractalização do corpo; a dimensão do cuidado e da reciprocidade; e a emergência de imagens como consequência de um processo compositivo em estreita conexão com o acontecimento corpo.

Ante a percepção dos seus possíveis desdobramentos, as proposições passaram a ocorrer da seguinte forma: uma pessoa escolhe o ambiente e a posição na qual gostaria de permanecer. Fecha os olhos e, em seguida, as/os/es demais participantes começam a propor diferentes estímulos sensoriais à pessoa disponível. Colocam-se objetos diversos em contato com a pele, realizam-se diferentes estímulos em observação de alguns pontos: as reações do corpo que recebe os estímulos; a posição que antecede a sua; e a composição emergente das posições subsequentes. A sequência desses estímulos e a permanência de alguns desses objetos sensoriais vão oferecendo (no gerúndio) dados para o andamento da composição nessa relação com o corpo acontecimento. Assim, uma imagem complexa se forma, não por referências identitárias percebidas de antemão, mas por um investimento em micropercepções que esse corpo e (AND) pode dar a ver. Essa imagem configura uma espécie de virtual, de fractalização/desfragmentação que o corpo em questão, o corpo território/tabuleiro, pode apresentar, ou seja, ela dá vazão a devires emergentes da relação entre os corpos em jogo.

A dimensão do cuidado e da reciprocidade tem vazão nesse contexto, pois há a demanda de uma escuta atenta acerca de como o corpo tabuleiro acontece e essa escuta também se refere à percepção. Retomamos nesse processo as três modalidades do reparar: reparar, de perceber o que se apresenta; re-parar, de parar novamente, freando o impulso de uma reação espontânea para captar detalhes e inventariar o que se tem para oferecer ao jogo (o que inclui um inventário daquilo que se tem em si para oferecer); e reparar, de prestar assistência diante do que a situação pede. A quem propõe os estímulos sensoriais e compositivos, a percepção se divide entre diferenciar o que é seu desejo de sensação para o outro corpo e o que é efeito da percepção do que o corpo em questão oferece de informações sobre como seguir; enquanto a pessoa – corpo território – percebe o que lhe acontece e como responde a isso, quais as nuances, os tempos, o que fica e o que deixa passar.

Há aqui algumas modalidades de presença em exercício (de exercer): 1. tentar desvelar, publicar, tornar visível, um de muitos múltiplos que o corpo em questão oferece, porém em uma atenção a algo que escapa ao olhar, a algo que se estabelece no entre, no intervalo entre os corpos. Esse algo pode ser captado em frequência, em sintonia, na tentativa de se estabelecer outro tipo de comunicação no qual a intuição ganha espaço; 2. quem tem seus es desvelados, passo-a-passo, experimenta uma espécie de meditação, pois está em constante exercício de percepção ao que acontece, recebendo e deixando passar as sensações que cada posição do outro corpo lhe provoca, dividindo a atenção entre as reverberações de cada posição e o fato de estar em determinada posição em um espaço específico a realizar um exercício.

Após a composição da imagem, o corpo tabuleiro tem um tempo-espaço de vazão/manifestação e de acolhida daquilo que se imprimiu em seu corpo. Em geral as manifestações têm acontecido por movimento e alguns modos de despertar: aproximação entre os corpos e permanência nas posições são as mais comuns, lágrimas e voz também tem vazão em alguns momentos finais. Após esse momento, mapeamos as percepções do processo por algum meio escolhido pela pessoa que recebeu os estímulos e desenvolvemos uma discussão. Outra pessoa se disponibiliza e o jogo recomeça. Quem recebeu os estímulos como corpo tabuleiro passa a estimular. A reciprocidade nesse processo é um elemento fundamental, como apontado por Eugenio durante a vivência dessa prática. O fato de haver troca entre as posições provoca um refinamento perceptivo ante a intensidade da experiência vivida. Passar pelas diferentes posições permite que se amplie a sensibilidade aos fatores relacionais, ao campo virtual, e também permite que se refine a percepção acerca daquilo que cada corpo pode oferecer ao jogo.

Durante a Escola de Verão AND #3 houve a proposta de realização do jogo em grupos – um grupo de três pessoas se disponibilizava a corpo tabuleiro e outras três jogavam com esses corpos tabuleiros na composição de uma só imagem –, a montagem coletiva produziu demandas relacionadas à dilatação do tempo de jogo e a dificuldade emergente na divisão da atenção entre os corpos tabuleiros. Outras questões sobre a tangibilidade desses processos perceptivos, do acesso ao campo de virtualidades também foram levantadas. As jogadas que se mostraram por uma recepção mais embrutecida, menos atenta, caminhavam no sentido da literalidade, enquanto as que aconteciam com uma atenção mais refinada ao campo virtual produziam imagens mais complexas, efeitos que confirmam a investida com rigor na tentativa de perceber o invisível e aparentemente intangível. Se é possível ser desdobrado, talvez, não seja

tão intangível assim. Uma proposta de continuidade desse processo é a realização desse jogo no ambiente urbano com a intenção de incluir nesse campo perceptivo as informações que o próprio ambiente oferece.

Dentre os relatos e troca de percepções ao final dos jogos surgiam tanto discussões vinculadas à ampliação da percepção, o mover de si que o jogo promove (principalmente a quem toma a posição de corpo tabuleiro); quanto à dimensão do cuidado na qual se inclui a diferença entre o acolhimento das emergências do corpo tabuleiro e os modos abusivos e impositivos em seu acesso. Logicamente, as percepções perpassam a via das singularidades, das conexões momentâneas que cada corpo é capaz de fazer, porém, foi possível perceber que nesse modo de operar há a demanda de um refinamento perceptivo e abertura ao que aparece a cada momento na relação, seja como possibilidade de produção de imagem, de sequência em jogo compositivo, seja como possibilidade de frequência mútua de um campo de virtualidade.

Testemunho Escola de verão AndLab, Lisboa 2018

Daqui desse canto de mundo onde habito hoje, no calor torrencial desse verão europeu, tento testemunhar do que ocorreu, do que vivi junto com uma galera naquela sala e naquelas ruas em torno do polo cultural das Gaivotas.

Corpo tabuleiro, senti forças acordando, sendo manuseadas e se misturando com outras forças. Senti meu pé adormecendo, pedaços de meu rosto caindo, vi um círculo lilás cheio de luz se abrindo. Senti meu corpo mudando de ângulos, desfazendo os modos habituais, pé a bailar em tetos, mãos a cavar superfícies de delicada aspereza. Senti com uma intensa realidade os toques, os gestos, os sons, os outros corpos humanos e não humanos que se achegavam, que iam se grudando, se acoplando, se arrastando em algum canto de um corpo que ia se espalhando. E esse expandir ganhava ainda mais força quando o sino tocava anunciando um acordar, um mover, um deixar ir-se tornando aquele devir que de tanto sentir só restava-me viver, sem ver, indo tirando bola, descolando apetrechos, transitando e descobrindo cores, olhares, afetos escoando de tantos corpos juntos.

Corpo curador senti forças emanando dos corpos tabuleiro, sua disponibilidade ao mesmo tempo vulnerável e intensa, suas cascas, asperezas, a quase estática potência dos afetos que eram ao mesmo tempo deles e nossos. Tentei entrar na onda deles, sentir o que eles pediam e fui tateando, mãos a buscar gestos, a produzir estímulos com coisas, composições que carregavam-me quase em transe, um transe do sentir e do pensar acoplados e muito misturados, uma estética-ética pensante-sentinte. Por vezes me irritei, agoniada com a melosa paleta de estímulos e o peso imenso da representação que me parecia carregar meus co-curadores. Tentei não ser bruta, ir jogando com, com, com... and and e encontrei os limites de que posso junto, da colaboração no limite da radicalidade. Corpo de luta, corpos de luta, luta de corpos...

Fui afetada de muitos modos. Ao caminhar de olhos fechados, vivi sensações intensas e atravessei inóspitos territórios, quase me despedaço e aquela linda presença que me acompanhava havia guardado a pedra do começo do caminho, a pedra que me recompôs entre lágrimas e sobressaltos. Vivi o limite dos sentidos, dos (des-)caminhos, da ambígua busca por liberdade face ao irreparável.

Senti potências eclodindo, ondas de avassaladora força, movimentos de múltiplos corpos que reverberam em cantos esquecidos nesse nosso coletivo vivo e mutante...

Sinto vontade de continuar a pesquisar e praticar ANDbodiment!

Grata por essa experiência incrível que tanto fortalece, daquela força que não é carapaça mas atualização das potências e fragilidades que nos movem.

Paula Brum, Lausanne 01.08.2018

Desdobramentos

Deixar vir – devir – esses muitos es aparece como forma de mobilização de uma noção de sujeito fixo, por meio de uma desfragmentação do corpo e seus predicados que essa prática propõe. Ao vivenciarmos esses vários es temos a percepção da composição de múltiplos que somos. Uma questão trazida inicialmente por Joana Maia direcionou algumas escolhas durante o andamento do processo: a rebeldia a imperativos socialmente construídos que se evidenciam de vários modos, dentre eles em definições claras de gênero, orientação sexual, nacionalidade (aqui vinculadas à perspectivas colonialistas e hierarquizantes), e outras perspectivas cerceadoras de existências que definem padrões de apresentação imagética e de comportamento aos quais os corpos devem obedecer. Flora Mariah se ateu à dimensão do cuidado, pois em uma das montagens realizadas com ela, a sensação relatada foi de violência. Fernanda Eugenio ressaltou a questão do mapeamento de forças do corpo como elemento de relevo na prática, uma vez que os múltiplos que emergem conservam, de algum modo uma força que o corpo em questão possui, porém não de modo linear ante a composição imagética emergente. Quanto mais abertura e refinamento da atenção, mais possibilidade de sintonia, menos se tangencia perspectivas duras de composição imagética permitindo que as contradições, inerentes às nossas existências, também saltem ao corpo tabuleiro aos olhos, às percepções.

162

Ao mesmo tempo, a prática não oferece um espelho das personalidades, ela traz à superfície algumas informações esparsas que emergem em um campo virtual de relações, na sintonia que se estabelece entre os corpos em jogo. Trata-se de um exercício de co-moção, pois todos os corpos envolvidos se implicam de modos distintos e se movem nesse processo. Também se trata com-parecer, uma vez que quem propõe as sensações à outra pessoa se atenta ao refinamento da percepção daquilo que acontece entre uma posição e outra e do que acontece consigo ao propor determinado movimento. Quem e corpo tabuleiro, se ocupa com suas modalidades de presença: uma atualização requerida em cada nova posição; e uma presença que dá conta de sua própria configuração corporal de modo situado. Um desdobramento dessa prática tem se aproximado da percepção desse corpo e como um corpo de luta ante o irreparável a partir da provocação de Deleuze a respeito do corpo sem órgãos: “como fazer para si um corpo de luta”. Luta aqui não entendida como embate violento, mas como modo

de estar à altura dos acontecimentos, como potência ativa ante o risco de morte. Esse corpo de luta, o corpo e, o *andbodiment* trata-se de um corpo que tenta perceber sua potência de vida na multiplicidade que o convívio coletivo pode desvelar.

A noção de agenciamento, que se volta dentre outras coisas, a um meio de relação não necessariamente balizado pela interpretação, conforme trazido por Deleuze e Parnet (1998), é um modo de percebermos o que acontece no *andbodiment*. O que emerge da relação com o corpo território não passa especificamente por um sistema de códigos representacionais, os quais devem ser decifrados, mas ao contrário, é justamente o lançar-se no não Saber que permite a revelação de virtuais desse corpo. Se nos determos em questões de significado o efeito dessa investida é, geralmente, uma aparição mais bruta, direta e menos complexa porque, muitas vezes, há uma sedução pelo que emerge esteticamente e isso restringe as possibilidades de materialização de dados mais sutis emergentes nesse jogo. A carga simbólica, representacional, é consequência das posições em atenção aos múltiplos virtuais que o corpo em questão oferece. Esses virtuais não estão na imagem, a imagem só é efeito, a publicização do que ocorre entre os corpos, sem uma intenção prévia. É algo estritamente coletivo, e não individual. Apesar de haver o convite a uma moção de ambas/os/es sujeitas/os/es envolvidas/os/es no ato, esse mover se dá pela relação, opera concomitantemente no aspecto do um, e no do conjunto. O sujeito para Simondon (Combes, 1999) é a individuação psico social ou coletiva. Não é uma relação entre indivíduos, mas um processo de estado metaestável em uma coletividade. Mover Eu com e se refere ao movimento que pode acontecer no nós, e também no nó que o encontro produz e pode potencializar. O corpo pode e e pode nós.

Para as pesquisadoras da área da psicologia Escóssia e Kastrup (2005, p. 303) agenciar é um modo de habitar o meio, o ponto de encontro entre dois mundos e isso revela a possibilidade de deixar emergir algo que não está nem em um ser, nem em outro. No caso do *andbodiment*, isso pode se traduzir pelo que chamamos de virtuais, uma vez que esses não estão previamente nem em uma pessoa, nem em outra, mas se revelam no encontro. Não se trata de identificação, de imitação, mas de invenção em reciprocidade, mesmo que as pessoas participantes estejam em posições diferentes (uma que se propõe como superfície e outra como curadora/estimuladora). O plano comum é algo que nasce dessa relação e não a partir da reunião do que cada um tem previamente a oferecer no encontro, esse plano de criação implica produção de subjetividades (lembrando da perspectiva simondoniana de um sujeito que não se encerra em uma forma ante a relação metaestável com o meio) e o coengendramento

dos seres, ou seja, a relação com o outro me produz assim como produz o outro e a relação. Por esse motivo, quando tratamos de uma noção de coletividade, ela está sempre nessa frequência de movimento. Escóssia e Kastrup (2005) recordam que os processos de subjetivação são eminentemente coletivos, uma vez que tratam de agenciar essas configurações provisórias, os estratos diversos do ser, o que não denota uma espécie de desintegração do indivíduo, mas sua constante modificação. O coletivo, portanto, não é reunião de individualidades, mas o que surge das relações. “O coletivo é impessoal, é plano de coengendramento dos indivíduos e da sociedade” (Escóssia; Kastrup 2005, p. 304).

Diante disso, a questão lançada no início da proposta do *andbodiment*: como mover o sujeito, tendo em perspectiva o corpo em sua materialidade, não se volta à conformação de um sujeito, à evidenciação de suas singularidades, apesar de também o fazê-lo de algum modo, mas de deixar que conformações aparentemente enrijecidas sejam mobilizadas. O Eu, como conjunto de predicados, é aqui problematizado quando ele se dilui no encontro com o outro corpo. A diluição, em vez de enfraquecer, fortalece, pois é um modo de se colocar disponível, de com-parecer com o que se tem de intensidade e mapear as potências no encontro.

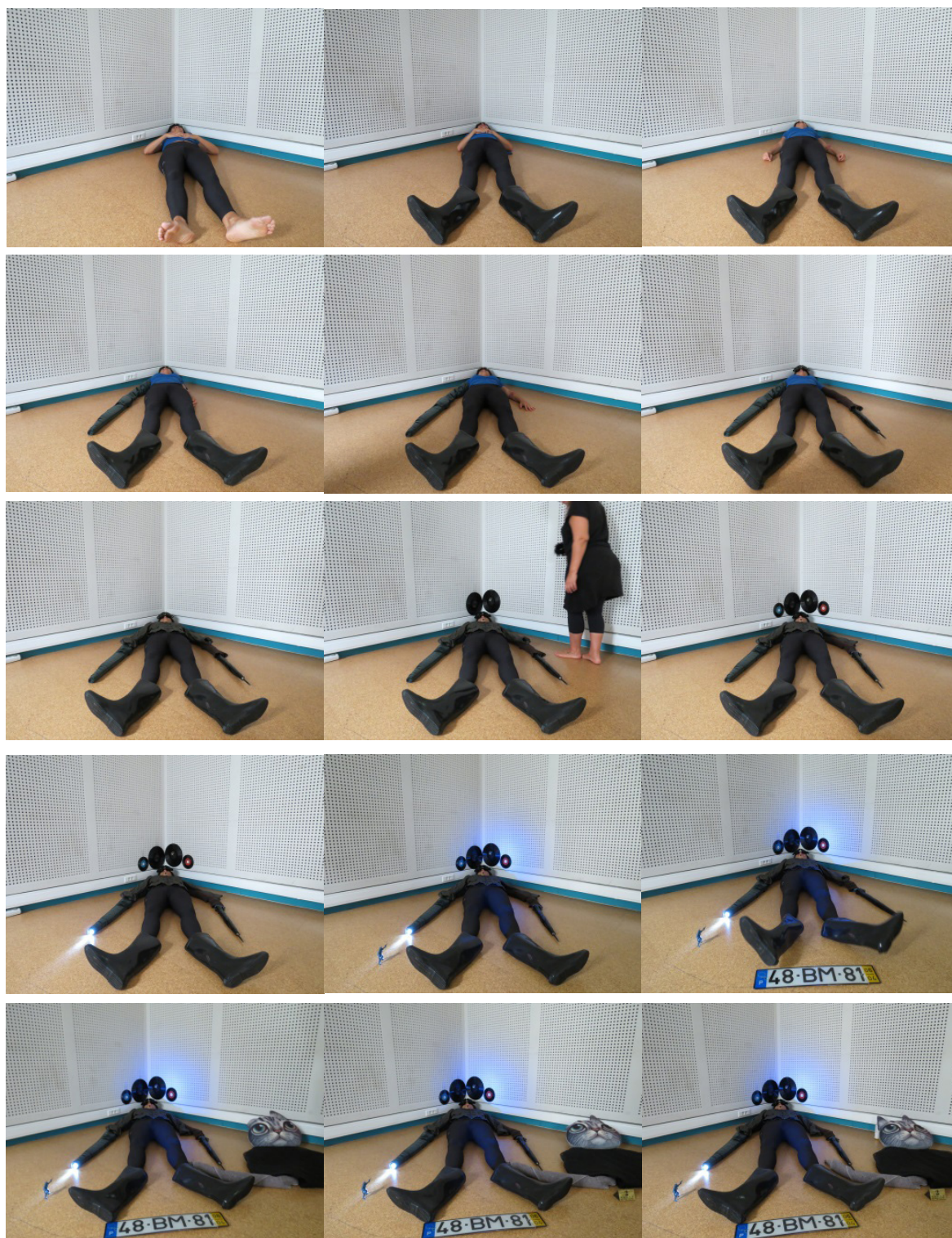


Figura 47– Sequência de imagens produzidas durante a residência ANDbodiment entre 4 e 15 de setembro de 2017 no Polo Cultural Gaivotas Boa vista em Lisboa, Pt, com Joana Maia. Foto: Acervo AND Lab. Fonte: AND Lab Research.

O que pode o corpo

Pode o ingovernável, pode atenção, presença e arte

Pode ser como a capoeira: dança, jogo ou luta. Gingado à medida da necessidade de fugir das condições de opressão

Pode ser poesia que escapa à censura ditatorial

Pode ser linha de frente na manifestação em favor dos direitos (de gente, bicho, planta etc.), pode ir sozinho à frente do tanque de guerra, ou pode ser mais um corpo a compor uma multidão

O corpo

Não é impermeável, blindado, tampouco se desmancha ou se molda à medida do desejo de outro, ele compõe, existe e se refaz em relação, em negociação com o ambiente

Não está pronto e nem vai estar; sujeito e objeto tornam-se uma divisão irrelevante em um campo de imanência

Um corpo ingovernável não é produzido como máquina

Não se faz na fábrica, apesar de habitá-la em determinadas circunstâncias,

Não produz eficientemente em submissão a forças opressoras que alimentam sistemas cuja engrenagem é o capital financeiro, bélico, territorial

O corpo ingovernável é efeito e agente de desgovernos

É imprevisível e escorregadio

Sua duração é pelo tempo necessário à não instauração de formas, nomes, designações. Sua fluidez permite a destituição de poderes e o cultivo de uma potência que não se acaba em um ato, que dura o tempo necessário de uma vida, sem antecipar seu fim

Ninguém

Ninguém pode saborear a potência do corpo. Ao mesmo tempo, o corpo pode – como eu, como todas/os/es e como ninguém – saborear o que acontece nos encontros. Os encontros, se mediados por uma sensibilidade que a arte, dentre outras coisas, provê, podem ser provocadores. O saber, se tomado como reconhecimento da sabedoria que as coisas contêm, pode ser sabor e, diante dos muitos sabores que existem, o corpo pode experimentar o mundo. O mundo pode (de potência) acolher os corpos. Os corpos podem fazer mundos. A vida pode ser saboreada em sua forma mais pulsante. O pulso da vida é o coração que acelera e desacelera na justeza que lhe é solicitada. A vida é o corpo que pode o que ninguém sabe.

Ninguém pode ser um modo com, ou “anota aí: eu sou ninguém”

“Peça linear III
Desenhe uma linha para você mesmo.
Siga desenhando até que você desapareça”
(Yoko Ono, Grape Fruit, 2008/2009, s/p.)

167

Uma integrante das manifestações do Movimento Passe Livre⁸⁴, em junho de 2013, ao ser questionada por jornalistas sobre quem era, responde: “anota aí, eu sou ninguém”. Essa é a frase que o filósofo húngaro, radicado no Brasil, Peter Pál Pelbart (2013), evoca para tratar da proposição de Agamben (1993) sobre a “singularidade qualquer” como potência de insubordinação⁸⁵. A afirmação da jovem integrante levanta certa polêmica, em função da dificuldade de compreensão diante da diversidade de reivindicações que emergiam na sequência de manifestações desse período, colocando em questão a noção de representatividade e coesão⁸⁶. Longe de encerrar a discussão, a frase: “anota aí, eu sou ninguém”, dispara questionamentos sobre os efeitos de um

84 Movimento brasileiro, criado em 2005, no Fórum Social Mundial, que reivindicava o direito ao passe livre para estudantes.

85 Outro artigo que parte desse tema foi apresentado pelo brasileiro, pesquisador de mídias sociais João Marcelo Simões, sob o título Anota aí: eu sou ninguém: as transformações no senso de coletividade e o uso tático das mídias no Brasil (2014). Disponível em: http://www.abciber.org.br/simposio2014/anais/GTs/joao_marcelo_lima_simoes_140.pdf. Acesso em: 02/06/2018.

86 Uma abordagem desse tema é trazida pelo cientista político Giuseppe Cocco e pelo pesquisador Marcio Tascheto (2017), que oferecem uma análise da frase aqui discutida, incluindo seu sentido oposto.

uso orquestrado das noções de individualismo e subjetivação, e coloca em relevo a possibilidade de uma comunidade que se pauta mais pela noção de alteridade (Agamben, 1993) do que por dispositivos identitários, como na proposição de Nancy (2000).

Ao discutir uma comunidade inoperante (perdida), Nancy (2000) trata da desmobilização de uma comunidade na qual a noção de comum culmina na fixação identitária vinculada à ideia de harmonia e composição entre iguais, o que abre precedentes para a proliferação da intolerância à multiplicidade e à diferença. O autor exemplifica a falência dessa noção de comunidade mediante sua utilidade instrumental aos governos tirânicos e totalitários, cuja sintonia se dá via identificação e sentimento de pertença. Um dos exemplos mais explícitos dessa falência da noção de comunidade, baseada na identificação, está nas drásticas investidas da Alemanha nazista que resultou na sangrenta II Guerra Mundial. Para Agamben (1993), a “singularidade qualquer” (a perspectiva de um ser tomado como independente de propriedades que o identificam e o tornam parte de algo – lugar, classe, raça, etc) é um dos elementos que possibilitam vislumbrar outra comunidade que não a baseada na rigidez identitária, ao que se pode acrescentar a fixidez do sujeito, a sua conformação como conjunto de predicados. Desenha-se, a partir dessas percepções, uma comunidade do por vir, como traz Agamben (1993), na qual uma composição de vozes dissonantes se torna possível.

168

Para Nancy (2000), o ser em-comum, ser-com, não se vincula a noção de comunidade como reunião por identidade. O condomínio fechado é uma comunidade que tem como comum, o padrão financeiro, por exemplo. Já o filósofo italiano Roberto Espósito (2010), sugere uma noção de comunidade como rompimento entre o comum e o próprio, longe de ser pensada como reunião de identidades, do que é próprio. Diante de referências como as de Nancy (2000) e Espósito (2010) é possível dizer que a comunidade não se sustenta na ideia de preservação, mas na dissolução do sujeito (o da identidade fixa), na consideração de que a/o/e sujeita/o/e é uma cadeia de alterações em reconfiguração constante e assim abre espaço ao impróprio e à alteridade.

Se tomarmos por comunidade uma reunião de diferenças e intensidades em movimento, admitimos que o que reúne é algo provisório, é um estar com, mas não como unidade: é dividir dividindo-se nas composições e decomposições, nas sonâncias e dissonâncias. Muriel Combes (1999) faz uma diferenciação entre a noção de coletivo e de comunidade na perspectiva simondoniana, pois o termo comunidade, vinculado à ideia de grupo étnico, social, etc, não contempla o caráter de mobilidade que a teoria da individuação requer. O coletivo é, nesse contexto, constituído a cada novo processo de individuação que passa à dimensão coletiva e que produz os elementos

que constituem a individuação, ou seja, a relação metaestável, que envolve a produção de si e do meio, é aqui retomada. A comunidade denota algo que reúne, mas se o que reúne é despossessão, o oposto do próprio, como traz Espósito (2010), ela carrega também um caráter do coletivo como trazido por Combes (1999). Se comunidade é estar com e estar como sujeito provisório – é ser e fazer corpo no ato relacional –, a conservação de uma ideia de indivíduo com invólucros predicativos garante apenas a manutenção de uma prática desgastada e infértil, que produz hegemonia e se sujeita a ela. A noção de qualquer, seu cunho genérico que impede uma representação por figuras bem definidas, traduz-se aqui por ninguém, esse/essa ninguém que aparece no contexto da manifestação descrita acima. É sobre/com sua potência que seguimos, mas também é sobre/com sua multiplicidade de sentidos, seus riscos, suas inconsistências e inconstâncias que se opera.

Ninguém é a/o qualquer na multidão que Pelbart (2003) descreve baseado na teoria do filósofo italiano Antonio Negri (2004), que trata de uma rede de conexão entre corpos. A multidão à qual Pelbart (2003) se refere, não está vinculada a uma ordem de representatividade e sim mais próxima a um tipo de reunião disforme, não necessariamente democrática, talvez até anárquica e com interesses diversos em convívio. A multidão contém uma heterogeneidade e uma complexidade na qual o dissenso pode coexistir. As manifestações que ocorreram em junho de 2013, no Brasil, são um exemplo. Começaram com reivindicações do Movimento Passe Livre em oposição ao aumento das tarifas de transporte público e se pulverizaram em sequência, acolhendo muitas outras demandas e inquietações de grupos diversos, inclusive discordantes uns dos outros: umas pessoas se posicionavam contra a violência, outras contra a corrupção, outras a favor dos indígenas, algumas contra tudo⁸⁷. Pelbart (2003) ressalta, ainda, que multidão se opõe à ideia de massa, esta que segue uma mesma direção, que mantém uma homogeneidade e que é facilmente manejada por religiões e Estados.

Em uma grande manifestação popular no Brasil, em meio à multidão ameaçadora de um determinado *status* de poderio, ser ninguém é uma estratégia de sobrevivência diante dos riscos que a identificação de ‘responsáveis’ pode gerar. Por outro lado, ser ninguém também denota a potência do impessoal perante os muitos modos de controle que determinam a coreografia urbana, as formas de ocupação da cidade, seus acessos e modos de habitá-la – o que lembra a “coreopolícia” tratada por

87 Algumas das reivindicações podem ser conferidas em: <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/06/1298127-veja-as-reivindicacoes-levadas-as-ruas-durante-manifestacoes.shtml> Acesso em: 04/06/2018.

Lepecki (2011). Esse autor apresenta uma noção de coreopolícia como a coreografia policial que rege os modos de permanência e fluxo no espaço urbano de acordo com uma imagem neoliberal de organização que, em desdobramento, determinam os modos de vida em sociedade. A coreopolícia é também atuante na regulação de uma coreopolítica que diz daquilo que se efetiva como história na relação entre corpo e espaço.

Tomemos por parâmetro a/o ninguém como potência. Essa/esse ninguém que é uma/um/ume, mas que é todas/os/es ao mesmo tempo, é corpo político, pois carrega em si a dimensão de coletividade, é sinônimo de presença, mas uma presença que se difere do normativo. Sem nome, sem mérito pessoal, essa/esse ninguém que fica à frente do tanque de guerra (Agamben, 1993)⁸⁸, compõe a linha de frente da passeata a romper as barreiras e a enfrentar instituições de poder, ainda que não represente instituições ou movimentos sociais organizados. Essa/esse ninguém é corpo que carrega potência de ingovernabilidade, que define novas “coreopolíticas” (Lepecki, 2011) compostas também pelas dissidências, pelos conflitos, pelas divergências. Essa/esse ninguém passa por onde é necessário, reveza a linha de frente para abrir caminhos, seja à foice, à enxada, a cartaz, à flor, a corpo. Essa/esse ninguém, em vez de ter sua presença negligenciada, pode apresentar o que há de comum nas composições sociais, sem ocupar um lugar de criação de identidade fixa ou de representação (tal como conhecemos no sentido de liderança político-partidária). Trata-se daquela/daquele que carregará momentaneamente o que se pode chamar de demanda de uma coletividade, e como ninguém, consegue sinalizar o caráter diverso da composição de uma comunidade dissidente.

No Manifesto Freak (Angel, 2015, s/p), a situação de invisibilidade dos corpos *freaks* é também tratada como potência quando a lógica da invisibilidade é invertida a partir da percepção de sua agência, por parte do corpo *freak*, e não como aceite da opressão alheia:

Não permitiremos que aconteça assimilação daquilo que somos. Nem por imposição econômica, nem por imposição familiar, nem por imposição religiosa, nem por imposição do Estado, nem por você e nem por ninguém. Só seremos invisíveis – e podemos sê-lo – quando então quisermos. Nós escolhemos! Ser invisível é resistência contra um aparato institucional estatal

88 Agamben (1993) recorda a situação ocorrida em Pequim em 1989, na qual um homem chinês em protesto pró-regime democrático, entrou à frente de uma fila de tanques de guerra do Exército de Libertação do Povo que desfilava na praça Tiananmen. Tal ação foi o cume de uma sequência de confrontos violentos entre manifestantes pró-democracia e o governo chinês. O manifestante ficou conhecido como Tank Man e sua ação emblemática se difundiu no mundo todo. Um breve trecho de vídeo revela o momento: <https://www.theguardian.com/world/2018/jun/04/tankman2018-hero-of-tiananmen-protest-remembered-across-globe>. Acesso em: 25/06/2018.

violento, autoritário e opressor. Se for preciso ser invisível para que a nossa existência não seja exterminada e apagada, assim o seremos. Repetindo: ser invisível deve ser uma escolha nossa e não uma imposição de outrem.

Tais afirmações de T. Angel (2015) tomam a invisibilidade como recurso de não cooptação, de não apreensão por um sistema opressor e violento. Ora é meio de enfrentamento a esse sistema, ora é meio de proteger-se dele. É possível aproximarmos a potência da/o/e ninguém à potência do invisível, pois seus regimes se avizinham no sentido de fazê-lo, ou sê-lo, como esquiva e também como modo de resistência a um sistema impositivo, criando rachaduras em seu modelo de representatividade e publicidade. A/O/E ninguém apresenta uma complexidade, uma indiscernibilidade que a/o/e qualquer oferece. Funciona como provocação a um sistema calcado no poder do um, do Eu, do sujeito que tem nome, documento, que pode ser identificado. A/O/E ninguém é múltipla/o/e, não possui “predicados” (Safatle, 2016) que sustentam a figura de um sujeito fixo. Cria problema na lógica individualista, privada, tão eficientemente ativa no sistema neoliberal fundando vínculos sociais, como traz Safatle (2016). Se nos transformamos em indivíduos narcísicos (esses ilusoriamente indivisíveis, mas que operam como se o fossem), isso se deve ao fato de sermos constantemente estimuladas/os/es a conquistas solitárias, à não divisão de espaço, ideia, arte, comida, rua, momento. Somos desencorajadas/os/es ao encontro, pois a força do coletivo precisa ficar encoberta, caso contrário, o modelo de império capitalista pode ruir. Se minha posição de poder, de domínio, de razão pode esmaecer egoisticamente, melhor deixar que aconteça com a/o/e outra/o/e, não é mesmo?

Spinoza diz na 44^a definição dos afetos da Ética (2009 [1677]) que a ambição (o desejo de fazer o outro aprovar o que amo ou odeio – convencer o outro do que quero) é dificilmente superada, pois se trata de um desejo de glória sem ponderação capaz de intensificar todos os afetos. O autor cita, na sequência, uma passagem do filósofo romano Marcus Tullio Cícero: “Os melhores dos homens são inteiramente governados pela glória. Até mesmo os filósofos que escrevem, nos seus livros, sobre a necessidade de se desprezar a glória não deixam de aí inscrever o seu nome etc.” (Spinoza, Ética, 2009 [1677]). Ser o melhor em nosso tempo ainda é um fator que motiva o esforço, a dedicação, que mobiliza certos modos de comprometimento. A competitividade gerada por isso nos põe em guerra constante. Spinoza (Ética, 2009 [1677]) afirma que, se todos querem ser amados e reconhecidos por todos, isso acaba por criar um ódio mútuo. Essa é a armadilha da competitividade, do mérito pessoal, da conquista individual e

do reconhecimento que tanto servem a um sistema como o capitalista. Essa é a forma de dominar, produzindo docilidade (Foucault, 1984), conformando subjetividades a favor da manutenção de determinada ordem. A ordem, nesse caso, é majoritariamente econômica e a produção de corpos obedientes, submissos e servis, extremamente útil a esse sistema, se dá por um adestramento dos corpos por meio de diferentes dispositivos disciplinares, dentre eles as escolas, de acordo com a filosofia foucaultiana.

Uma noção de integridade como “soma de predicados que possuo”, sustentada na satisfação do amor-próprio, do sozinho, é prescrição do medo, segundo Safatle (2016, p. 17). Os desejos em “movimentos de implicação” (Safatle, 2016, p. 13) são efeitos de uma poderosa receita persuasiva. A implicação se dá, nesse sentido, por uma manipulação dos afetos. Para isso se criam normas, regras, leis e valores capazes de estruturar os modos de relação. Esse sistema de normas, que rege as formas de interação, resulta em um determinado modelo de sociedade. A partilha dessas normatividades tem força de coesão capaz de criar hegemonia. O modo de mantê-la é pelo medo.

Uma desintegração da noção de corpo – proprietário de si mesmo e de outros – e dos mecanismos que produzem esse modo de subjetividade que se rende ao medo aparece como alternativa, e um modo de fazê-lo passa a existir pela percepção dos afetos que incorrem nesse contexto. O medo, segundo Safatle (2016), é o que faz gerar a percepção do desamparo, um afeto político que pode conduzir tanto à imobilidade do sozinho, quanto ao movimento do coletivo. Em outras palavras, se há afetos que nos despotencializam, percebê-los enquanto nos percebemos nessas condições de desamparo pode ser um modo de insurgir, uma vez que isso é marcado por uma qualidade de “desposseção”, de “des-identificação de suas determinações” (Safatle, 2016, p. 21).

Para Muriel Combes (2016), a tradição substancialista propaga uma noção de relacionamento como relação simples entre termos preexistentes para o ato de sua conexão, ou seja, parte-se do pressuposto de que os elementos a se comporem conservam algo já preexistente. Porém, Combes reitera que as qualidades da matéria se alternam de acordo com as condições às quais ela é exposta. São características que emergem em um sistema durante a mudança de estado, portanto, não é possível circunscrever nenhuma estrutura sem considerar sua inconstância. Se considerarmos que os elementos possíveis não são íntegros, que os predicados não se fixam, se invalida uma noção de indivíduo como soma de predicados que cria a ilusão de

constituições estáveis de corpo, de sujeito. A indeterminação trata de relações múltiplas, simultâneas e em conexão contínua com o meio, portanto, o É não basta para enunciar a/o/e sujeita/o/e.

Agamben (2007, p. 48), ao discutir a questão da identidade vinculada a uma noção de espécie, recorda que tal ligação funciona como dispositivo de captura:

O especial deve ser reduzido em qualquer lugar ao pessoal, e este: ao substancial. A transformação da espécie em princípio de identidade e de classificação é o pecado original da nossa cultura, o seu dispositivo mais implacável. Só personalizamos algo – referindo-o a uma identidade – se sacrificamos a sua especialidade. Especial é, assim, um ser – um rosto, um gesto, um evento – que, não se assemelhando a nenhum, se assemelha a todos os outros. O ser especial é delicioso, porque se oferece por excelência ao uso comum, mas não pode ser objeto de propriedade pessoal. Do pessoal, porém, não são possíveis nem uso nem gozo, mas unicamente propriedade e ciúme.

Ninguém é todas/os/es e qualquer uma/um/ume, e por ser genérica/o/e escapa à responsabilização que uma instituição autoritária e violenta (talvez até associável ao ciúme, como trazido na citação acima) atribui a um nome, acusando-o de baderneiro, obrigando-o a pagar o preço da ‘anarquia’ produzida pela força coletiva. Por outro lado, essa generalização pode ser útil à proliferação do sentimento de impotência e de desimplicação diante de demandas mais coletivas e de grande escala. Uma indisponibilidade baseada no imperativo: “se o outro não pega para si, eu também não vou pegar”, facilita a proliferação de qualquer pensamento opressor, uma vez que não há resistência a ele. A rigor, ninguém sabe a potência do corpo coletivo, e por isso mesmo esse corpo, tomado como massa é, muitas vezes, foco e mecanismo de manipulação. Nessa ocasião, criar contorno parece necessário, porém, um contorno permeável, efeito de ponderações, cuja permanência se ajusta à duração da tempestade. O Eu não precisa ser conformado, o sujeito, esse com potência de insurgir, tal qual Safatle (2016) o apresenta, é o que reconhece sua fragilidade, é o que busca se potencializar no encontro com o outro. A questão que parece mais pertinente nesse contexto de configuração de um corpo político é: “o que leva os indivíduos que nos tornamos a se implicarem como sujeitos?” (Safatle, 2016, p. 31). Esse sujeito não servil pode comparecer, cor-parecer, transformar-se e interrogar os és que foram reduzidos

a significado, representação, identidade, seus múltiplos possíveis. A que alguém foi conferido o poder de moldar subjetividades em favor de interesses privados (no sentido narcísico)? Trata-se de uma questão que não nasceu na atualidade.

Quem, só de ouvir contar, sem o ter visto, acreditaria que um único homem tenha logrado esmagar mil cidades, privando-as da liberdade? Se casos tais acontecessem apenas em países remotos e outros no-los contassem, quem não diria que era tudo invenção e impostura? Ora, o mais espantoso é sabermos que nem sequer é preciso combater esse tirano, não é preciso defendermos dele. Ele será destruído no dia em que o país se recuse a servi-lo. Não é necessário tirar-lhe nada, basta que ninguém lhe dê coisa alguma. Não é preciso que o país faça coisa alguma em favor de si próprio, basta que não faça nada contra si próprio. São, pois, os povos que se deixam oprimir, que tudo fazem para serem esmagados, pois deixariam de ser no dia em que deixassem de servir (La Boétie, 2004 [1571]).

174

Esse extrato, presente em Discurso sobre a servidão voluntária, do humanista e filósofo francês Etienne de La Boétie, escrito em meados do século XV, nos dá pistas para reconhecermos o quanto as estruturas de opressão são enraizadas e o quanto essas estruturas não se fixam especificamente em uma figura soberana. O fato de a figura do opressor não ser evidente, a exemplo do que ocorre no sistema capitalista contemporâneo, também oferece risco ao gerar a espera por uma liderança, por um herói que possa representar a justiça. Torna-se, então, necessário admitir que, dependendo das circunstâncias, o recurso da invisibilidade, uma modalidade da/do/de ninguém pode também ser mecanismo de cooptação⁸⁹.

Apesar de Safatle (2016) observar potencialidade de insurgência no desamparo, esse ainda não aparece como potencialidade de insurgência no contexto brasileiro, uma vez que, diante de revelações de um sistema político-partidário pseudo-democrático e corporativista devastador, as mobilizações favoráveis à construção de um corpo político insurgente pouco se efetivam. As parcas e desproporcionais manifestações nesse sentido, tem ocorrido de modo surdo e equivocado pois, ora

⁸⁹ Vários ninguéns reafirmados no modo de constituição política partidária brasileira, por exemplo, seguem a afanar recursos públicos sem que seus nomes, suas existências, sejam de fato implicadas, responsabilizadas. Ante à sequência de golpes que incluem o poder legislativo, executivo e judiciário brasileiros, ante uma sucessão de escândalos de corrupção revelados nos últimos quatro anos a partir de uma operação que se denominou “Lava Jato”, nomes de responsáveis passaram a significar muito pouco diante da impunidade. Michel Temer (presidente interino entre 2016 e 2018) tem nome, mas é um desses tantos ninguéns a ocupar um lugar de representação sem representar, de saqueamento do dinheiro e dos direitos da população, sem ter sua existência implicada de fato nesses processos, uma vez que há um sistema que garante sua desoneração. Jair Bolsonaro (presidente eleito no ano de 2018) tem nome, mas sua existência (supostamente outsider e antissistema) não é, de fato, implicada diante da continuidade de ações que violam existências outras por não figurarem em seu rol de aceitação. Ninguém pode ser também estratégia de manutenção de poder sobre outras/os/es ninguéns de acordo com seus acessos.

se assemelham a uma apresentação de bonecos de ventríloquos que (ludibriados) vociferam em nome de uma classe dominante; ora se tornam uma apresentação de fiéis mobilizados pela esperança de que um salvador, com seus poderes míticos, irá nos tirar do inferno, mesmo que ele já esteja preso nesse inferno.



Figura 48 – Momento em que o ex-presidente brasileiro Luiz Inácio Lula da Silva sai nos braços de uma multidão no dia 7 de abril de 2018 após um discurso no Sindicato dos Metalúrgicos, em São Bernardo do Campo, SP, pouco antes de se entregar à Polícia Federal. Foto: Francisco Proner. Fonte: < <https://www.opovo.com.br/noticias/politica/2018/04/francisco-proner-de-18-anos-e-o-autor-da-foto-de-lula-carregado-pela.html>. >

175

A imagem acima foi registrada por Francisco Proner, um jovem brasileiro com dezoito anos de idade (à época), que acredita que a fotografia tem capacidade de conscientizar e mudar a sociedade. Ele disse que faltava à aula para ir a outras escolas fotografar o movimento dos estudantes secundaristas. Ele faltou à aula porque precisava registrar a história. Talvez essas aulas todas de história, nas quais ele se percebe como agente, o façam não querer mais líderes e aceitar o fazer história de modo diferente, com outras/os/es atuantes nela⁹⁰. A foto viralizou, percorreu o mundo a revelar não só o reconhecimento de conquistas favoráveis a uma população faminta, mas também a carência extrema por uma liderança.

⁹⁰ Um vídeo em que Francisco Proner fala de sua experiência em relação à fotografia que fez na ocasião em que o ex-presidente Lula se entregou à polícia foi publicado em 10 de maio de 2018 pela Trip TV. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=YU1PZ-or-vw> >. Acesso em: 15/05/2018. Uma breve descrição de seu processo nessa ocasião pode ser conferida em: < <https://www.opovo.com.br/noticias/politica/2018/04/francisco-proner-de-18-anos-e-o-autor-da-foto-de-lula-carregado-pela.html> >. Acesso em: 15/05/2018. Outras informações sobre o fotógrafo podem ser encontradas em seu site: < <https://www.franciscopronerramos.com/> >. Acesso em: 15/05/2018.

Safatle (2016, p. 78) ressalta que “o autoritarismo em suas múltiplas versões” é uma força que está inscrita “na própria estrutura narcísica dos indivíduos modernos de nossas democracias liberais”, esses indivíduos potencialmente autoritários também são constituídos por uma “identificação com fantasias arcaicas de amparo e segurança”, daí a recorrência de posicionamentos conservadores, pois conservar é um modo de assegurar o já posto. A eleição de um líder autoritário diz do nosso medo e da credibilidade atribuída a uma figura paterna capaz de colocar tudo em ordem. A falta de percepção sobre o fato de que o corpo produz o ambiente e é efeito das relações com ele pode ocasionar desengajamento em relação à dimensão coletiva. Se há um líder para se responsabilizar pelas questões políticas eu me desonero, e eu me desonero porque há um líder que me representa. Em vez de aguardar um líder autoritário, podemos acolher nossa vulnerabilidade, perceber nosso nível de responsabilidade em relação ao ambiente que compomos e seguir a encontrar outras coisas que o corpo pode, a encontrar outros corpos e a reconhecer sua potência ingovernável, talvez até a composição de uma multidão (Negri, 2004), talvez uma multidão bárbara. Afinal, o imperador tem medo dos bárbaros quando eles mostram seus dentes fortes e suas armas afiadas. Assim, parece possível esgarçar fissuras de um sistema dominante, escorrer por elas, desestabilizar o lugar do opressor seja ele centralizado ou disperso.

O império capitalista é virtual, como diz o filósofo esloveno marxista Slavoj Žižek (2011a) ao discutir a dinâmica desse sistema como algo impalpável (a exemplo do dinheiro que o sustenta e que se torna cada vez mais abstrato diante da intermediação das instituições financeiras). O poder é também uma organização do medo (Safatle, 2016) e baseia-se em superstição. Se o poder do império é virtual e se o medo é efeito de um sistema intangível, apostar nas materialidades explícitas da vida, e não somente nas representações dela, na tangibilidade dos encontros, aparece como um modo de re-existência, ao que cabe o grito que espanta o medo. É onde a insubordinação se ancora, no *bas fond* foucaultiano, reiterado por Deleuze (2006), onde a iminência da morte é vida em sua forma mais latente.

Há de se admirar a ironia de uma época que descobre que só alcançaremos nossa liberdade quando reanimarmos todos os fantasmas a ponto de não haver nada completamente vivo nem mais nada completamente morto. Quando abriremos as portas do tempo com suas pulsações descontroladas e anômalas, suas múltiplas formas de presença e existência, então conseguiremos mais uma vez explodir os limites da experiência e fazer o que até então apareceu como impossível tornar-se possível. (Safatle, 2016, p. 130).

Safatle (2016, p. 19) supõe a inexistência de algo como paixões tristes ou afirmativas, em lugar da existência de paixões com capacidade de “às vezes nos fazer tristes, às vezes felizes”. Esse efeito das paixões, conforme trazido por Safatle (2016), se aproxima da teoria dos afetos de Spinoza (Ética, 2009 [1677]). Aparece como um desdobramento da possibilidade de se conhecer os afetos e, para além de refreá-los, como aparece na filosofia espinozana, reconhecer sua alternância e possibilidades de reversão entre o que poderia figurar no domínio do privado e do político.

Para Žižek (2016) não bastaria que o lugar do poder estivesse vazio, pois os modelos de sociedade alternativos ao capitalismo contemporâneo ainda precisam de maior consistência. Há uma relativa consciência de que o modelo democrático está nas mãos das elites, mas os modos de rebelião diante disso estão ainda por descobrir. Em alusão à cena final do filme “V de Vingança” (2005)⁹¹, que traz uma população tomando o lugar de poder, Žižek (2016) questiona: quando os socialistas tomarem o poder, o que farão no dia seguinte? Para ele, há necessidade de se repensar um ideal de esquerda que não esteja flutuando em perspectivas pouco práticas. Talvez haja aí um impulso de operação política que pode se localizar entre o que já está estabelecido e os novos modos de existência. Em vez de radicalização, de invalidar o que existe até então, observar o que tem e o que pode ser transformado em potência. Se recordarmos que estamos em constante movimento, que habitamos um terreno movediço, a metaestabilidade é um fator a ser considerado e nesse contexto se inserem as errâncias, as tentativas incansáveis e as emergências. Um governo apolítico, uma referência de político que não inclui o povo, uma falsa ideia de democracia na qual poucos participam, só podem produzir, literalmente, tristeza e morte.

177

A potência da invenção no comum

Peter Pál Pelbart (2003), ao tratar da relação entre vida e capital, mais especificamente do quanto se nutrem, coloca em pauta noções de biopoder – poder ‘sobre’ a vida –, biopotência – poder ‘da’ vida – e política da vida. Baseando-se em teorias de Foucault e de Deleuze, levanta a questão: como transformar o poder sobre a vida em potência da vida? Tal questão é relacionada ao desafio de se reinventar a comunidade. Como superar uma subjetividade moldada pelo capital? Como escapar a

⁹¹ Filme baseado na série em quadrinhos V for Vendetta escrita por Alan Moore e David Lloyd, dirigido por James Mc Teigue e lançado no ano de 2006.

isso? Pelbart (2003) observa que uma resistência aparece no ato de se colocar a própria vida em pauta, nessa cultura precária, marginalizada, na forma de vida e comunidade que se inventou diante de uma exclusão que se evidencia nas diferenças de acesso. Há comunidades no morro em que a TV não é a cabo, é “a gato” (expressão utilizada para se referir a ligações clandestinas em redes de energia elétrica, TVs a cabo, internet etc). Há comunidades sob liderança dos traficantes mais poderosos da área. Há um modo de comunidade entre os presidiários e há produção de subjetividade nesses contextos em que a vida não parece ter o mesmo valor que em outros espaços de aceitação.

[...] Quando um grupo de presidiários compõe e grava sua música, o que eles mostram e vendem não é só música, nem só suas histórias de vidas escabrosas, mas seu estilo, sua singularidade, sua percepção, sua revolta, sua causticidade, sua maneira de vestir, de *morar* [grifo do autor] na prisão, de gesticular, de protestar, de rebelar-se – em suma, sua vida. Seu único capital sendo sua vida, no seu estado extremo de sobrevivência e resistência, é disso que fizeram seu vetor de existencialização, é essa vida que eles capitalizaram e que assim se autovalorizou e produziu valor (Pelbart, 2003, p. 22).

178

A vida, nesses contextos, é matéria que ‘vale’ muito e ‘vale’ pouco ao mesmo tempo, pois o risco de morte é iminente, o que confere intensidade ao tempo de duração possível. Diante de outra noção de vida, outra possibilidade de construção de subjetividade se instaura. Pelbart (2003) cita a prática de alguns grupos de presidiários que transformam suas vidas, seu capital, em tema para produção musical, colocando tudo o que tem nesse seu pacote de vida, sua singularidade, seu posicionamento no mundo. Evidenciar mecanismos de cooptação do capitalismo, ocupar seus espaços e deixar visíveis as condições de vida em suas muitas alternativas, aparece como possibilidade de construção de subjetiva. Seria como entrar na engrenagem e colocar um entrave para seu funcionamento. Se há potência de produção de subjetividade em territórios marginalizados que põe em xeque algumas regras do capitalismo, por que não tentar acessar outros modos de existência capazes de corromper sua aparente invencibilidade?

Ao tratar da proposta de levantes extraordinários como insurgência no contexto de uma sociedade colonial, o escritor, historiador e poeta norte americano Peter Lamborn Wilson, que se apresenta pelo pseudônimo: Hakim Bey (2011) recorda do quanto uma potência de transformação é inerente a uma cultura nativa por exemplo. Ao mencionar a atribuição de exotismo a algumas populações diante do desconhecimento sobre seus modos de existência, Bey (2011, p. 53) afirma que “a camada mais reprimida da sociedade adquire um poder paradoxal através do mito

de seu conhecimento oculto que é temido e desejado pelo colonizador”. Segundo o autor, os nativos estão cada vez mais conscientes dessa atribuição. Um imaginário do ser selvagem torna-se referência para a fuga da pressão civilizatória. A busca por um tornar-se índio na América do Norte, como Bey (2011) faz referência, se apoia em uma relação que contém um misto de fascínio e ameaça; ela é referência de liberdade e perversão sexual. Esse modo selvagem de vida permanece à margem, porém ainda alvo de especulações.

O perfil ameaçador e fascinante das formas de vida que ocuparam e ocupam as margens em um contexto de domínio por algum poder, seja ele colonizador, seja ele estatal, ou até mesmo nas relações de poderio no cotidiano, é algo que carrega potência de ingovernabilidade, uma vez que embaralha as estruturas mais hegemônicas, cuja funcionalidade se pauta na ordem e na obediência. Um aspecto curioso nesse sistema é que as singularidades provocadoras de determinada ordem estão frequentemente alinhadas ao que chamamos de minorias, apesar de se tratar de questões que envolvem a maioria da população. Podemos dizer que, além dos indígenas, como no exemplo trazido por Bey (2011), as/os/es *freaks*, as feministas, o movimento negro, a comunidade LGBTQIA+, que compõe grupos marginalizados assim como as/os/es mais pobres, são vistas/os/es muitas vezes sob essa perspectiva de exotismo. A situação de tornar-se visível ou invisível de acordo com o desejo daquele que olha, também pode conter potencial de insurgência ao inverter a lógica de perspectivismo ao escolher tornar-se visível ou não, como coloca T. Angel (2015).

A pergunta que cabe nessa abordagem é: o que impede que a autopercepção como presença fascinante e ameaçadora se transforme em ação, mostre as garras de um suposto ser selvagem e salte para além dos olhos daqueles que lhe conferem um caráter de exotismo, e que decidem sobre sua visibilidade ou invisibilidade? Ser ninguém haverá de ser opção de quem é olhado, de quem está em perspectiva sob a ameaça de morte, seja por estar literalmente na mira do revólver na favela, na aldeia, na ocupação, seja por um apagamento de sua existência como sujeita/o/e de direitos.

“Mãe, eles não viram que eu estava de uniforme?”. Essa é a fala de Marcos Vinícius da Silva, um adolescente de 14 anos, que foi morto no dia 20 junho de 2018, durante uma operação policial no Complexo de Favelas da Maré, Rio de Janeiro, que esteve na mira da intervenção federal desde fevereiro de 2018 (Betim, 2018). Marcos Vinícius era ninguém (sem escolha de sê-lo) para aquele que atirou, ignorando seu uniforme escolar. A ambulância demorou uma hora para chegar porque a polícia impedia passagem, segundo depoimento da mãe do adolescente (Betim, 2018).

Portanto, deixar o outro decidir sobre o direito de ser/estar, de ir e vir, é também permitir que ele decida, a partir do seu olhar, sobre o direito de viver. Aí também reside um dos problemas de uma falsa noção de democracia, que se baseia no individualismo, e na qual, teoricamente, todos os pontos de vista devem ser respeitados. Por esse parâmetro, garante-se o poder de morte ao outro respeitando seu direito de odiar.

O apontamento de Pelbart (2003) em favor de uma visibilidade cultural de um público que foge a padrões hegemônicos preestabelecidos é um modo de comparecer, ainda que não à altura, ante ao grau de violência a que essa população está exposta. O risco de se tornar visível e cooptado é iminente, porque o exótico, o marginal, também tem um público que consome seu ‘pacote’ de estilo, ao que Pelbart (2003, p. 22) chama a atenção: “É claro que num regime de entropia cultural essa ‘mercadoria’ [grifo do autor] interessa, pela sua estranheza, aspereza, visceralidade, ainda que facilmente também ela possa ser transformada em mero exotismo étnico de consumo descartável”. Safatle (2016) defende o desamparo como modo de transformação, como alternativa para se escapar da lógica do indivíduo capitalista, da sujeição a governantes. O que está fora do padrão já está em condição de desamparo e já carrega uma potência de ingovernabilidade. A autopercepção e a transformação de silenciamento em ação pode fazer ruir um sistema opressivo em nome dos afetos que potencializam a vida. Essa alternativa inclui a percepção da diferença e o convívio ‘nela’, se regula por uma ética situada, nada vinculada à moral, mas cheia de referências acerca do que potencializa a vida nesse contexto. Para isso, doses de imaginação, utopia e invenção aparecem como ingredientes na constituição de uma subjetividade capaz de frequentar a diferença e tomar parte do que é seu: a vida.

Produzir o novo é inventar novos desejos, novas crenças, novas associações e novas formas de cooperação. Todos e qualquer um inventam, na densidade social da cidade, na conversa, nos costumes, no lazer – novos desejos e novas crenças e novas associações e novas formas de cooperação. A invenção não é prerrogativa dos grandes gênios, nem monopólio da indústria ou da ciência, ela é a potência do homem comum. Cada variação, por minúscula que seja, ao propagar-se e ser imitada torna-se quantidade social, e assim pode ensejar outras invenções e novas imitações, novas associações e novas formas de cooperação. Nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito ou superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência psíquica e política (Pelbart, 2003, p. 23).

Pelbart (2003) defende que a invenção é a potência do homem comum. Ora, se a arte propõe experiência inventiva, ela é alimento de potência da vida. A biopolítica leva em conta não somente os aspectos biológicos do corpo, mas compreende a vida em termos mais abrangentes, o que diz da potência de afetar e ser afetados, assim como na definição de Spinoza (Ética, 2009 [1677]). A biopotência da multidão é uma tradução do que Deleuze e Guattari definiram como potência política da vida, capaz de fazer variar suas formas e coordenadas na enunciação de Pelbart (2003). Trata-se de uma potência de vida que emerge na reciprocidade afetiva, na criação de laços, na invenção de meios. Pelbart (2003) aponta como foco de atenção uma vitalidade cognitiva e afetiva. Para ele, a detenção de força inventiva de um qualquer e de todos é que se caracteriza como biopotência do coletivo e como a riqueza biopolítica da multidão.

Coletivo

O conceito de transindividual problematizado por Simondon (2003), que denota uma dimensão da individuação vinculada ao coletivo, interessa à medida que sua abordagem se volta justamente ao espaço de articulação entre a dimensão individual e a dimensão coletiva, que envolve uma relação interindividual – que se dá entre indivíduos – e que é fundo para o transindividual (Escóssia; Kastrup, 2005). Ou seja, para tratarmos de uma potência que se desenvolve no coletivo, há que se observar o que ocorre entre corpos e entre os corpos e o meio, nos produzindo socialmente, assim como a sociedade. O transindividual não configura nem um coletivo constituído, nem uma dimensão do sujeito psicológico separada do indivíduo. Trata-se de uma relação “auto-constitutiva do sujeito para si” e da apresentação do outro como uma “realidade pré-individual”, conforme afirma Combes (1999, p. 40). Para essa autora, a sociedade é resultado da reconfiguração coletiva constante de problemas psíquicos e vitais de uma diversidade de indivíduos capazes de conferir potência maior do que a do indivíduo isolado. A metaestabilidade transindividual produz problema e potência ao indivíduo que se configura para além de si mesmo, mas mantendo sua implicação no processo.

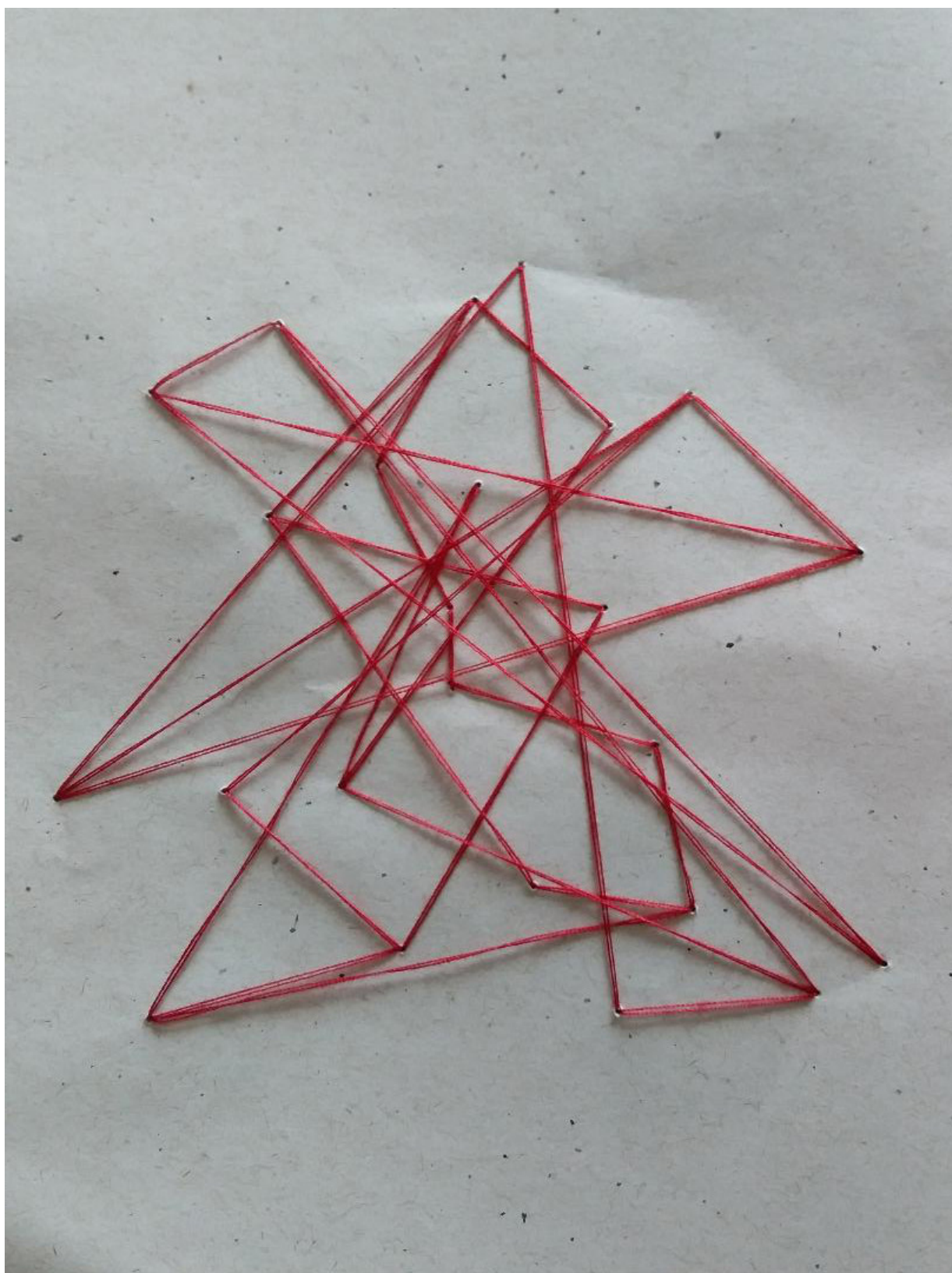


Figura 49 – Encontro. Linha costurada em folha dupla de papel. Milene Duenha, 2019. Foto: Cleber Pimenta. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

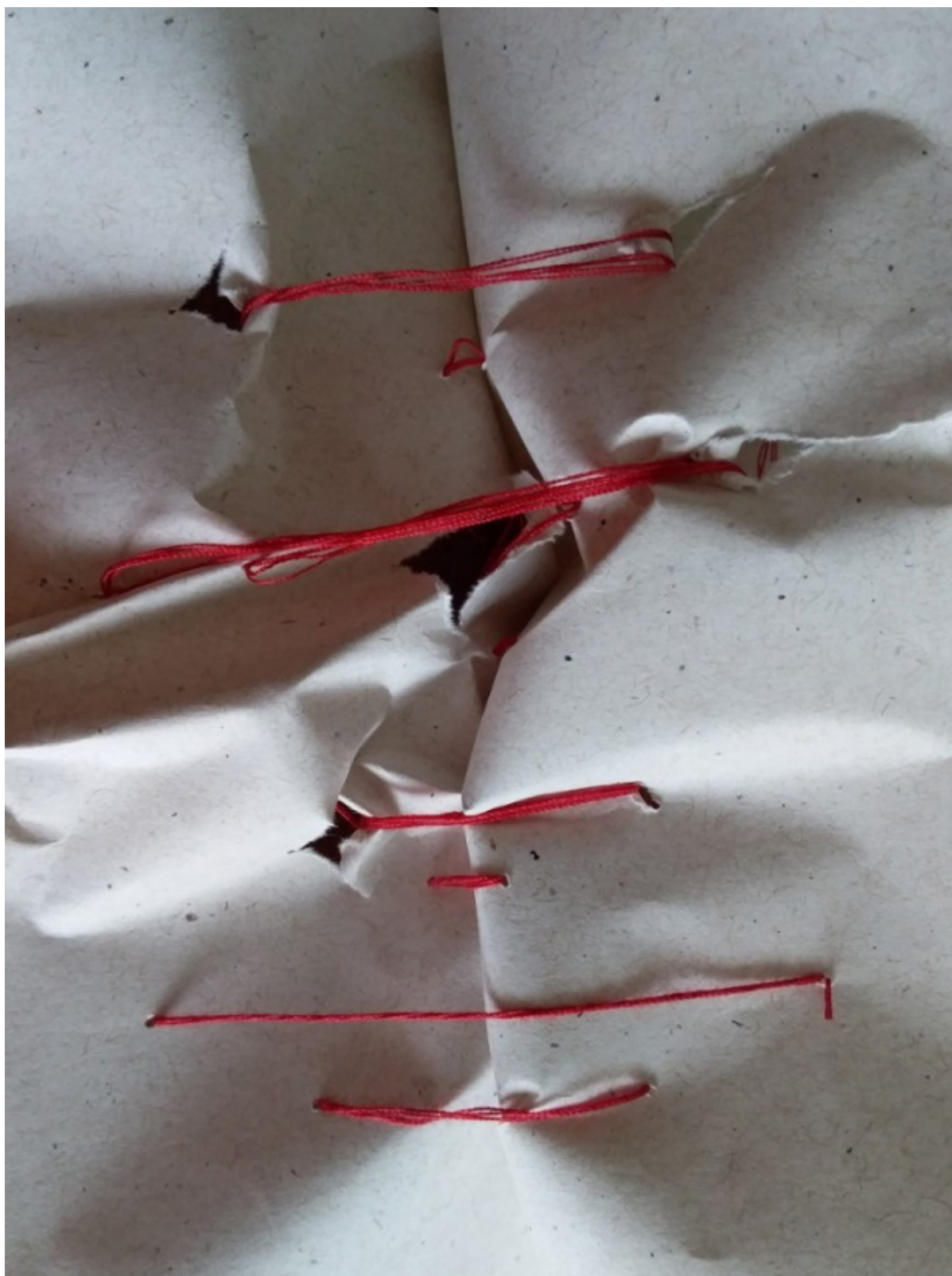


Figura 50 – Possível efeito da tentativa de dissolução do encontro. Linha costurada em papel e força em direções opostas. Milene Duenha, 2019. Foto: Cleber Pimenta. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

De acordo com Combes (1999), a transformação do pensamento do coletivo tem base na afetividade e a teoria de Spinoza é trazida para essa discussão. A tensão vivida de modo afetivo e emotivo pelo sujeito é, para essa autora, um modo de perceber a latência do coletivo nele mesmo, daí o efeito de percepção do pré-individual (esse aspecto de virtualidade, de potência que cada participante da individuação traz). Combes (1999) associa a segunda parte da *Ética* de Spinoza à individuação física dos corpos que ocorre diante de sua capacidade permanente de serem afetados, o que confere interesse à vida coletiva, pois é dela que a individuação depende. Esse coletivo é anterior aos indivíduos, e seu vestígio é o que se chama, na perspectiva espinozana, de poder de ser afetado.

Spinoza (*Ética*, 2009 [1677], Parte III, Prop. 19) afirma que somos capazes de ser afetados por tristeza ou alegria quando imaginamos que a coisa que amamos é afetada, ou seja, amamos ou odiamos a quem afeta o que amamos. À tristeza originada da desgraça Spinoza chama *comiseração*, à alegria ele diz não saber nominar. Para esse autor, a *comiseração* é a união pela tristeza gerada pela desgraça alheia, desde que esse outro seja percebido como semelhante a nós. A sintonia gerada na *comiseração* e a sintonia gerada na felicidade alheia não teriam tanto motivo para se diferenciar, se não pela cultura que a cultivou. As guerras são pautadas na eleição de um inimigo que julgamos diferente de nós, mas que divide o interesse por uma mesma coisa. O ódio é alimentado na segmentação entre grupos que se reúnem por semelhanças e que observam a/o/e outra/o/e como diferente.

A noção de identidade é utilizada como forma de manipular grupos patriotas, a exemplo do que fez Hitler na Alemanha nazista do século XX, do que atualmente faz Donald Trump nos Estados Unidos, com suas investidas xenofóbicas, e Jair Bolsonaro no Brasil a proliferar discurso de ódio e estimular a violência. Nesses casos, a percepção como semelhante pode ser também armadilha para o crescimento da intolerância. Porém, se é também possível odiar os semelhantes, como diz Spinoza na *Ética* (2009 [1677]), que dirá daquele que se julga diferente.

Combes (2016) recorda que é no compartilhamento de traços comuns que se sustenta a importância do humano para o humano. Tanto a *ética* de Spinoza (2009 [1677]), quanto a teoria da individuação de Simondon (2003), não se voltam exclusivamente ao humano. Ao tratar de corpos, Spinoza não restringe sua percepção ao corpo humano e, ao tratar da individuação, Simondon também não a considera apenas do domínio da vida humana. Portanto, a reunião por uma percepção de semelhança não pode se dar somente entre indivíduos da mesma espécie, isso é um equívoco que

culmina na falta de sintonia, algo capaz de nos anestesiarmos diante de fatos que ameaçam a vida, mas que por não acontecer conosco ou com alguém que julgamos semelhante, não nos mobiliza.

O círculo de nossos semelhantes não é definido, de uma vez por todas, em função de semelhanças ou diferenças que definiriam uma natureza especificamente humana. Esse círculo depende das semelhanças que as ideias da razão ou da imaginação nos fazem traçar com outros seres os quais, assim que os reconhecemos como semelhantes, aplicam-se sem restrição à lei de imitação dos afetos (Combes, 2016, s/p).

Aqui temos uma questão que toca o coletivo, pois esse não se compõe somente de semelhantes, ou somente de humanos, ou de indivíduos ‘prontos’, individuados autonomamente. Se uma comunidade pode ter sua noção implodida na sua dissociação com a ideia de próprio (Espósito, 2010), isso nos convida a repensar um ser em comum, como o traz Nancy (2000), e se essa comunidade ainda virá (agora, hoje, amanhã) como vislumbra Agamben (1993), outras formas de corpo coletivo ainda serão inventadas.

Combes (2012, s/p.), retoma a proposição 21 da Ética de Spinoza (2009 [1677]) que conduz a definição do semelhante à indignação como afeto político. A noção de comiseração é aqui recuperada e nos permite acrescentar elementos para a discussão como nível de engajamento e responsabilidade em relação à dimensão coletiva. O ato de com-parecer trata da disponibilidade ou da dificuldade de nos envolvermos no que se refere à/ao outra/o/e. Somos estimulados a uma percepção de nós mesmos como indivíduos narcísicos (como canta Caetano Veloso na música Sampa (1978): “narciso acha feio o que não é espelho”) e julgamos, muitas vezes, o outro como diferente e não como semelhante, uma vez que pensa diferente de mim, mora diferente, veste diferente, transa diferente, come diferente. O morador de rua, dormindo no chão da calçada durante o inverno de 5 °C de uma cidade como Curitiba, não parece gerar comiseração, uma vez que o fato de o olhar e nada fazer a respeito disso, só pode ser vinculado, nessa perspectiva, à não-consideração dele como semelhante. Um fato evidente é que nada se faz porque não se é afetado pela miséria da/o/e outra/o/e. Não me afeto somente porque não o amo, mas porque não o vejo como semelhante. O semelhante, nesse caso, parece vir rotulado, cheio de caracteres, de predicados e conformações pré-existentes e, de preferência, bem visíveis.

Se não há comiseração, quem dirá empatia, que envolve outro nível de complexidade, baseado na capacidade de se colocar no lugar do outro, de experimentar o que esse outro sente por meio de uma simulação da situação que o outro vive. A/O/E qualquer, ao contrário, não possui rótulos e explicita a tomada de posição independentemente de identificações. Nada em comum, a não ser o encontro que pode ser potência de vida ou de morte. Redesenhar o entre é uma responsabilidade que se assume ao abdicarmos determinadas conformações identitárias e nos apresentarmos como ninguém.

Por outro lado, Combes (2016) afirma que a identificação do humano com o que vive, uma redução da vida como sensibilidade e a sensibilidade ligada ao sofrer, nada favorecem a imaginação política vinculada à potencialização da vida, pois essa relação da vida como sofrimento provoca uma espécie de solidariedade e de perpetuação de uma noção de catástrofe biopolítica. Portanto, se é de intensidade de vida que queremos tratar, a inversão da noção de biopolítica foucaultiana por biopotência, como trazida por Pelbart (2003), torna-se pertinente, lembrando que, para essa inversão, a imaginação e a inventividade são elementos imprescindíveis.



Figura 51 – Foto do de Resistir, Ato 2, Trilogia Antropofágica, Tamara Cubas, 2016 - 2017
⁹². Foto: Acervo do grupo. Fonte: <http://perrorabioso.com/trilogia-antropofagica/>

⁹² A trilogia é composta pelo Ato 1: Permanecer, 2016, baseado na obra Vestígios, de Marta Soares; Ato 2 Resistir, 2016, baseado em Matadouro, de Marcelo Evelin; e Ato 3: Ocupar, 2017, baseado em Pororoca, de Lia Rodrigues. Com essa trilogia a coreógrafa afirma encontrar um modo de habitar aquilo que quer para si. Ela assume as referências para cada trabalho e lança uma investigação coreográfica revisitando as obras citadas a partir da noção de antropofagia. Mais informações podem ser encontradas em: < <http://perrorabioso.com/trilogia-antropofagica/> >. Acesso em: 09/09/2018.

O público entra no teatro pelos bastidores. Logo que chega ao palco, é recebido por uma mulher, praticamente imóvel, que segura um grande cachorro da raça Cimarrón⁹³ pela correia. É possível ouvir a respiração ofegante da fera à distância. O palco está coberto por uma grande quantidade de tábuas de madeira sobrepostas de modo aparentemente aleatório. À frente, a visão de uma grande plateia vazia. O público se acomoda como pode no fundo do palco, em um espaço restrito e sem cadeiras. O cachorro é solto. As/os/es demais dançarinas/os/es se aproximam entre si na diagonal esquerda do palco. Todos os animais tomam posições. Iniciam um movimento de impulsionarem-se a partir da sobreposição das tábuas. A repetição desse gesto dura 45 minutos. Os corpos saltam, cedem, caem, suam, choram, balançam, são carregados, carregam, lançam, se apoiam, escorregam, urram, resmungam, tiram as roupas, esgotam-se e continuam. E continuam. Até fazer toda a travessia do palco sobre as madeiras em diagonal. O público silencia, pulsa, tensiona, desiste, persiste, vive uma espécie de ritual convocado por um coro bestial, por corpos que entram em um estado outro – selvagem – por meio da persistência no mesmo gesto, na sua duração e consequente exaustão. Quando uma pessoa enfraquece, outra assume o ritmo e intensidade do movimento. Não se trata de uma composição coreográfica que se sustenta na potência de uma/um/ume dançarina/o/e, mas é algo que se faz na pulsação de cada corpo, em seu engajamento com o grupo. As diferenças estão ali em operação, a viver juntas e a adiar o fim. Nesse caso é a resistência (talvez até no sentido de re-existir, como utilizado no Modo Operativo AND) que modula a força para se continuar. Uma insistência porosa, que gera densidade ao contaminar-se pela potência do outro corpo em jogo, que o impulsiona, que faz emergir diferenças, problemas, riscos, feras, cansaço e persistência. Levante extraordinário. Potência da multidão. Insurgência de corpos ingovernáveis. Um modo de ninguém.

Poderíamos dizer que ao participar desse ritual, vivem-se esses elementos em alguma instância por meio de uma ativação de potência que faz vibrar os corpos presentes em ritmo inebriante. São átomos em movimento, forças pulsionais operantes que convocam os muitos sentidos. A coreógrafa uruguaia Tamara Cubas diz que está “em obras”, pois vê o que se chama de obra de arte, como se utiliza na construção civil, obra em andamento, e questiona: “até que ponto a obra indeterminada muda

93 Segundo consta no programam do espetáculo, Cimarrón é uma raça que chegou domesticada ao Uruguai, junto com os colonizadores da região desse país, e que escapou durante a conquista do território, tornando-se selvagem.

a empresa de engenharia? Quais ajustes ela consegue provocar?”⁹⁴. O investimento nessa obra é no “sistema coletivo de colaboração mútua entre os performers” capaz de gerar um “processo de conversação” no qual as hierarquias se dissolvem e se cria “uma forma de vida sem qualquer soberania”, é o que anuncia Cubas (s/d) no programa do espetáculo, declarando ainda:

A resistência como poder e expansão do campo do possível. Resistência como uma força que opera em nós e traz consequências vibracionais, efeitos incontroláveis no corpo, suas assimetrias, as imagens e ideias que isso produz. Resistência como vetor de força transformadora. Resistência como adaptação e auto-organização (Cubas, s/d) [minha tradução]⁹⁵.

188 Esse posicionamento de Cubas faz lembrar duas passagens: uma relacionada à declaração da dançarina brasileira Mariana Romagnani em uma entrevista realizada com a Cena 11 Cia de Dança (Duenha, 2014) na qual ela associa a noção de presença cênica (relacional) a uma necessidade vital de se fazer arte, algo que coloca esse fazer em outra densidade, como forma de manutenção da vida, como condição para não morrer. A outra é uma frase de Gilles Deleuze (1992, p. 215) na qual ele diz: “arte é o que resiste: ela resiste à morte, à servidão, à infâmia, à vergonha”. Tais declarações dizem da arte como potência de vida e como modo inegável de incidência no ambiente com o qual compõe. É preciso fazer arte para não morrer, porque os modos de resistência aos quais ela convoca penetram na pele, atravessam músculos, pensamentos, imaginação. O Resistir de Cubas e suas/seus/sues dançarinas/os/es é um convite a ativar a nossa resistência como corpo coletivo. Retomando Deleuze (1992, p. 2015) que afirma que “o povo se cria pelos próprios meios, mas de modo a encontrar algo na arte”. É possível dizer aqui que a arte encontra seus meios de modo a encontrar algo no ato de ser povo para resistir.

94 Declaração feita após a apresentação espetáculo Resistir, no dia 23 de setembro de 2017, no teatro São Luiz em Lisboa, Portugal. Informações sobre o espetáculo, assim como a sinopse da qual algumas partes foram expostas no texto acima podem ser encontradas em: < <http://perrorabioso.com/portfolio-item/acto-2-resistir-trilogia-antropofagica/> >. Acesso em: 08/09/2018.

95 “La resistencia como una potencia y ampliación del campo de lo posible. Resistencia como una fuerza que opera sobre nosotros y trae consecuencias vibrátiles, efectos inmanejables en el cuerpo, sus asimetrías, las imágenes e ideas que esto produce. Resistencia como vector de fuerza transformadora. Resistencia como adaptación y auto-organización” (Cubas, s/d).

Arte em comum

O dramaturgo e professor de estudos de teatro francês, Christophe Triaud (2003, s/p), traz a noção de coralidade em uma abordagem das práticas cênicas como coletividade. Segundo o autor, a partir da crise do drama, a primazia do protagonista vai se diluindo com o aparecimento de um coro difratado, com uma apropriação coletiva do palco, e o entendimento de comunidade como uma comunidade viva que inclui artistas e público. Triaud oferece alguns exemplos de trabalhos artísticos franceses da década de 1990 para desenhar uma noção de Coral como “junção de fragmentos de um mundo esfacelado”, que opera entre o coletivo e o singular, um coro explodido, de figuras anônimas, sem heróis, num entrecruzamento de vozes solitárias.

Triaud afirma que, nesse contexto de produção, não bastaria apenas a tentativa de retomar a ideia de coro grego, que cumpria uma função política naquela configuração específica, mas uma nova forma de uso que, a partir de exemplos da música, da dança e das artes visuais, poderia se estabelecer. Esse princípio da coralidade aparece como um convite à ‘des-hierarquização’ das relações nas artes presenciais, operando por um jogo de intensidades de afetos e uma desconexão com a representação, no abandono da narrativa, convidando o espectador a observar-se no mundo, questionando-se sobre essa relação.

O professor e pesquisador de teatro brasileiro Flavio Desgranges (2012, p. 125), ao tratar das alterações na percepção diante das mudanças na sociedade, em diferentes momentos históricos, também afirma essa possibilidade e traz a informação de que uma “recepção tátil”, essa que nos provocaria os sentidos, parece conveniente ante ao contexto capitalista, convidando-nos à produção de outros sentidos possíveis na arte e na vida. Tal provocação nos leva a tomar decisões no ato da recepção, como afirma Desgranges, e também a nos responsabilizarmos por elas. Essa observação de Desgranges pode ser aproximada do estudo de Kastrup (2004; 2014) acerca da cognição inventiva, pois, sem o guia: ‘como decifrar o que vivo’, entramos em certo colapso e nos obrigamos a inventar caminhos. Desgranges (2012) coloca que, ao sermos expostos a determinadas provocações sensoriais e a outras possibilidades de criação de sentido, também refinamos nossa autopercepção. Assim, inventamos caminhos e mundos.

Segundo a britânica, professora e historiadora da arte Claire Bishop (2012, p. 131), “toda arte – seja imersiva ou não – pode ser uma força crítica que se apropria de valores e os redistribui, distanciando nossos pensamentos do consenso predominante preexistente”. Ao abordar a questão da recepção e da crítica, essa autora convida à

observação da qualidade das relações, de seu funcionamento diante do público, com o público. Para Bishop, o olhar se voltaria para “a posição do sujeito que qualquer trabalho pressupõe, as noções democráticas que sustenta e como essas se manifestam na experiência do trabalho”.

Voltando a questão trazida por Triaú (2003, s/p), uma noção de coralidade vai ganhando espaço à medida que diferenciações hierárquicas entre público e artista vão se diluindo. A ideia de jogo é apontada por ele como modo de quebrar a distinção, por juízo de valor, entre o lugar do artista e o lugar do público, sugerindo que assumir contradições e fragilidades é uma forma de abertura a um jogo, em que se reconhece uma “difração coral da contradição”. Tais apontamentos permitem a observação da relação entre público e artista como um fluxo constante que se retro-alimenta, um funcionamento interdependente que se refaz a todo tempo. Não há uma presença, mas ‘co-presenças’ que, em jogo, transformam-se. Triaú aponta para uma coralidade como tensão, que nunca se estabiliza. Assim, a noção de coralidade de Triaú (2003) tem elementos para se pensar tanto uma comunidade composta por singularidades, como traz Rancière (2005), quanto à consideração do antagonismo, a divergência que compõe a noção de político, como trazida por Mouffe (2005).

190

Singularidade não é percebida aqui como sinônimo de individualidade, de predicado, de caracteres que fixam os modos de atuação, mas como diferença. Se o coro trata de uma composição entre diferentes vozes, por que não tomar essa imagem para elaborar a ideia de composição entre diferenças? Por que o coro não pode ser dissonante e produzir o que não se reduz à harmonia, mas o novo, o inexplicável? Por que não inventar, na composição de diferenças, um som capaz de ressoar em todo corpo (Nancy, 2014), no corpo político? Que tal a existência, ou a ‘dança’ singular de cada corpo, na sua reconfiguração incessante, ser posta em jogo, em relação, em performance, e a partir dessa composição dançar a diferença e inventar outros modos de fazer mundo? O trabalho do coreógrafo francês Jérôme Bel é um exemplo da aposta na potência das diferenças. Em seu processo ele procura que esse aspecto se evidencie nos dançarinos, e essa experiência carrega tanto a capacidade de estabelecer relação com o público – por uma aposta nas insurgências, na revelação de fragilidades e do que é de aspecto mais pessoal –, quanto uma potência política que não parece previamente articulada, mas emergente nesse processo de revelação de singularidades. Seu trabalho aparece requentemente como um convite a reconhecer as diferenças que nos habitam e perceber que, como diferentes, compomos um enorme grupo.

Bel coloca questões éticas em discussão ao desenvolver espetáculos como Disabled Theater, em que o artista trabalha, por meio de perguntas e respostas, com um grupo de atores com síndrome de *Down*, autismo e transtornos mentais, a revelar movimentos, desejos, expectativas, falhas, superações, etc, desses corpos excepcionais⁹⁶. Um misto de afetos tristes e alegres era o que incorria diante desse trabalho, ao mesmo tempo: prazer, vergonha, indignação, admiração, escorriam dos olhos. Tratava-se de um coro de corpos artistas que convocava outro coro de corpos espectadores, cada qual com sua diferença, a formar uma comunidade, um novo coro de vozes nem tão afinadas, que durava o tempo do espetáculo, mas que inventava mundo em muitas possibilidades de transformação de si, nas muitas fissuras perceptivas que nos ocorriam ante a potência da diferença.

Seria esse princípio da coralidade uma possibilidade de reconhecimento do aspecto político de modo mais entranhado no fazer das artes presenciais? Quando inventamos novas dinâmicas relacionais em nossos modos de funcionamento como grupos e/ou coletivos artísticos, dando vez, de modo menos hierarquizado, às diferentes vozes desse coro, subvertemos alguns modelos preestabelecidos, como a centralização e constante busca pelo poder e o crescente individualismo em nossa sociedade atual. Não estaríamos mais tratando do herói, do protagonista, do poder conferido ao propositor da experiência, do lugar do movimento e do lugar do texto, do lugar do público e do lugar do artista. Um fazer teatral que tem inerente o político, como eixo transversal, ao evidenciar a potência do que poderia ser exceção, ao atravessar barreiras da linguagem, como o traz Lehmann (2009), parece capaz de transgredir relações internas do processo de produção de acontecimento relacional com essa dinâmica da coralidade. Ao assumirmos nosso caráter político como dado de existência, e de resistência a determinados modelos sociais, envolvendo preceitos éticos e estéticos, ampliam-se as chances de composição de comunidade naquilo que é “incomum em comum”, termo trazido por Gaspar (2016) ao discutir como as composições podem se dar ante a capacidade de sintonização entre os corpos.

A discussão a respeito do fazer com ou sobre pode se relacionar à prática que põe em jogo as questões ético-estéticas. Se há uma reiteração de que o político deveria estar no próprio procedimento, no fazer estético, e se essa discussão pode ser ampliada para a ética, ao considerarmos sobre e com um dualismo superado, seria possível

96 Esse trabalho foi apresentado no dia 2 de outubro de 2014, como espetáculo integrante da programação do FID Fórum Internacional de Dança em Belo Horizonte – MG. A companhia suíça dirigida por Bel tem o nome Theater Hora. Mais informações sobre a companhia podem ser acessadas em: <http://www.hora.ch>. Um trecho do espetáculo pode ser conferido em: <https://www.youtube.com/watch?v=lOTgyiGaY2s>. Acesso em: 29/10/2017.

vislumbrar um fazer artístico em que tema, conceito, materiais e emergências dessas relações não apresentem distintamente ética e estética, assunto e produção artística derivada deste. Isso seria apresentado como efeito de uma relação ético-estética que se ocupa em inventar mundos possíveis a partir do mundo que se tem, levando em conta as matérias em jogo, dentre elas, os afetos que favorecem a vida.

Parece óbvia essa proposição, mas se nos atentarmos ao fato de que noções de representação e significado, produção e reprodução de pré-conceitos regulam constantemente nossa percepção, tal iniciativa torna-se bastante desafiadora, pois implica um olhar novo por meio da insistência em olhar de novo, no sentido de reparar, permitindo que outros sentidos (vetores) possam aparecer (Eugenio, 2016). Se ética e estética podem, de fato, amalgamarem-se, à apresentação dessa perspectiva não-vivenciada, ou de encarnação daquilo com que se tem contato, cabe o olhar novo para o mundo que a invenção de um micro-mundo provoca.

O princípio da coralidade, segundo Triaú (2003), oferece ao espectador apenas uma presença como ausência, o negativo, o buraco que contém as formas da escultura, mas que não é escultura porque é oco, e por isso mesmo teria espaço para abarcar as diferenças, para que as faltas e os desejos sejam ali colocados, constituindo uma comunidade na tensão de suas relações instantâneas. Para Triaú, a falha seria um meio de reunificação, a mutilação geraria a noção de comunidade a partir do contato com a realidade, pois ao perceber-se mutilado, o ser humano busca meios de ser inteiro novamente (ou talvez encontrar formas de vida nessa nova condição).

A percepção da condição de fragilidade é algo que pode de nos aproximar. Safatle (2016) traz a discussão sobre o desamparo como afeto capaz de produzir consistência coletiva. Os motivos que nos levam a nos reunir podem ser diversos, um corpo desarmado, aberto, é uma das condições propulsoras desse encontro, contudo, para além de reunir, se torna necessário mapear suas potências: as potências dos corpos e as potências emergentes nessa composição de corpo coletivo.

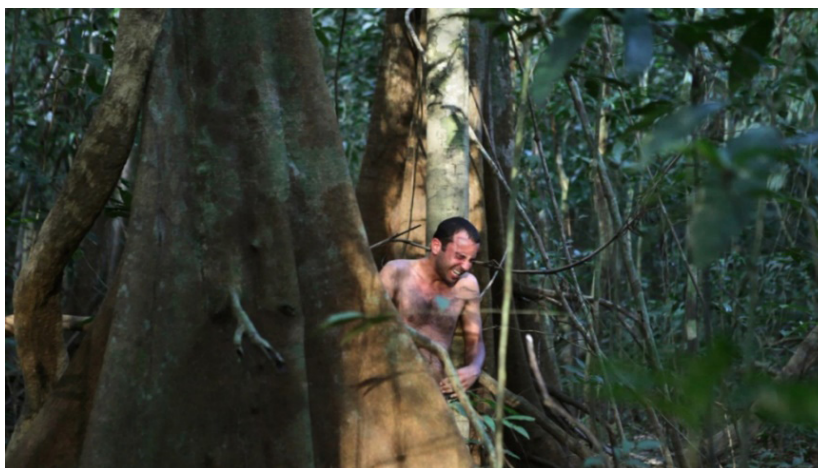


Figura 52 – Mentira repetida. Print de vídeo, Rodrigo Braga, 2011. Fonte: < <https://museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=620> >.

Sugestão de acesso ao vídeo:

<http://www.rodrigobraga.com.br/filter/2011/Mentira-repetida>

O artista visual Rodrigo Braga vai até uma das ilhas do arquipélago fluvial de Anavilhanas, no interior do Amazonas, posiciona uma câmera e grita até não conseguir mais. O vídeo recebeu o título *Mentira repetida*. Ele traz o seguinte relato para descrever tal ação:

Meu pai, quando ia à campo comigo, pesquisando, fazendo as coletas biológicas – a gente ia na zona da mata, alto mar, manguezal, caatinga, todo tipo de paisagem –, e quando ele chegava em um local aberto – praia ou alto da colina – ele chegava comigo, abria os braços e gritava: Ah!Ah! Exatamente aquilo [se refere ao seu trabalho do grito *Mentira repetida*] Oh! Gritava, soltava... Eu tinha oito, dez, doze anos, quatorze no máximo, eu ficava agarrado na mão dele... ele pegava na minha mão e dizia: vamos lá, grita comigo, 123 e... e eu [faz som de pigarro] preso, amarrado, não conseguia gritar. E ele gritava e soltava tudo e eu ficava, pô, impressionado, não tinha como não me impressionar com aquilo. Então, o *Mentira repetida* tem a ver com isso também, com a possibilidade de soltar o grito, coisa que eu nunca consegui fazer antes. E foi a segunda vez que eu gritei realmente. A primeira vez foi quando saí da barriga da minha mãe (Braga, 2015 s/p.) [informação verbal].

O artista conta que não conseguiria realizar esse trabalho para uma audiência. A coletividade possível para Braga não é a do encontro com outros humanos em uma apresentação, mas o registro de seu encontro com corpos em meio a uma ilha Fluvial. O coral, nesse caso se dá com as presenças não humanas e isso não transforma seu corpo em algo que se fecha às relações humanas, apenas denota uma singularidade, um possível dentro um campo de potências. O grito, que nessa descrição carrega uma imagem de manifestação libertadora, não é livre para esse artista quando junto de outro/s

humano/s. Seu modo de fazer arte é sozinho, mas também é junto, pois ele encontra maneiras de criar interlocução com seu trabalho, expondo, inclusive, suas fragilidades. Isso é também um modo de mapear suas potências, perceber singularidades, nuances e encontrar os possíveis diante de um campo de restrição.

Reunir diferenças em uma sociedade de perfil individualista é um modo de existência inventivo. Como fazê-lo? questiona Triaú (2003, s/p), que modos de resistência da comunidade humana poderiam existir? Como criar um mundo? Em sua acepção, o vazio deve ser considerado, e é nessa proposição que o autor se pauta, na ideia de “comunidade em negativo”, que pressupõe um vazio para que haja um fluxo de interrogação constante que não permite fixações, sem que se trate de uma comunidade pressuposta, no que se refere mais diretamente à relação com o espectador. Os dispositivos corais pressupõem abertura e um dismantelamento de formas (Triaú, 2003).

As diferentes vozes dessa arte da presença, que se faz e refaz na relação com seu tempo e com seu público, aparecem nos modos de ser/fazer/dizer dos corpos, o que inclui seus afetos. Talvez, o assunto em pauta aqui seja a sinceridade, o exposto, o desarmado que, ao assumir-se como diferença, traz elementos para um coro com potencial insurgente perante imposições hierárquicas e de poder que nos entristecem. Tais corpos/vozes, como tessitura, como comunidade, podem transformar-se, recriar formas de arte e de vida. O político, se admitido nas artes da presença, garante a escuta do entorno e as potências de cada componente em seu fazer.

Comigo ninguém pode

Simpatia para vencer problemas e desafios⁹⁷

Materiais:

3 copos de água, 9 pedras de sal grosso e 9 pedaços da planta comigo-ninguém- pode.

Modo de fazer:

Antes de dormir, coloque embaixo de sua cama 1 copo de água, 3 pedras de sal grosso e os 3 pedaços da planta comigo-ninguém-pode.

Quando amanhecer, não fale com ninguém, despeje toda a água do copo em um vaso com uma planta bem bonita e jogue no lixo o sal e os pedaços de comigo-ninguém-pode. O copo pode ser lavado e utilizado normalmente.

Obs: é necessário que essa simpatia seja realizada por três dias seguidos!

195

Comigo ninguém pode

É uma planta

É um perigo

Composição resistente que tanto protege quanto mata.

Ah... se uma multidão se imaginasse com essa potência? Ah... se arte oferecesse esse risco? Ah... se eu me reconhecesse como uma 'comigo ninguém pode'? Ah... se você também o fizesse? Teríamos aí potência de ingovernabilidade?

Comigo

⁹⁷ Retirada do site: < <https://www.iqilibrio.com/blog/simpatias/simpatia-da-comigo-ninguem-pode/> >. Acesso em: 08/06/2018.

Se formos capazes de pensar uma noção de corpo, um corpo e, que dá a ver sua multiplicidade e que se revoluciona na relação com o ambiente, se considerarmos que esse corpo existe como um eu menos individualista, o pronome pessoal: comigo pode reconhecer a instância de nós que essa escolha contém.

Ninguém

A/O/E ninguém, como aqui se apresenta, é tanto modo de comparecer em nome de muitas/os/es – uma noção de existência coletiva –, quanto perspicácia necessária à sobrevivência ante as forças do opressor, deixando de significar a inexistência de alguém para, ao contrário, dizer que há muitas e muitos ninguéns, e que sim, são ameaça a sistemas controladores, porque escapam: não tem passaporte, registro de identidade ou cadastro de pessoa física, são muitas/os/es em uma/um/ume e uma/um/ume em muitas/os/es inumeráveis, ingovernáveis.

Pode

Se pode for empreendida como potência em vez de poder, se pensarmos na palavra pode como possibilidade, é possível vê-la como entre: elo de ligação, intermediação entre dois ou mais pontos, ou sinônimo de abertura, de convite para entrar. Pode, como possível, é o fio que carrega a potência entre uma coisa e outra, um corpo e outro, um afeto e outro, ou muitos comigos, vários ninguéns.

Comigo ninguém pode é igual a potência de transformação que do corpo transborda.

Comigo, ninguém pode, ou pode não poder.

Bey (2001) vislumbra uma sociedade anarquista na qual a arte é primordial. Faz referência a Gabriele D’Annunzio – artista, poeta decadente, músico, esteta, bruxo, mal-educado, aeronauta pioneiro, mulherengo, dentre outras características apontadas pelo autor – que, ao participar da Primeira Guerra Mundial, ganhou fama de herói e um pequeno exército, o que permite sua conquista de uma cidade Iugoslava, chamada Fiume. A ela se agregam outros “excêntricos reformadores”: budistas, taoistas, seguidores do Veda, além de outros artistas, homossexuais, fugitivos e refugiados sem pátria. Fiume transforma-se por um sistema anarquista no qual a música era princípio central do Estado. A festa era constante, nas manhãs: poesia, leitura de manifestos; nas noites: concertos e fogos de artifício.

Essa anarquia regida pela música teve duração de dezoito meses e seu fim aconteceu em um ataque italiano, ao qual não houve resistência. Segundo Bey (2001), D’Annunzio foi, mais tarde, conquistado pelo fascismo de Mussolini e quando se deu conta já estava muito velho. Ainda assim, Mussolini ordenou sua morte, transformando-o em mártir. Bey (2001), em sua teoria anarquista sobre as Zonas Autônomas Temporárias (TAZ), nos oferece elementos para pensarmos outra aplicação do que seria uma po-ética. A Zona Autônoma Temporária é definida por Bey (2011) como levantes extraordinários, capazes de produzir diferença. Não seria a revolução, pois essa é capaz de configurar outro Estado. É rebelião que não o confronta diretamente, pois tem a vantagem da invisibilidade. Não tem nome, portanto, não é reconhecível pela história, e se for nomeada, desaparece. Segundo Bey (2011, p. 19) TAZ “começa no ato de percepção”, sua potência pode ser gerada em espaços geográficos, culturais, sociais, imaginários, desde que não se faça por uma geografia controladora⁹⁸.

Ao levarmos em conta a fala de Žižek (2011b), que traz a descrença acerca da possibilidade de resistência de modelos de sociedade já desenhados, a exemplo do modelo de socialismo colocado, o que resta como alternativa é a abertura à construção de novos modos de convívio que não os já experimentados. A proposta pouco ambiciosa

98 Há referências de uma primeira colônia Anarquista Brasileira chamada Cecília, fundada em 1890, pelo imigrante italiano Giovanni Rossi na cidade de Palmeira, Paraná. Essa colônia que se voltava a ideia de praticar um ‘socialismo experimental’ chegou a ter trezentas pessoas a experimentar uma vida sem o uso e submissão a qualquer modo de autoridade. A colônia Cecília teve três anos de duração e seu fim foi atribuído a dificuldades financeiras, embates políticos e questões relacionadas ao convívio (Barbosa, 2014).

de Bey (2001) considera as pequenas fissuras que ocorrem em mobilizações pontuais. Em outras palavras, trata de construir mundos outros em pequenas frestas de tempo, em segundos do que poderia se configurar como história.

A ética do possível caberia justamente no ato de se atentar quando aparece o primeiro veio na rachadura para, então, esgarçá-lo, transformá-lo em um mundo de possíveis, posicionar-se de modo que a vida seja nele potencializada. Essa é basicamente a proposição do Modo Operativo AND, criar essas zonas autônomas temporárias e deixar que elas se instaurem em cada pessoa que participou dessa construção, permitindo também que resquícios dessa vida se espalhem pela vida que corre fora da zona temporária já vivida, criando fractais: mundos dentro de mundos. A tese aqui é de que a arte carrega essa potencialidade de criar fissuras. O mundo que pode emergir nelas, é dado pelo encontro.

Em um texto intitulado: Por uma arte de instaurar modos de existência que não existem, Pelbart (2014) traz elementos para a elaboração de outras formas de vida diante de uma falência do antropocentrismo. O autor faz um convite à visibilidade dos diferentes modos de existência, às nuances, gradações, potências, e à abertura a uma “pluralidade de perspectivas dos planos de existência” (Pelbart, 2014, p. 252). Para ele, esses diferentes planos co-operam, co-habitam, mas podem pertencer a mundos, pontos de vista, materialidades constituídas em percurso de vida que podem, ou não, perceber essas existências. O olhar da criança é diferente do olhar do adulto, seu modo de existência, ora é visibilizado, ora ignorado, e assim ocorre com outros modos; perceber esses planos implica não somente em ver, mas torná-los existentes. Pelbart (2014, p. 253) cita o trabalho do educador francês Fernand Deligny com crianças autistas na França que, impulsionado pela questão: como não lhe impor o sujeito? desenvolve um dispositivo coletivo capaz de captar um modo de existência “anônimo, assubjetivo, refratário de toda domesticação simbólica”.

Contra o culto do fazer [grifo do autor], fruto da vontade dirigida a uma finalidade (por exemplo, fazer obra, fazer sentido, fazer comunicação), Deligny evoca o agir [grifo do autor], no sentido muito particular de gesto desinteressado, de movimento não representacional, sem intencionalidade, que consiste eventualmente em tecer, em traçar, em pintar, no limite até em escrever. Nesse mundo, onde o balanço da pedra e o ruído da água não são menos relevantes do que o murmúrio dos homens, Deligny coloca-se na posição de “não querer”, a fim de dar lugar ao intervalo, ao tácito, à irrupção, ao extravar.

Nesse contexto, oposições e dicotomias como sujeito/objeto, vivo/inanimado, humano/animal, consciente/inconsciente, individual/social, são postas em outro plano, para se dar visibilidade/ou tornar existentes outros olhares possíveis. Ao alterar o sistema de percepção, o foco de atenção e, principalmente, o posicionamento (ponto de vista/ ação), se abre espaço a um universo de existências e acontecimentos sutis que influenciam o nosso estar.

Na Escola de Verão AND 2017 | # 2⁹⁹, cujo título foi: Os modos do cuidado: cartografar, performar, curar, houve grande participação de pesquisadores da área da psicologia, e um fato discutido em uma das atividades foi essa condição particular do autista cuja percepção de si como sujeito é muito diferente perante um agigantamento de tudo o que o afeta, fazendo-nos lançar, na ocasião, a percepção de que o autista seria muito mais outrista.

Talvez, para dar vazão a essa co-habitação de existências da qual Pelbart (2014) trata, necessitemos de uma perspectiva outrista¹⁰⁰, talvez se tratem de outros níveis de alteridade que considerem instâncias invisíveis, de virtuais, de potências. Mas que também não estão no plano transcendente, como os muitos sistemas de poder e instituições o colocam. Um dos campos que se estabelecem na dinâmica de alteridade é a arte. De acordo com Virgínia Kastrup (2012), a alteridade a qual somos capazes de vivenciar se relaciona com o processo de atenção a si mesmo que a arte é capaz de provocar. Como traz a autora: “Alteridade em mim, que me habita, é especialmente percebida pela atenção a si que o agenciamento com a obra possibilita. Eis aí o cerne do problema da articulação entre arte, cognição inventiva e produção de subjetividade” (Kastrup, 2012, p. 28).

À operação em arte cabe a consciência dessa dinâmica. Ao corpo cabe deixar aparecer as forças que interagem na existência, inclusive as imperceptíveis, que podem ganhar visibilidade ao longo de um processo lento e persistente de reabertura para as emergências mais sutis, de captar algo num campo virtual que se materializa em sucessão de gestos. As pistas aparecem da relação entre os corpos, das energias

99 A Escola de verão aconteceu entre 30 de junho e 16 de julho de 2017, no Pólo Cultural Gaivotas Boa Vista, Lisboa - Pt, e contou com a participação de pesquisadoras de diversas áreas, dentre elas psicologia, arte e antropologia.

100 O poeta português Fernando Pessoa é conhecido, dentre outros motivos, pela criação de heterônimos como: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos. Ao habitar esses pseudônimos, Pessoa traz a perspectiva do outrar-se como diferenciação de si que se dá no encontro com o outro. A série: Poemas Completos de Álvaro de Campos (2013b) é uma referência para essa afirmação. Além da adoção de outras possíveis existências de si mesmo, seus poemas também explicitam essa manifestação do autor de outrar-se: “Começo a conhecer-me. Não existo. Sou o intervalo entre o que desejo ser e os outros me fizeram, ou metade desse intervalo, porque também há vida... Sou isso, enfim...”. “Domingo irei para as hortas na pessoa dos outros, Contente da minha anonimidade. Domingo serei feliz — eles, eles...”. (Pessoa, s/d).

colocadas em movimento. E isso não precisa ser percebido como transcendência, mas como iminência, como matéria a ser articulada no jogo da existência, mesmo que se trate de recorte de atenção a pequenos momentos de uma existência de maior duração.

Se é de potência de desgoverno que estamos tratando, a questão anterior que se coloca é: como não ser governável? Até agora a resposta a essa pergunta pode ser baseada na seguinte provocação: se ninguém Sabe o que pode o corpo, o corpo é ingovernável. Se o corpo é ingovernável sendo ninguém, ele deixa um contorno impermeável de Eu se esfacelar acessando uma potência dos múltiplos que uma multidão contém (ou deixa vazar). Se o corpo acessa sua potência e se o corpo político pode ser composto de corpos ingovernáveis, como ninguém, não há força opressora que com ele possa.

Euzão, o mais importante

Não veio.

Não veio porque não quer nem colocar em discussão sua posição privilegiada de espécie, essa que pensa e que produz ferramentas capazes de matar outra/o/e em nome de sua sobrevivência. Ou por capricho mesmo, por um aspecto de desconexão e insanidade destrutiva. Não veio por que, afinal, quem quer perder privilégios?

Imagine que em dado momento da história desse mundo aqui, a terra, houve a junção aleatória de alguns gases e substâncias e o acontecimento de descargas elétricas¹⁰¹. Imagine que esse acontecimento tenha gerado uma espécie de vida, talvez uma bactéria. Imagine que muitos desdobramentos aconteceram ao longo dos milhões de anos, que muitas espécies diferentes surgiram e morreram e surgiram e morreram, cumpriram um determinado ciclo, suficiente para aquela configuração, e se transmutaram em outros gases e substâncias. Sua existência permitiu a continuidade de outros ciclos. imagine agora que sua especialidade é cumprir o ciclo e impulsionar outros. Imagine, que, por outros diversos acidentes entre gases e trovões, gelo, lava e meteoros, alguns desses seres ganharam um distintivo: uma massa grande capaz de funcionar por descargas elétricas que faziam seu comportamento se alterar diante de determinadas situações, o que se chamou posteriormente por inteligência. imagine também que, como especialidade, esses seres, com o propósito de sobrevivência, usaram o que se chamou por inteligência, cognição, capacidade de pensar, para se posicionar com superioridade perante as demais espécies e criar hierarquias dentro

201

101 Baseado nas teorias do bioquímico russo Aleksandr Oparin e do biólogo inglês Jonh B. S. Haldane na década de 1920 sobre a possibilidade da origem dos organismos vivos na Terra ter ocorrido a partir de acontecimentos físico-químicos que envolviam gases metano, amônia, descargas elétricas e raios Ultravioleta, o pesquisador norte-americano Stanley Miller, sob supervisão do químico norte-americano Harold Urey, desenvolveu, no início da década de 1950, um sistema fechado que simulava as condições atmosféricas da Terra primitiva. Nesse sistema havia somente gases atmosféricos, vapor d'água sujeitos a descargas elétricas, aquecimento e condensação de água, o que gerou moléculas orgânicas (aminoácidos) reforçando a teoria de que a origem da vida não dependeu de agentes vivos, mas de combinações entre gases e descargas elétricas. Posteriormente, essas pesquisas foram atualizadas, mas ainda operam como uma das referências que explicam o surgimento da vida na Terra. Algumas informações sobre esse tema podem ser encontradas em: < <https://www.astrobio.net/origin-and-evolution-of-life/novo-estudo-revisita-o-experimento-miller-urey-ao-nivel-quantico/> >. Acesso em: 26/05/2018.

da própria espécie. Aproveitaram essa capacidade de pensar e produzir ferramentas para atravessar as nuvens, o céu, a galáxia, modificar genes de plantas e de seres da mesma espécie¹⁰², e usar tudo isso em seu próprio e imediato benefício, algumas vezes contrariando ciclos, impelindo outros e alterando o funcionamento dos lugares por onde passa. Essa espécie que segue a acelerar o fim da sua e das demais espécies foi denominada por: Humano, e acha que Sabe o que faz.

Na infiltração urbana Linhamar, do Projeto Corpo, Tempo e Movimento, as artistas Sandra Meyer e Diana Gilardenghi perguntavam aos passantes da região central de Florianópolis: “até onde vinha o mar?”, referindo-se à orla marítima anterior aos dois aterros realizados naquele espaço ao sustentar uma grande linha na tentativa de demarcá-lo¹⁰³. Dentre as pessoas que se envolveram na ação, duas afirmaram: “o que o homem tira, o mar toma de volta”. em suas falas: o reconhecimento de que o desejo de controle do ser humano não se equipara à força da natureza.



Figura 53 – Linhamar, projeto Corpo, Tempo e Movimento, 2016. Momento em que Sandra Meyer conversa com um passante no largo da Alfândega, Centro de Florianópolis. Foto: Pedro Alípio. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

102 He Jiankui é o nome do geneticista chinês que anunciou no dia 26/11/2018 ter criado os primeiros genes de bebês modificados geneticamente para terem imunidade ao vírus HIV. Ainda não se sabe a veracidade do caso, mas a possibilidade de fazê-lo é real. Mais informações podem ser conferidas em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/27/ciencia/1543319568_118824.html >, < <https://www.bbc.com/news/world-asia-china-46368731> > e < https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/26/ciencia/1543253567_659329.html > Acesso em: 27/11/2018.

103 No projeto Corpo, Tempo e Movimento, a investigação da relação entre corpo, memória e cidade gerou uma das seis diferentes ações de dança. Na infiltração urbana Linhamar, realizada no espaço público, no qual se desenvolvem algumas ações de deriva e se desvenda alguma questão vinculada à memória espacial, a questão levantada foi a presença do mar anterior a dois aterros que ocorreram na região central da cidade. O dispositivo desenvolvido incluía a realização de um percurso por Sandra Meyer e Diana Gilardenghi por essa linha que demarcava a orla marítima anterior ao aterro. Elas partiam de pontos opostos desse espaço demarcado portando aparelhos de som que replicavam o barulho das ondas do mar, nesse trajeto conversavam com os passantes questionando sobre a exata localização dessa orla a partir da pergunta: “Até vinha o mar?”. A última proposição desse percurso era, ao encontro das duas em um determinado ponto, estender e sustentar uma linha de 75m de comprimento seguindo as instruções dos passantes para a demarcação do ponto exato onde a linha do mar se encontrava. Um vídeo editado da ação aqui citada pode ser conferido em: < <https://www.youtube.com/watch?v=oTcDyod98gM&t=78s> >. Acesso em: 05/06/2018. Nesse endereço é possível acessar um portfólio com informações imagens dessa fase do projeto o projeto: < https://issuu.com/corpotempomovimento/docs/portf_liv_final_od9925b5b3a83f >.

Imaginemos o mar tomando seu espaço de volta. qual a possibilidade de escolha que essa espécie especial teria? com descendência bacteriana¹⁰⁴, com comportamento parecido ao das hienas comedoras de carniça (Gärdenfors, 2006) mas sem superpoderes. Como será possível escapar da tomada do mar, ou da chegada de um meteoro, ou da erupção de vulcões, ou de um terremoto?



Figura 54 – Registro de apresentação no dia 11 de outubro de 2014 no Segundo Festival de Teatro do Santinho no Engenho do Zê – Florianópolis –, no qual acontecia a montagem de figuras femininas icônicas, que desdobrou posteriormente em uma das ações compositivas do Coletivo Mapas e Hipertextos, a Ação Modular WW. Com Milene Duenha e Diana Piazza. Foto: Acervo Mapas e Hipertextos. Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

A Mulher Maravilha brasileira descobriu que o máximo que consegue fazer é o público rir das tentativas durante a apresentação da Ação Modular WW. Essa performance inicia com a pergunta: “se você encontrasse uma super-heroína à sua frente, o que pediria para ela fazer?”. Os pedidos variavam entre: parar as águas, voar, transformar água em vinho, domar um cavalo, fazer com que as diferenças de gênero

104 Uma equipe internacional de cientistas: Matthew Dodd, Dominic Papineau, Tor Grenne, John F. Slack, Martin Rittner, Franco Pirajno, Jonathan O’Neil e Crispin T. S. Little descobrem fósseis de microorganismos em rochas em um lugar chamado cinturão Nuvvuagittuq em Quebec, Canadá que teriam por volta de 300 milhões de anos a mais do que o primeiro registro de vida que se tinha encontrado até então. Tal descoberta afirma a atividade de bactérias nas rochas mais antigas do mundo concluindo que a vida na terra pode ter ocorrido juntamente com a existência do planeta. Um vídeo com os cientistas descrevendo a descoberta pode ser consultado em: < https://www.youtube.com/watch?time_continue=59&v=r9nHqD3Elow >. O artigo no qual a descoberta foi publicada está no site: < <https://www.nature.com/articles/nature21377> >. Acesso em: 12/06/2018.

sejam compreendidas; e: comer jiló, tomar cerveja de uma só vez, comer e não engordar, arrumar uma namorada para o amigo ao lado, plantar bananeira e cantar a música *I will survive*¹⁰⁵ sem desafinar. Nessa performance, a Mulher Maravilha empenha o máximo de esforço para tentar realizar os desejos dos participantes, ao mesmo tempo em que tenta dançar eficientemente uma coreografia criada para a música *Maniac* com duração média de quatro minutos¹⁰⁶.

Não temos ainda referência de nenhum ser vivo com superpoderes capazes de consertar magicamente buracos na camada ozônio, fazer reviver espécies extintas, acabar com a contaminação radioativa, voltar no tempo e devolver a vida de milhões de judeus mortos no regime nazista, milhões de indígenas vítimas de genocídio, milhões de mulheres vítimas de feminicídio ou milhões de negras e negros pobres moradores das comunidades vítimas de guerras urbanas ou mesmo do regime de escravidão. Se as descargas elétricas que estimulam nossa massa encefálica (que nos difere das outras espécies como seres pensantes) não são suficientes para reduzir os danos de nossa própria existência predatória, que sentidos se desenham na manutenção da ideia de lugar especial na cadeia dos seres vivos? Retomando aqui o questionamento de Viveiros de Castro (2002) sobre a diferenciação de espécie vinculada a uma noção de perspectiva antropocêntrica: como temos percebido e utilizado nossa potência? Uma percepção desincorporada, que não se vê implicada na relação com o meio, contribui em larga escala para a manutenção dessa falsa noção de superioridade.

105 Música composta por Dino Fekaris e Frederick J. Perren e cantada por Gloria Gaynor em 1978. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=gYkACVDFmeg> >. Acesso em 05/06/2018.

106 Essa performance desenvolvida no coletivo Mapas e Hipertextos em 2014, é um fragmento compositivo dos trabalhos: *Rainhas Latrinoamericanas* e *SEM CABIMENTO* que, dentre outras questões, tratam do fracasso, da relação de força/fragilidade, das aparências, do sentimento de paralisia e indignação, da violência e do machismo. A música *Maniac*, composta por Michael Sembello e Dennis Matkosky em 1983 marca o tempo e o ritmo das ações. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=qvYQ1TNbf2g> >. Acesso em 05/06/2018. Mais informações sobre esses trabalhos podem ser conferidas em: < <https://mapasehipertextos.wordpress.com/portifolio/rainhas-latrinoamericanas/> > e < <https://mapasehipertextos.wordpress.com/portifolio/sem-cabimento-2015/> >. Acesso em: 05/06/2018.

Quem sabe

“Há quatro coisas das quais o mestre era isento: de ideias (lugar de privilégio do saber), de predeterminações (dogmas e afirmações categóricas), de posicionamento fixo (inflexibilidade) e um EU particular (noção sujeito egocêntrico)” (Confúncio, Lun Yu, IX, p. 4)¹⁰⁷.

Quem sabe não Sabe, se propõe a experimentar¹⁰⁸. François Jullien (2001) apresenta Confúcio (K'ung Ch'iu, K'ung Chung-ni ou Kung-Fu-Tzu), um mestre chinês que viveu em meados do século VI a.C. Como um sábio que não tem ideia propondo outra percepção de sabedoria. Em consideração ao contexto da discussão aqui evocada, a frase de Confúncio que abre esse texto pode ser traduzida da seguinte maneira: entre muitas coisas das quais o ser humano pode se desprender, quatro são aqui elencadas: a procura pela ideia genial (disputa pelo lugar privilegiado do Saber, por quem detém a razão), a adesão e o apego a verdades absolutas; a rigidez em relação a qualquer posição tomada; e o contorno privativo, impermeável do corpo que o protege como sujeito narcísico impedindo de escutar, reverberar e se dividir.

205

A/O/E sábia/o/e não tem ideia, pois a ideia a/o/e ocupa ao ponto de se sedimentar verdades, com risco de implosão; não tem ideia porque ideia é posição já tomada (pré-posição) antes mesmo que algo se instaure; não tem ideia porque ideia a/o/e deixa indisponível ao que vier, a/o/e impele a tomar partido por uma coisa só em detrimento da outra, em vez de manter a complexidade de sua relação. Não ter ideia é um modo de exercitar uma sabedoria ligada à desposseção. Jullien (2001, p. 17) afirma que “o sábio não se encontra em posse de nada e nem é prisioneiro de ninguém, [...] não antepõe [grifo do autor] ninguém” [tradução minha]¹⁰⁹.

107 Para tornar mais clara a citação há aqui junção de duas referências de tradução desse trecho dos Analectos de Confúncio: a tradução trazida por François Jullien (2001, p 25): “Las cuatro cosas de las que el maestro estaba exento: carecia de idea (privilegiada), de necesidad (predeterminada), de posición (fija) y de yo (particular)” e a tradução de Caroline Chang (2009, s/p.): “Havia quatro coisas com as quais o Mestre recusava ter qualquer relação: recusava-se a fazer conjecturas ou a ser dogmático; recusava-se a ser inflexível ou egocêntrico”.

108 Saber é aqui trazido com letra maiúscula com o propósito de chamar a atenção para a perspectiva hierarquizante e excludente que essa palavra tomou ao longo dos anos em sua vinculação com o campo representacional, dos significados. Na etimologia da palavra, saber (*sapere* em latim) se relaciona com perceber pelo sentido do gosto, sentir os cheiros o que foi referência para a designação de sábia/o/e. *Sabidus* em latim é quem tem a capacidade de perceber o mundo com certa organização, usando os sentidos, a intuição. Definições retiradas do Dicionário Etimológico online. Disponível em: < <https://www.dicionarioetimologico.com.br/saber/> >. Acesso em: 23/12/2018.

109 Tradução minha do espanhol: “el sabio no se encuentra en posesión de niguna, ni prisioneiro de niguna [...] no antepone [grifo do autor] niguna”.

E se substituíssemos a designação Sábio (que carrega o peso representativo da noção de iluminação, de verdade, de detenção de poder) por outra? Qual seria? _____ não tem ideia, pois a ideia a ocupa ao ponto de se sedimentar verdades, com risco de implosão. _____ não tem ideia porque ideia é posição já tomada (pré-posição) antes mesmo que algo se instaure. _____ não tem ideia porque ideia a deixa indisponível ao que vier, a impele a tomar partido por uma coisa só em detrimento da outra, em vez de manter a complexidade de sua relação.

Outras opções possíveis no contexto dessa pesquisa:

- () ninguém
- () corpo e
- () animal
- () artista
- () _____

E se substituíssemos por gente? Ficaria assim: gente não tem ideia, pois a ideia a ocupa ao ponto de se sedimentar verdades, com risco de implosão. gente não tem ideia porque ideia é posição já tomada (pré-posição) antes mesmo que algo se instaure. Gente não tem ideia porque ideia a deixa indisponível ao que vier, a impele a tomar partido por uma coisa só em detrimento da outra, em vez de manter a complexidade de sua relação.

E se a gente abandonasse um desejo de alcançar a Sabedoria como algo que nos traz vantagens em relação as demais gentes? E se a sabedoria fosse percebida como algo em comum? E se não cultuássemos nenhum Eu pelo seu arsenal de Saberes e ideias sobre as gentes? E que tal uma composição com Caetano Veloso, Gente, do álbum Bicho (1977)¹¹⁰.

Gente, espelho da vida, doce mistério
Gente, não entendo gente nada
nos viu
Gente é o lugar
De se perguntar o um
Das estrelas se perguntarem
se tantas são
Cada, estrela se espanta
à própria explosão
Gente espelho de estrelas,
reflexo do esplendor
Se as estrelas são tantas,
só mesmo o amor

110 Essa música pode ser acessada em: <https://www.youtube.com/watch?v=n708Dn3vi1o>. Acesso em: 14/12/2018.

À gente, ao ser humano: espelho, vida e amor, para enxergá-los, vivê-los, escutá-los (Nancy, 2014), haveremos de abdicar da posição central que pensamos ocupar no universo e de nos lembrarmos, como afirma Combes (2012, s/p.) de que são os humanos, as gentes que pertencem à natureza e não a natureza que pertence aos humanos, pois essa relação se resume em um processo de reconhecimento entre diferenças e semelhanças, o que “não abre precedentes para se fundar um império dentro de um império”. A noção antropocêntrica é um modo de demarcação imperial em relação aos outros entes. A crença de que se detém a verdade, de que o pensar nos coloca no topo de alguma cadeia evolutiva é baseada em ideias. as ideias podem ser armadilhas doutrinantes e doutrinadoras, podem criar sistemas, escolas e embates sem fim (Jullien, 2001). Podem impedir que se vejam estrelas, podem cegar a percepção sobre o quanto se pode refleti-las. Para que essa gente com-pareça, há que se experimentar um exercício de renúncias, de um deixar passar – um tanto meditativo – que, por constância, pode criar contingência, pode impregnar corpo, torná-lo estrela, gente, música.

De acordo com Chauí (1999, p. 497), Spinoza recusa a imagem do conhecimento como *lumen*, uma vez que “não se trata da busca de signos da verdade”, mas de sua manifestação por si mesma. Retomando as possibilidades de alteração: o Saber, se transformado em sabor (Jullien, 2001), pode nos deslocar da posição fixa de observadores distanciados, para nos impregnar daquilo que se apresenta. Em Portugal a descrição de algum sabor com a frase: isso sabe a (morango, maçã, etc) é muito comum. A possibilidade de reconhecer que a coisa em questão é que sabe, e não Eu, aparece como uma inversão da noção de perspectiva. Essa mudança de posicionamento pode levar a experimentar o mundo de outros modos. Pode permitir a configuração de outros pequenos mundos que se expandem. Sem a pré-ocupação com a ideia, com o Saber, preceitos para modos de vida distintos – talvez até menos vinculados a sistemas opressores, competitivos, corporativos – podem ser combinados, recombinaos e “T.A.Z”! (Bey, 2001)¹¹¹.

111 Aqui há alusão a *Temporary Autonomous Zone* (T.A.Z) cuja tradução para o português é: Zona Autônoma Temporária da qual trata Hakim Bey ao afirmar a possibilidade da criação de frestas temporais na ordem das coisas, percebidas como levantes extraordinários nos quais uma noção de liberdade se instaura.



Figura 55 – Imagem produzida por Fernanda Eugenio para exemplificar a proposição de transformar Saber em sabor em encontros do Modo Operativo AND. Foto: acervo AND Lab Research. Fonte: < <https://www.and-lab.org/> >.

Ao considerar a noção de multiplicidade a qual o conetivo e convida, o Saber pode se tornar plural, sendo transformado em saberes e o sabor pode ter variantes e ser multiplicado em sabores. Além disso, se saber (minúsculo) diz da capacidade de perceber pelos sentidos, e saborear pode ser um dos modos de assumir que a coisa, comida, situação, sabe (a exemplo do uso dessa palavra no português de Portugal), sabores e saberes convivem: o sabor produzindo as sensações; e o saber ampliando os modos de percepção em um ciclo que se dá em co-implicações.

Jullien (2001, p. 22) traz a oposição entre uma noção de sabedoria oriental (chinesa) e o saber como conhecimento filosófico ocidental:

Essa, então, é a escolha da sabedoria (em oposição à da filosofia) para evitar dar prioridade a qualquer coisa, para nada estabelecer. Diante disso, ou visto do aspecto da sabedoria, a filosofia parte de um princípio que consiste em dar prioridade a uma ideia, que não cessará de ser revisada, transformada, não podendo a filosofia fazer nada além de corrigir um ponto de vista particular com outro ponto de vista particular, uma vez que cada filósofo, como se sabe, nega o que disse o anterior¹¹².

Se todos nós temos razão (no sentido de deter a verdade), se nos baseamos pela conservação do espaço individual, da opinião pessoal, da lógica da propriedade privada, nos blindamos das possíveis contaminações que a vida coletiva, ou seja, o político pode nos proporcionar. Ao operarmos por esse preceito ratificamos o igual e

¹¹² Tradução minha do espanhol: “Ésta es pues, la elección de la sabiduría (frente a la de la filosofía) guardarse de dar precedencia a nada, de establecer nada. Frente a ella, o sea vista desde la sabiduría, la filosofía viene de la parcialidad inicial que consiste en dar prioridade a uma ideia, que luego no dejará de ser revisada, transformada, no pudiendo entonces la filosofía hacer nada mas que corregir un punto de vista particular com otro punto de vista particular, puesto que cada filósofo, como es sabido, nega lo que disse el anterior”.

eliminamos a diferença, retomando aqui a discussão evocada por Bhabha (1995) ao questionar uma noção de identidade capaz de produzir segmentações. Nos dividimos entre dois times, sempre opostos, duas verdades invariáveis, dois modos de vida rígidos. As consequências desse embate é a manutenção do que já se vê abundantemente nas relações: a competição. ganha quem é mais forte, quem é melhor, quem encerra o assunto, quem fica com a razão. o dono da verdade passa a ser quem detém maior poderio bélico, financeiro, persuasivo, quem Sabe mais.

No sistema do Modo Operativo AND, isso se traduz por operar-se em ou (ou isso, ou aquilo), e não em e (isso, mas também isso, mas também isso...) em um sem fim de possibilidades. O tempo e esforço empenhados para decidir, no embate, quem é dono da verdade, podem ser dedicados à vivência de múltiplos mundos es, nos quais as chances de contaminação, abandono e co-implicação têm mais vazão. Mais do que tentar elucidar, entender, o movimento é de tomada de consciência do que acontece, saboreando-a por tempo suficiente para impregnar-se.

A partir de Confúcio, Jullien (2001) afirma que a sabedoria permite abertura suficiente de modo que se possa moldar à diferença e a cada situação. A fixidez do Saber (ideias) obstrui a visão e nos impede de sermos influenciadas/os/es pelo entorno. Porém, há que se atentar à medida justa de cada posicionamento, opera-se a partir do que convém a cada momento e situação. Medida justa não é meio caminho, mas justeza que inclui a possibilidade de frequentar extremos, se a situação o pedir, partindo do princípio de que é a coisa que sabe, aos envolvidos cabe a possibilidade de frequentar os campos convenientes sem enrijecer, acolher os assentamentos provisórios em contínua regulação (Jullien, 2001). “Toda a diferença está na ambiguidade do termo ter [grifo do autor], e com ela reflete-se esta passagem: entre manter algo e ater-se a algo, limitar-se a isso: é justo manter o justo meio, mas não se sujeitar a ele, aderir-se [grifo do autor] a ele” (Jullien, 2001, p. 42)¹¹³. Ao acessarmos a perspectiva do Modo Operativo AND e suas contaminações por autores como François Jullien, esses modos de “ter” apontados por ele podem ser aproximados na prática à noção de encontro, muito utilizada no português falado em Portugal como: ter-com, que se refere ao encontrar alguém: “ter com ela/e”. pode-se ter, ater e manter de modo situacional nesse campo em que tudo é possível, no intuito de potencializar a existência.

113 Tradução minha do espanhol: “Toda la diferencia esta en la ambigüedad del término ‘tener’ [grifo do autor], y con ella juega este pasaje: entre mantener algo y atener-se a [grifo do autor] algo, limitarse a ello: es justo mantener el justo médio, pero no sujetarse a él, ‘adherirse’ [grifo do autor] a él”.

Interessa ressaltar que aqui o flerte com a cultura oriental, conforme levantado por Jullien (2001), ocupa um lugar menos valorativo, de comparação, ou até mesmo de fascínio pelo exótico. A propósito, a comparação entre oriente e ocidente persiste na medida em que a tomamos como matéria de referência à percepção, de possíveis contaminações, mas também considerando o contexto no qual estamos inseridas/os/es. Há todo um culto à figura de um mestre e de uma sabedoria almejada, como se percebe em Confúcio (2009), o que também incorre a eleição de um modelo a ser seguido, risco ao qual são expostos tantos outros ditos e escritos eleitos como referência de conduta. Há que se considerar os contextos e buscar o justo meio, inclusive das influências.

A contaminação entre diferentes perspectivas não é algo simples. Na própria história da filosofia ocidental, com referência a Hesíodo, Parmênides e Aristóteles, como traz Jullien (2001), a noção de verdade – o apelo a um *logos* apoiado na ideia de verdade, separando o discurso do todo do mundo – se presentifica em contraposição à ambiguidade inerente ao mítico. Aprendemos que deter uma verdade é Saber e esse Saber/verdade é forma de exercício de poder. Ter razão é ganhar. Em um cenário de disputas pela verdade/Saber/poder, quem regulamenta o que É ou não É verdade? Quem elege o dono da razão? Uma instituição encarregada de estabelecer ideias, como diz Jullien (2001): a justiça, para a qual se transfere a capacidade de ser justo. Em vez de autorregulação, de percepção/realização do justo meio, segue-se leis e regras preestabelecidas. Jullien (2001, p. 115) propõe uma inversão desse quadro: “em lugar de reivindicar a aprovação aos outros”, ser autoconvigente [grifo do autor] e suficiente”¹¹⁴.

A proposição da busca pela justeza também pode culminar em armadilhas deterministas. Mencionamos, muitas vezes, a medida justa como parâmetro de tomada de posições. Em consideração a um universo de múltiplos ao qual o conectivo e nos convida, não chegaríamos apenas a uma medida justa, mas em uma possível medida relativa às condições contextuais. Dentre essas condições se inclui o mapeamento daquilo que cada corpo tem a oferecer às relações (como na discussão levantada no capítulo Pode). Suficiência tem sido um termo utilizado com frequência no Modo Operativo AND para tratar de questões como essas. Se tomamos uma ética das relações como referência, passamos a considerar recorrentemente a atenção a armadilhas de fixações.

¹¹⁴ Tradução minha do espanhol: “en lugar de reclamar la aprobación a los demás, es autoconvigente [grifo do autor] y suficiente”.

Sabe demais, sabe de menos

Cada um tem a grandeza que merece.
Isso até as estrelas começarem a cair.
(Safatle, 2016, p. 134).

Essa provocação de Safatle (2016) tem base na sua análise acerca dos afetos que o capitalismo contemporâneo é capaz de produzir, sendo esses também meios de sustentação do próprio sistema. Os milagres capitalistas, suas facilidades e velocidades estonteantes provocam adesão à medida que os corpos são diretamente afetados em uma dimensão biopolítica (Foucault, 2008). Esse contexto promove um ideal empresarial de si, seu milagre se apoia em uma noção de grandeza antropocêntrica, que, em intensificação, cria uma espécie de avalanche que torna o ser humano sujeitado à sua própria invenção. Trata-se de um posicionamento alimentado em ficções de um Eu individualista que, por algum desses milagres do sistema, achou merecer o que julga por melhor de acordo com seu nível de esforço, ou porque simplesmente “nasceu bem”, no castelo, em berço de ouro, ou cresceu à base de frutas orgânicas (no Brasil, só a classe média pode comer fruta sem veneno). Ficções que fazem com que qualquer contingência contextual seja ignorada, tomando-se como centro da própria história, centro do mundo e das atenções – uma falsa ideia de autonomia.

Esse tipo de posicionamento, já tão questionado por diversos estudos antropológicos, sociológicos, inclusive por vozes atuantes em defesa dos povos originários, se mantém diante de um poder de penetração nos corpos que, por sua vez, passam a atribuir sua sobrevivência à manutenção desse sistema. Funciona como um vício, tipo o vício do crack que leva a morte, mas por ter certa acessibilidade (baixo custo financeiro, por exemplo) e oferecer uma relativa anestesia à desgracia, é consumido gerando uma relação na qual o preço é a autonomia, a tomada do corpo, e da vida.

Viveiros de Castro (2017a) lembra que o cidadão olha para cima, pois é de onde vêm seus direitos, ao passo que o indígena olha para baixo, para o poder da terra. Eles é que pertencem a terra e não a terra a eles. Talvez aí resida uma diferença de posição entre a perspectiva indígena e a não indígena que justifica uma desconexão com o entorno, certa falta de consciência (tornar-se ciente) do que lhe envolve, reverberando em atitudes destrutivas da vida que constitui esse entorno. O pensamento ameríndio, segundo esse autor, sequer considera essa desconexão, uma vez que se reconhece que

o ser humano é mais um dos tantos elementos que compõem a terra. isso só passa a ser questão para o indígena quando essa desconexão, incorporada na figura do homem branco, se transforma na destruição das diversas possibilidades de vida.

“O homem branco já falou demais”, diz Viveiros de Castro (2017b, s/p). O homem branco, o homem, o branco, o europeu, o norte-americano, o proprietário. a gravidade das questões que envolvem as condições de vida no planeta permite dizer que agora é o momento de fala dos não homens brancos, dos não homens, dos não brancos, dos não europeus, dos não norte-americanos, das/os/es impróprias/os/es. Essas/es vítimas de linchamento em via pública, mortas a tiro de espingardas, atropeladas por tratores, ou até mesmo essas, cuja subjetividade é moldada cotidianamente com ferramentas/instrumentos de tortura do trabalho (*tripalium*). As múltiplas formas de violência que cooptam os corpos, atropelam modos de vida, roubam o seu lugar de manifestação na terra, roubam a vida, o fazem, com frequência sob argumentos moralistas civilizatórios carregados de verdade superior.

Foucault (2008), com seu conceito de biopolítica se volta à discussão de uma dimensão de refinamento do uso do poder sobre as pessoas (uso que remete a requintes os quais somente psicopatas são capazes de idealizar). Um uso do poder que se infiltra nas entranhas, que toma os corpos, lhes retira qualquer possibilidade de liberdade (lembrando aqui da ética de Spinoza (2009 [1677]) tornando-os sujeitados voluntários ou opressores. Afinal, trata-se de um nível de violência dissimulado, feito doses de um tipo de veneno quase imperceptível, capaz de penetrar os poros e dominar o pensamento. assim, infiltrando-se no mais íntimo, separa-se o corpo de sua potência, o bicho da mata, o nativo da terra. E por falar em terra, Viveiros de Castro (2017 a, p. 191) lembra que:

A terra é o corpo dos índios, os índios são parte do corpo da Terra. A relação entre terra e corpo é crucial. A separação entre a comunidade e a terra tem como sua face paralela, sua sombra, a separação entre as pessoas e seus corpos, outra operação indispensável executada pelo Estado para criar populações administradas. Pense-se nos LGBTs, separados de sua sexualidade; nos negros, separados da cor de sua pele e de seu passado de escravidão, isto é, de desposseção corporal radical; pense-se nas mulheres, separadas de sua autonomia reprodutiva. Pense-se, por fim, mas não por menos repugnante, no sinistro elogio público da tortura feito pelo canalha Jair Bolsonaro — a tortura, modo último e mais absoluto de separar uma pessoa de seu corpo. Tortura que continua — que sempre foi — o método favorito de separação dos pobres de seus corpos, nas delegacias e presídios deste país tão cordial [grifo do autor].

A palavra mais justa para dizer do corpo, levando em conta a discussão evocada aqui, não parece ser posse (esse corpo que não é meu, mas o que sou), porém talvez seja necessário dizê-la, pois tomar o corpo é um ato violento praticado inescrupulosamente, assim como tomar posse da terra, que é corpo, e que de fato faz não sobrar nada. O modo de manipular os corpos pelo Estado é tornando-os dependentes, é reforçando seu papel como tutor, cuidador, e provocar a sensação de desamparo; é, segundo Safatle (2016), um modo eficiente de fazê-lo: quanto menos emancipação, mais obediência.

Alguns discursos manipuladores são explicitados em enunciados neoliberalistas, a exemplo do que tem ocorrido no Brasil na atual crise política e econômica, com a propagação de frases do tipo: “Não pense em crise, trabalhe”¹¹⁵ que o então presidente interino Michel Temer fez veicular nos meios de informação, incluindo *outdoors* – possíveis de serem vistos de dentro dos ônibus de transporte coletivo que levam as/os/es trabalhadoras/es para as empresas –. esse tipo de ferramenta manipulatória tem discursos morais como aliados e consegue ganhar força com uma velocidade desenfreada, basta perceber o esforço fascista em exterminar tudo o que contraria ideias racistas, xenofóbicas, machistas, homofóbicas, transfóbicas, escravocratas.

214

Subjetivação, em oposição à sujeição é o que propõe o pesquisador brasileiro em Artes Cênicas, Gilberto Icle (2007), ao questionar a sujeição a um poder pastoril, institucional. Para ele, não seria necessário o filósofo, o médico, pastor ou qualquer outro mediador da saúde, liberdade, bem-estar, o responsável pelo sujeito, mas a própria pessoa, em um cultivo de si. A nossa vulnerabilidade interessa aos governos, pois nos mostra mais dependentes de alguma força manipuladora, o que alimenta a suscetibilidade aos seus mandos. Quanto mais o estado Sabe de nós, mais governáveis ele nos torna.

Safatle (2016) aponta para uma percepção de corpo como interface reconfigurável, porém torna-se relevante ter em consideração que o corpo não é, de fato, uma superfície “vazia” na qual se pode colocar informações, assim como nos traz Greiner (2005) ao tratar da noção de corpomídia. O corpo é uma estrutura em constante movimento que tem vários fatores em operações complexas e concomitantes que impedem uma noção de reconfiguração, como se fosse possível apagar uma

¹¹⁵ Frase proferida por Michel Temer em seu primeiro discurso como presidente em exercício no dia 15/05/2016. Um vídeo que contém seu discurso pode ser acessado em: < <http://g1.globo.com/politica/processo-de-impeachment-de-dilma/noticia/2016/05/veja-integra-do-primeiro-discurso-de-temer-como-presidente-em-exercicio.html> >. Uma reportagem que trata do tema também pode ser consultada em: < https://www.huffpostbrasil.com/2016/05/12/nao-fale-em-crise-trabalhe-diz-temer-em-seu-1-pronunciamenten_a_21696162/ >.

memória incorporada e colocar outras informações. Há a dimensão de autogestão que lhe permite agregar tanto elementos que potencializam a vida, quanto os que não a potencializam. A questão que se coloca nesse contexto é: como tornar-se sensível diante daquilo que ameaça a vida, as vidas?

Ao retomarmos a biopolítica de Foucault (2008) podemos ter referência de que não há um sistema tão explicitamente opressor, assim como não há corpos tão explicitamente sujeitos a opressão, há uma funcionalidade sistêmica entranhada social e culturalmente de tal modo, que nos leva a escolher aquilo que nos imprime morte. Não há um programador que nos reconfigura. Perceber o modo de operação dessas estruturas aparece como um dos maiores desafios em uma sociedade capitalista. Se porosos, como bloquear os afetos tristes? Talvez, utilizando uma inteligência de anfíbio, que consegue respirar na terra e na água (respiração cutânea e pulmonar). O necessário para a sobrevivência nesse ambiente, o suficiente para a preservação da vida. Há que se inventar modos de sobrevivência à intensificação da soberba antropocêntrica, colonialista detentora de um Saber que é poder. Não se trata de uma pessoa, mas de um sistema alimentado por cada uma/um/ume de nós que compomos um corpo político.

Spinoza (Ética, 2009 [1677], Parte III, Escólio da Prop. 23), afirma que a soberba “é uma alegria que surge porque um homem faz de si mesmo uma estimativa acima da justa”, considerando esse estado como um tipo de delírio. Além disso, ele chama de ambição o fato de nos esforçamos para convencer os outros a amar ou odiar o que ele ama ou odeia.

215

Vemos, assim, que, cada um, por natureza, deseja que os outros vivam de acordo com a inclinação que lhe é própria. Como é isso que todos desejam, constituindo-se, assim, em obstáculos recíprocos, e como todos querem ser louvados ou amados por todos, acabam todos por se odiar mutuamente (Ética, 2009 [1677], Parte III, Escólio da Prop. 31).

A crença de que o ser humano ocupa um lugar privilegiado em relação às outras espécies é uma discussão trazida por Viveiros de Castro (2016) e que também reafirma certo estado de insensatez do ser humano quando este confere a si mesmo condição de ente superior aos demais. As reverberações desse entendimento fazem com que o ser humano ocupe a posição daquele que Sabe, fazendo prevalecer seu ponto de vista sobre o estar no mundo e impondo seus modos de vida aos outros. A soberba é também para Spinoza (Ética, 2009 [1677], Parte III, Prop. 55 e 56) o “desconhecimento de si pela razão”. A percepção da relação intrínseca entre indivíduo

e meio, que a vida demanda em suas mais variadas dimensões, (retomando aqui a acepção de individuação simondoniana), aponta para a possibilidade de se inventar outro mundo que não o antropocêntrico, inventar-se nele sem Saber ou achar que se Sabe o que pode a natureza, o que podem os corpos da natureza.

O lugar do Saber conferido ao ambiente científico, que produz uma proliferação de verdades, de conhecimentos determinantes, é foco de discussão de Latour (2004) que, ao responder como fazer ciência na democracia, afirma: por uma Ecologia política em transformação radical. Essa transformação implica em não ignorarmos as nuances produzidas pelas relações entre os fenômenos naturais (algo atribuído à ciência) e as regulações que a vida em sociedade demanda (algo do campo da política). A Ecologia política de Latour (2004) é um convite a se questionar, dentre outras coisas, o aspecto que institucionaliza as ciências e as políticas, o lugar do saber e a latência das relações de pluralidade que o político e a natureza contêm. Se considerarmos termos como inconstância e metaestabilidade, os saberes tornam-se provisórios, portanto, degustar aparece como uma proposição justa ante a complexidade das relações vitais que nada nos informa sobre fixidez.

A resistência indígena, como trazida por Viveiros de Castro (2017 a), pelo líder indígena Ailton Krenak (2015), e pelo xamã e líder político Davi Kopenawa Yanomami (Kopenawa; Albert, 2015), nos oferece exemplos de uma não adesão a uma lógica carregada de verdades antropocêntricas opressoras. Por mais que essa resistência se paute, muitas vezes, em argumentos identitários, a exemplo do que é discutido no capítulo O corpo, ela consegue não operar no âmbito do privado quando defende a terra e a vida de modo mais amplo. A rebeldia que se volta a esses processos hegemônicos-civilizatórios-impositivos permite que se escape à uniformização, à sujeição a um poder vigente. Por outro lado, ao ser resistência, principalmente no contexto capitalista brasileiro, se incorre ao risco de compor o saldo de milhares de mortes, a exemplo do que tem ocorrido com os povos indígenas¹¹⁶.

Se nos mantemos desconectados, insensíveis ao fato de que o meio ambiente também é composto por nós e pelas nossas ações, poucas chances de conciliação vão se desenhar. Nesses casos, diante de acontecimentos que ultrapassam o tolerável, não com-parecer é negligenciar. As consequências de uma preservação de si, no sentido da manutenção do conforto individual, dos privilégios garantidos pela ideia de que se é

116 Segundo o relatório da instituição Global Witness, no ano de 2017 o Brasil foi o país que registrou o maior número de mortes de indígenas entre todos os outros países do mundo. O relatório pode ser consultado em: < <https://www.globalwitness.org/en/campaigns/environmental-activists/a-que-pre%C3%A7o/> >. Acesso em 21/12/2018.

especial, recaem sobre outras/os/es, geralmente as chamadas minorias (que somadas compõem maioria da população). Sair desse lugar de conforto requer o esforço em desativar determinados sistemas de defesa do ego.

Grada Kilomba (2010), ao tratar da questão do racismo e seu vínculo com a estrutura colonialista, afirma: para que o sujeito branco se torne consciente de sua branquitude e de sua agência como performer do racismo é necessário colocar em pauta alguns mecanismos de defesa do ego, como recusa, culpa, vergonha, reconhecimento e reparação. Segundo essa autora, a recusa está vinculada a cisão e proteção, o que impede o reconhecimento de fatos desagradáveis e impele a afirmações que fazem até quem é vítima de racismo negar o fato; a culpa é relacionada ao temor da acusação e punição diante do qual busca-se o recurso de justificativas lógicas com a finalidade de autodefesa; a vergonha, vinculada ao medo do ridículo e balizada pelo intuito de viver de acordo com o próprio ego aparece quando não se atinge as expectativas de si e de outros; o reconhecimento está ligado ao fato de a percepção não se voltar às expectativas e fantasiar acerca do que se é, ou de como se é visto pelos outros, mas à percepção de uma realidade, de aceitar a sua realidade e de outros; e a reparação é trazida como uma negociação com a realidade percebida, após dar-se conta dessa realidade, a exemplo do privilégio branco, passa-se a buscar meios de reparação como mudanças no comportamento, uso da linguagem, renúncia de privilégios.

Esses exemplos de Kilomba (2010) destinados a discutir o racismo e os modos de desmanchar estruturas que o perpetuam podem ser redimensionados para a discussão do exercício das muitas formas de opressão vinculadas a um apego a determinadas posições socialmente construídas. Kilomba (2010, p. 23) sugere que a pessoa branca substitua a pergunta: “Eu sou racista?” e se mantenha a espera de uma resposta confortante, pela pergunta: “Como eu posso dismantelar meu próprio racismo?”, permitindo que o processo de desativação das defesas do ego se inicie.



Figura 56 – ILLUSIONS, Vol. II, OEDIPUS, 2018. Grada Kilomba, 2018. Foto: Kathleen Kunath. Fonte: < <http://gradakilomba.com/> >.

Illusions é um projeto de Kilomba no qual ela discute a relação entre racismo e narcisismo. Nesse projeto, uma das ações se dá pela leitura de um texto discutindo esse assunto concomitantemente à exibição de um vídeo produzido com alguns atores que representam figuras mergulhadas em um fundo infinito branco¹¹⁷.

Sobre o impulso para a produção desse projeto a autora afirma que:

Há um profundo sentido de narcisismo que eu queria transportar para a sociedade de hoje. Narciso se transforma numa metáfora de uma sociedade que ainda não resolveu sua história colonial, uma sociedade patriarcal branca que está obcecada por si própria e com a reprodução de sua própria imagem, tornando todas as outras invisíveis (Kilomba in: Sigmund, 2018 s/p.).

Para que a discussão sobre racismo e colonialidade se efetive, é necessário ativar a percepção (autopercepção) e redimensionar os modos de atuação na sociedade que excluem as minorias (que são maioria). Nesse contexto, surge outra pergunta a ser feita: como eu posso abrir mão de meu lugar de Saber/poder? Para quem se nega

¹¹⁷ A fala de Kilomba sobre esse processo e algumas imagens dele podem ser conferidas em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1bm8hI9xtfo> >; outra discussão está disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=-9xhyouAirA> >. Acesso em 28/12/2018.

a ocupar a posição de negligência e opressão, resta o exercício de sintonia com a existências diversas e o esforço em reconhecer suas camadas de privilégio para, então, iniciar sua dissolução.

A coreógrafa portuguesa Claudia Dias, em parceria com o performer italiano Luca Belleze, desenvolve um trabalho (parte de uma série de sete peças) com o título: Terça-feira: tudo o que é sólido dissolve-se no ar¹¹⁸. O subtítulo é uma citação do Manifesto Comunista de Marx e Engels, publicado em 1848. O trabalho desenvolve-se pelo manuseio de linhas, evocando “as fronteiras, as barreiras, as linhas de frente e de mira dos conflitos bélicos, as fileiras e as linhas de identificação do drama dos refugiados, as linhas de respeito dos limites marítimos das nações, as linhas duras das facções radicais de organizações políticas e religiosas”, como se apresenta em seu programa¹¹⁹. Esse e outros quatro trabalhos artísticos, com abordagens distintas sobre o drama do oriente médio foram observados durante o processo de investigação para essa escrita com o intuito de perceber como as relações éticas, estéticas e políticas se davam em torno do tema. dos cinco trabalhos, dois foram citados aqui: Archive de Arkadi Zaides (trazido no capítulo O que) e Terça-feira: tudo o que é sólido dissolve-se no ar de Claudia Dias e Luca Belleze, diante da aproximação com as questões levantadas nesse percurso de escrita.

Esse trabalho português (Terça-feira) parecia inicialmente ser mais um da lista dos não citados ante o questionamento (meu pré-conceito) sobre o que seria possível fazer/dizer do lado mais confortável da história, do país europeu que está a seis mil quilômetros de distância, que é conhecido por ser um colonizador brando (como os portugueses aprendem nas escolas)¹²⁰ e por não se envolver em questões polêmicas de território há pelo menos 40 anos (o último data de 1974 na Guiné). Claudia Dias já trabalhou com o coreógrafo João Fiadeiro no desenvolvimento da metodologia da Composição em tempo real, as marcas de tal prática se evidenciam nesse trabalho que desdobra a questão dos limites pela intensificação das possibilidades compositivas desse material, configurando uma espécie de *cartoon* ao vivo. Dias e Belleze compõem com os seus lugares de privilégio, assumindo recorrentemente – por um personagem fictício

118 Espetáculo apresentado no dia 31/03/2017 no teatro Maria Matos em Lisboa seguido de discussão sobre a crise dos refugiados com participação da representante da Missão Diplomática da Palestina em Portugal, Shahd Wadi, do representante do Conselho Português para a Paz e Cooperação, Gustavo Carneiro, da coreógrafa Cláudia Dias e moderação do dramaturgo Jorge Louraço Figueira. Outras informações sobre esse trabalho podem ser conferidas em: < <https://www.teatromariamatos.pt/espetaculo/terca-feira-tudo-o-que-e-solido-dissolve-se-no-ar-claudia-dias-20170329/> > e < <https://www.seteanossetepecas.com/copia-monday> >. Acesso em: 14/05/2018.

119 Disponível em: < <https://www.seteanossetepecas.com/copia-segunda-feira> >. Acesso em: 14/05/2018.

120 Artigos que tratam desse tema podem ser consultado em: < <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-40735234> > e < <https://www.noticiasao minuto.com/vozes-ao-minuto/836272/portugal-nao-foi-colonizador-brando-ha-inumeras-situacoes-de-racismo> >.

que narra as situações – que essa não é a sua condição, mas que poderia ser. O trabalho faz um convite explícito ao exercício de sintonia ante a exposição de dados alarmantes como o lucro com a venda de barracas de acampamento para os refugiados, a revelação de bastidores do conflito e a situação dos próprios refugiados. nesse espetáculo, Dias e Belleze, em consideração a suas posições de privilégio, seus lugares na história e ao fazer artístico como experiência coletiva que oferece um dos possíveis vetores perceptivos ao sofrimento alheio, desenharam continuamente as linhas, os limites e os sem-limites que envolvem o drama dos refugiados, porém o fazem também em consideração ao seu não Saber, ao fato não serem capazes de dimensionar as consequências de uma guerra, convidando o público presente a não Saber junto.

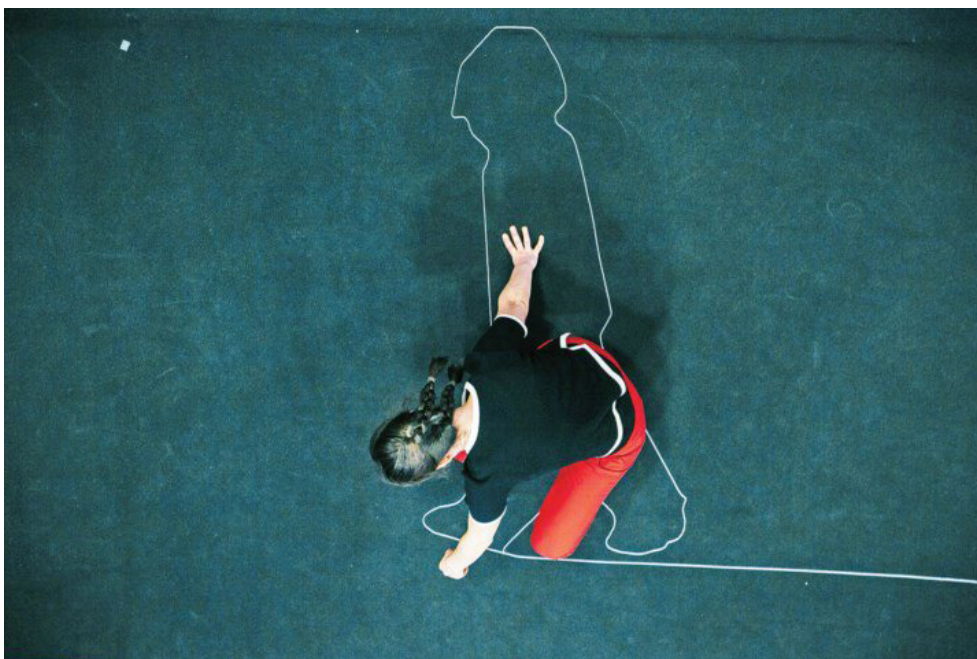


Figura 57 – Imagem de divulgação do espetáculo Terça-feira: tudo o que é sólido dissolve-se no ar de Claudia Dias e Luca, 2017. Foto: Alípio Padilha. Fonte: <https://www.publico.pt/2017/03/24/culturaipsilon/noticia/acabouse-o-pudor-politico-de-claudia-dias-1765980>.

δεχιφραρ ο θυε εστ(εσχριτο νεσσα σεντεν| α δεπενδε δο απρενδιζαδο δε
υμα αρτιχυλα| ©ο εντρε σίμβολος ε σιγνιφιχαδος εμ συας χομβινα| J εσ μαισ φ
ρεθυεντες, θυε νος περμιτε Σαβερ θυε υμα χομβινα| ©ο εντρε δετερμιναδασ λετ
ρας φορμαμ υμα παλαπρα θυε, πορ συα πεζ, ρεπρεσεντα αλγο τανγί πελ ου ιντ
ανγί πελ. υμα φορμα χομυμ δε χομυνιχα| ©ο, α εξεμπλο δα εσχριτα, Γ βασεαδα
νεσσε τιπο δε Σαβερ, υμ Σαβερ πρΓ πιο ε ρίγιδο θυε νομεια χαδα χοισα φαζενδο
-α περτενχερ αο υνιπερσο δα ρεπρεσεντα| ©ο.

É possível saber o que está escrito anteriormente?

O que se lê?

Como se lê?

É necessário ler?

dceirafr o qeu etsá ecsrtio nssea snteeçna deenpde do apdreniazdo de uma atrcuiaçlão etrne slímobos e siigcnifaods, em saus cmobiçnaões mias fruenqtees, que nos petmrie Sbear que uma cmobiçanão etrne dtemiaernads ltreas frmaom uma plaarva que, por sua vez, rperesneta aglo tnageívl ou intnageívl. uma frmoa cmuom de cmounaçião, a eexplmo da ecsrtia, é bsedaaa nssee tpio de Seabr, um Seabr prvéio e rgídio que nmoiea cdaa cosia fadnzoe-a pretenecr ao uinvesro da rperesentação.

Decifrar o que está escrito nessa sentença depende do aprendizado de uma articulação entre símbolos e significados em suas combinações mais frequentes, que nos permite Saber que uma combinação entre determinadas letras forma uma palavra que, por sua vez, representa algo tangível ou intangível. Uma forma comum de comunicação, a exemplo da escrita, é baseada nesse tipo de Saber, um Saber prévio e rígido que nomeia cada coisa fazendo-a pertencer ao universo da representação.

Quais as sensações que essas leituras desencadeiam?

Primeiro jogo com as letras foi a simples alteração da fonte Times New Roman do programa Word da Microsoft para a fonte Symbol. O segundo jogo fez referência a algumas investigações sobre como o cérebro processa a linguagem, afirmando que nossa cognição permite a leitura de uma palavra desde que a ordem da primeira e da última letra não sejam alteradas, isso explicado pelo fato de que não lemos cada letra, mas o que se forma em suas junções¹²¹.

Pode-se olhar apenas o desenho que as letras formam, sem decifrá-las, assim como é possível desistir de olhar, virar a página e seguir confortavelmente a acessar as palavras seguintes em sua ordem pré-acordada, já estabelecida em um campo representacional (o que, para alguém que não fala português, seria impossível). Talvez esses códigos possam ser revolvidos, talvez nosso arsenal de pré-Saberes possa ser provocado. Esse é um campo bastante frequentado no fazer artístico de modo geral, mas nas práticas performativas é campo de baile: ora se opera por uma articulação de significados prévios e instâncias de representação; ora se apoia nesses recursos para embaralhá-los; ora se rompe com as possibilidades de apreensão pela articulação de significados prévios, convocando uma percepção sensível, que não está necessariamente sujeita ao domínio da linguagem (Medeiros, 2005). O fazer artístico em sua produção e articulação de intensidades propõe o engajamento em torno de algo aparentemente ilegível pelos modos convencionais de uso da linguagem. Olhar a sequência de símbolos nos oferece uma experiência bastante distinta da leitura do texto seguinte, e do último.

O terceiro jogo se relaciona com um longo aprendizado de decodificação de símbolos que formam palavras em determinado idioma, como o português. Deleuze (1981), ao tratar da lógica da sensação, propõe a indiscernibilidade como algo capaz de embaralhar a percepção e provocar movimento. O fato de não Sabermos decodificar o que nos é apresentado, convoca-nos a percebê-lo de outro modo, convida-nos à invenção de outros caminhos de apreensão da experiência, situação na qual uma percepção pelos sentidos ganha relevo.

121 Os pesquisadores britânicos Graham Rawlinson e Matt Davis abordam a nossa capacidade de ler palavras cujas letras são colocadas fora de ordem. Graham desenvolveu uma pesquisa na Nottingham University na década de 1970 sobre as possibilidades as múltiplas combinações entre as letras que ainda permite seu o reconhecimento de palavras. Uma breve descrição de sua pesquisa pode ser consultada em: < <https://www.mrc-cbu.cam.ac.uk/people/matt.davis/Cmabridge/rawlinson/> >; e Matt Davis, ao tratar da pesquisa de Graham, observa a variação em diferentes idiomas e desenvolve alguns parâmetros de análise desse reconhecimento das palavras. Um artigo sobre esse assunto intitulado “Aoccdrnig to a rscheearch at Cmabrigde Uinervtisy, it deosn’t mtttaer in waht oredr the ltteers in a wrod are, the olny iprmoetnt tihng is taht the frist and lsat ltteer be at the rghit plae. The rset can be a toatl mses and you can sitll raed it wouthit porbelm. Tihs is bcuseae the huamn mnid deos not raed ervey lteter by istlef, but the wrod as a wlohe” pode ser consultado em : <<http://www.mrc-cbu.cam.ac.uk/people/matt.davis/Cmabrigde/>>. Essa frase que Matt Davis utiliza como título foi reproduzida em vários idiomas e viralizou na internet. Rever esse meme no livro de Medeiros (2005), que o toma para tratar da relação entre linguagem e a noção de *aisthesis*, impulsionou a proposição trazida acima.

O linguista alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010) afirma que quanto mais nos aproximamos da representação das coisas, mais nos afastamos de sua tangibilidade. Uma consequência do apoio perceptivo na representação refere-se a níveis de implicação do corpo nas experiências. Se provocados sensorialmente, outros modos de perceber podem ser vivenciados, outras experiências de mundo podemos ter. Se condicionados a funcionamentos pré-estabelecidos, a acessos cujos caminhos já não precisam ser inventados, o potencial perceptivo fica limitado. Gumbrecht trata do problema da linguagem ao defender a presença como relação mais tangível com as coisas do mundo, mostrando o quanto a via do sentido (como significado) pode determinar nossas conexões e conferir certo distanciamento entre o corpo e as coisas. Presença é o termo articulado por esse autor como alternativa ao imperativo da representação que cria hegemonias e menos implicação do corpo em relação ao que existe no ambiente. Neste sentido, nomear as coisas e nos relacionarmos com elas a partir do que representam previamente, aparece como um indício da cisão entre sujeito e objeto. Quanto mais distanciados, menos implicados. Assim também ocorre em relação a abertura às coisas com as quais não estamos familiarizados. Quanto mais se condiciona o corpo a operar por caminhos conhecidos, menos abertura da percepção àquilo que se apresenta como novidade, mais dificuldade em aceitar a diferença. Ao passo que, quanto mais expostos à diferença, maior se torna nosso campo perceptivo.

227

A jornalista Eliane Brum (2017, s/p.), ao analisar as reações à mostra *Queer Museum: Cartografia da Diferença na Arte Brasileira*, em seu artigo: *Gays e crianças como moeda eleitoral: as milícias em benefício próprio descobriram como barganhar com a vida dos brasileiros e ganhar adeptos manipulando o medo e o ódio*, lembra o quanto a população brasileira está se tornando literal diante de uma crescente onda conservadora. Essa exposição foi motivo de vasta polêmica perante a acusação de que as obras fomentavam a “pedofilia”, a “zoofilia” e a “sensualização precoce de crianças”. Argumentos associando a noção de arte com beleza e diversão não faltaram. Um diagnóstico resultante de uma lacuna no investimento em práticas pedagógicas vinculadas ao sensível se tornou evidente. A manutenção do conforto dos significados prévios e a baixa exposição a situações que exigem abstração, imaginação, a invenção de novos caminhos cognitivos aparece como uma armadilha aos modos de convívio. Verdades indiscutíveis são estabelecidas e o apego a esse espaço de conforto, da construção de identidades impávidas, cheias de verdades inquebrantáveis, acaba por cativar um público que busca pontos fixos de apoio, pois como manter o conforto diante da instabilidade, da incerteza, do não Saber?

Ao mesmo tempo em que há posicionamentos na prática artística voltados à discussão da incerteza, a exemplo da proposta da 32ª Bienal de São Paulo, que aconteceu no ano de 2016: Incerteza Viva, há a transformação da arte em um dos primeiros alvos de uma política fascista¹²². Com seu caráter desconcertante, com sua capacidade de penetração em buracos não muito frequentados, a arte é ameaça, pode contagiar e comprometer o pensamento hegemônico. sua capacidade de embaralhar significados, sua convocação pelos sentidos, podem ser antídoto (*aisthesis* parece até nome de remédio) a uma cultura de caráter fascista. Isso justifica declaradamente uma perseguição. Apresentar a/o/e artista/e da performance como “complicador cultural” (Fabião, 2009, p. 237) parece bastante adequado a esse contexto, uma vez que embaralhar significados, articular modos mais complexos de provocar o aparato sensorial, oferecer abertura à produção de sentidos (vetores) diversos, tem se confirmado, cada vez mais, como proposições alarmantes frente a seu potencial de incidência na dimensão do político.

A busca por uma justa medida entre os aspectos representacionais (que se manifestam pela criação e articulação de significados já estabelecidos como meio de comunicação), e aspectos de produção de presença, como pleiteia Gumbrecht (2010), aparece como alternativa. Uma perspectiva não invalida a outra, é possível habitar ambos os campos de modo a não enrijecer nem um nem outro. Um pode oferecer sustentação para a existência do outro, deixando-os seguir em mutações circunstanciais, seja na retirada do conforto, na indeterminação, seja na circunscrição.

A frase, um tanto repercussiva, grafada nos muros de Paris sobre as manifestações de maio de 1968: *l’imagination au pouvoir* (Imaginação no poder), marca o reconhecimento da potência da imaginação, o que aqui é tratado também via Spinoza (Ética, 2009 [1677]). Imaginar as múltiplas possibilidades de uma sequência de elementos que escapam às restrições identitárias é um exercício de invenção, não Saber previamente e acolher a diferença que nos é apresentada é uma possibilidade de inventar mundos.

122 Uma discussão sobre esse tema é trazido pela brasileira, psicanalista, crítica de arte e cultura, Sueli Rolnik no artigo intitulado: O novo tipo de golpe de estado: um seriado em três temporadas: o capitalismo financeirizado tenta destruir todas as conquistas democráticas e republicanas, dissolver seu imaginário e erradicar da cena seus protagonistas. El País, 2018. Disponível em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/12/actualidad/1526080535_988288.html >. Acesso em: 17/05/2018.

Modos de presença na arte ao sabor do não Saber

Nas artes da presença, a alteração da percepção sobre os modos de relação entre artistas/es e público, principalmente no que se refere a noções como relação, agência e modos de participação, surge também como um meio de interrogar o Saber. Ao considerarmos que essa arte, feita ao vivo, no aqui e agora, se dá no espaço de encontro entre as presenças, abrimos as proposições para os dados emergentes nesse encontro. Sua potência passa a ser gerada e gerida na partilha de afetos, na descoberta de modos de fazer perseverar a vida daquilo que se apresenta como potência a cada segundo do encontro, provocando um constante fluxo e evitando fixações. em uma abordagem como essa, o Saber como sinônimo de sedimentações e diferenciação por hierarquias não tem muito espaço. Se tomarmos os corpos como acontecimento, a imprevisibilidade e a diferença nos será apresentada a cada ação desses corpos.

Jacques Rancière (2005, 2010) traz a proposição de partilha na arte em um ambiente no qual as disposições verticais das relações se diluem, sendo substituídas pelas de horizontalidade. Ao questionar a distância que se criou entre artista e espectador, Rancière (2010) traz pistas para essa configuração vertical entre o propositor da experiência artística e o participante, associando este fato à herança de uma educação que imprimiu a divisão entre Sábios [grifo meu] e ignorantes. Em uma entrevista concedida a Guilherme de Freitas, Rancière afirma:

Creio que a questão não é tanto o que as artes podem fazer pela emancipação das pessoas, mas sim o que podem fazer para emancipar a si mesmas. Os artistas só poderão contribuir para a emancipação se entenderem que se dirigem a semelhantes, em vez de achar que estão transformando ignorantes em sábios. Isso só é possível se a instituição artística colocar seus princípios em questão permanentemente. Assim como um pedagogo não pode achar que está lidando com aprendizes incapazes, um artista não pode tentar antecipar o que o espectador deve ver ou compreender. Nessa nebulosa confusa que chamamos de arte contemporânea, abraçar a dúvida sobre as capacidades da arte pode ter uma função emancipatória (Rancière, 2012 s/p.).

Nessa observação de Rancière é possível perceber a defesa da diluição de uma barreira de pré-conceitos que colocam, de um lado, o artista, como aquele que Sabe das coisas, e do outro o espectador, como aquele que, passivamente, recebe as informações, o que pode ser aproximado da divisão observada por Latour (2004), ao tratar do papel da Ciência como campo privilegiado do Saber, como é entendida por ele. Essa postura de diferenciação, que estabelece um tipo de hierarquia, é algo que

merece atenção nas práticas artísticas contemporâneas. algumas possibilidades de diluição dessas fronteiras insurgem nesse movimento em favor de uma arte em relação, que quer afetar por meio dos sentidos, e que coloca a/o/e artista/e como aquela/e que também é afetada/o/e na relação.

Nestes termos, uma noção de ausência diante do questionamento da imposição da presença do artista torna-se conveniente. Uma presença-ausência a que se quer convite (duenha, 2014), e para isso atenta-se a manifestação de seus aspectos egóicos e individualistas em favor de uma abordagem relacional. Essa presença-convite é compreendida como disparadora de um jogo de afetos, mas não como algo que domina a relação, a propósito, domínio é um termo a ser questionado nesse contexto. A noção de presença-ausência implica também em risco, uma vez que, ao renunciar ao protagonismo nesse encontro de presenças, o desafio da gestão do comum, estabelecido entre artista/e e público, também é lançado às emergências e intempéries de um ato que se configura no aqui-agora, cujas implicações são mobilizadoras do ato.



Figura 58 – Dança Coral – Projeto Corpo, Tempo e Movimento, 2016 com Sandra Meyer, Diana Gilardenghi e Olice Carpes. *Corpos alegóricos sobre água fétida*. Performance. Foto: Pedro Alípio. Fonte: Elaborado pela autora, 2018. Um vídeo editado por Paloma Bianchi traz alguns trechos desse trabalho¹²³: <https://www.youtube.com/watch?v=N4f3vW_xVBY>

¹²³ As imagens foram captadas pelo cineasta norte americano Alan Langdon, que posteriormente produziu o videoarte Coral da Ponta.

Na Ponta do Coral que fica na Avenida Beira Mar Norte – cenário de disputa da especulação imobiliária, onde se tem o metro quadrado mais caro, e onde se tem uma das águas mais poluídas e fétidas da cidade de Florianópolis, não são somente as gaivotas que dançam o vento, formando um coro nas ruínas do trapiche. Lá, o Maicon Floripa (ex-morador do abrigo de menores daquele local, incendiado nos anos 1980, e que mantém um barraco em suas ruínas) também dança, mandando *Break Dance* ao som de saxofone enquanto o público se delicia com taças de espumante *Conde Foucald*. O barqueiro Olice Carpes, que conduz Diana Gilardenghi e Sandra Meyer a uma aparição carnavalesca e fúnebre, também entra na dança. E o público... Dança desses e de muitos outros modos: no encontro com o cheiro e com a intensidade imagética das contradições do local; na investida mata adentro; na composição de uma dança coral a partir da escuta dos elementos da natureza ali presentes; na composição de um ambiente *lounge glamouroso* em meio ao lixo da praia poluída.

A ação Dança Coral do projeto Corpo, Tempo e Movimento traz um processo que nos convocou constantemente ao habitar de um não Saber. Para que a produção pudesse emergir a atenção aos afetos provocados na relação com o ambiente nos ofereciam dados a serem articulados na composição. Nossa provocação inicial tratava de pensar como a dança poderia se inserir nos espaços da cidade (no caso, Florianópolis) e ativar uma percepção em relação a questões que esse espaço concentrava. Ao iniciar algumas derivas pelo espaço percebemos que a dança, como apresentação, não cabia ali. Fomos instigadas a rever nossas posições e descobrir como pensar dança na relação, como inventar uma dança possível diante das condições ali colocadas.

Ao incursionarmos o ambiente íamos descobrindo, aos poucos, as questões inerentes a ele, os habitantes e seus modos de ocupação, os visitantes, os proprietários (pois se trata de um local que divide entre uma área pública e outra privada). Tivemos que aprender a observar o comportamento da maré, tivemos de abrir mão de nossas ideias para fazer uma dança coral na Ponta do Coral. Era o espaço que se apresentava e não nós.

A estrutura que se desenvolveu – como é possível observar no vídeo sugerido – convidava o público a ser agente no contexto, a acionar a performance com suas presenças, o que nos colocava mais na posição de proponentes de um percurso em favor da experiência do que de controladoras dos acontecimento.

O público de aproximadamente 70 pessoas era convidado a escolher seus pontos de observação nele, seus modos de habitá-lo e de dançar com ele; o desafiávamos a passar por trilhas em meio ao mato alto que impedia de enxergar o

caminho; o levávamos a assistir os contrastes: os prédios mais caros da cidade em contraposição à uma imagem de natureza idílica, a conviver com o mau cheiro, a sujeita e o entulho presente no local; propúnhamos uma dança coletiva na relação com o ambiente, em atenção ao que se passava e que poderia ser provocação ao mover em coro; oferecíamos a imagem de corpos se movendo ao longe em uma mistura com esse ambiente; oferecíamos espumante, esteiras, música e dança ao vivo, aparições de imagens oníricas no horizonte marítimo.

Nessa experiência em que nos propusemos a acolher as condições do ambiente, foi possível perceber que o espaço já dançava. Nos restava acompanhá-lo e convidar mais corpos a compor aquela dança. O que cria relevo nessa discussão não é a criação artística que se desenvolveu nesse processo, mas as mobilizações que essa nos causou. O público era convidado a vivenciar essas provocações conosco, mas a seu modo, com suas formas de mobilização, o que nos distanciava de uma ideia de controle.

Ao retomarmos a discussão evocada por Rancière (2010) acerca da relação entre público e artista, o cuidado com os modos de se propor a experiência envolve a ocupação de outras posições menos dadas a noções ao controle. Nessa perspectiva, emancipação é um termo que vem a calhar, uma vez que convida a responsividade de ambos os partícipes pela experiência vivenciada. Se tomarmos tais possibilidades como referência, a/o/e artista/e se afasta cada vez mais, de uma posição de domínio sobre o que acontece – como se houvesse um lugar privilegiado do qual seria possível observar e dar coordenadas para que a/o/e outra/o/e tome o caminho.

Essa discussão nos convoca a possibilidades de presenças mais engajadas, porosas, e menos opositoras, hierárquicas, dominadoras, o que incide consequentemente na investida em outros modos de ser/estar/fazer capazes, em atenção às emergências relacionais entre os corpos. Que outros modos de estar são possíveis nas artes da presença? como ceder e tomar parte, ser com em vez de à parte? Para Fernanda Eugenio e João Fiadeiro (2012, p. 68), uma alternativa está no convite à party-cipação [grifo dos autores], o que demanda:

ampliar a membrana do pequeno grupo e abrimo-nos a uma conversa sobre os modos de estarmos juntos, na partilha das responsabilidades pelo gerir do nosso próprio entorno. Mas como usar o que temos para desenhar um território de ‘party-cipação’ [grifo dos autores] franco e recíproco, quando o que temos são mecanismos de poder que escoam quase irresistivelmente para a representação, a demonstração ou a exposição? E estes, a primeira coisa que fazem é imobilizar o outro, em algum grau, na condição de objeto, retirar-lhe a agência e a responsabilidade, cancelar o convite a ele recém-endereçado, organizar o ‘evento’ [grifo dos autores] e suspender a hipótese do acontecimento como acidente emergente e auto-organizativo.

Os modos de estar e tomar parte nas artes da presença não estão dados, eles são modulados de acordo com as emergências relacionais. Para isso, com-parecer por meio de uma po-ética aparece como recurso. O estar com, ao que cabe também a noção de cumplicidade, mostra-se como uma das formas para tratarmos de um fazer determinado por sua latência, ao desafiar corpos à inconstância do aqui-agora, do ao vivo. E que sejam vivos os corpos todos do encontro, que seja vida a arte ali composta, que a *party* não acabe e que todas/os/es possam se tornar co-autoras/es desse encontro, transformando-o e transformando-se.

A participação na arte relacional está ligada, segundo Bishop (2004), à ideia de democracia e emancipação. Mas de que democracia estaríamos tratando, e de que tipo de emancipação? Bishop (2004) afirma que o trabalho de arte se trata de uma forma social, por isso é político e possui efeito emancipatório. A autora convida a recordarmos que a consideração do trabalho de arte como potência disparadora de participação não é exatamente nova, citando os *Happenings*¹²⁴, as proposições do grupo *Fluxus*¹²⁵, as performances dos anos 1970 e a declaração do artista alemão Joseph Beuys de que “todo homem é um artista”.

Para Bishop (2004), não é a participação literal o fator que determina o cunho político ou a potência de um trabalho. Mais do que interatividade, a atividade parece ser o foco. como ativar percepções e pensamentos? Um caminho se revela na ativação de quem traz a proposição relacional. A atividade, nesse caso, está no ato de habitar as questões, de escutar as emergências, perceber as reverberações no corpo e tomar posição. Diferentemente de obrigar o público a uma interação ou participação literal, deixar que suas ações, sua independência, suas perguntas componham a ação. Essa discussão também é tema para o pesquisador teatral brasileiro Flávio Desgranges (2012) em seu estudo acerca da recepção no teatro, recordando que o público tem seus meios singulares de relação com o que se apresenta, contexto no qual termos como previsibilidade e assertividade são colocados em xeque.

124 Um tipo de encontro dado ao acontecimento relacional, aberto ao imprevisível que se consolidou no início da década de 1960, tendo artistas como os norte americanos Allan Kaprow, John Cage e o alemão Joseph Beuys, dentre outros, como referência. Essa prática com raízes nas artes visuais acontecia fora dos espaços de exposição, como museus e galerias.

125 Fluxus se trata de um movimento multidisciplinar criado pelo artista lituano George Maciunas e desenvolvido por componentes como a japonesa Yoko Ono, os americanos George Brecht, John Cage e La Monte Young, dentre outros. Suas proposições se voltam ao questionamento dos sistemas e valores sociais vigentes, à abordagem da arte como mercadoria e seus modos de produção e exposição, destacando-se a produção entre as décadas de 1960 e 1970. As proposições desse percorrem diferentes linguagens: performance, música, artes visuais, literatura. Caixas com vários objetos; uma espécie de armário museu, no qual cada artista se responsabilizava por trazer uma proposição; performances ativadas pela participação do público; e instruções de performances estão entre as produções desse grupo. O livro Grapefruit de Ono (2008/2009) é um exemplo de instruções, no qual o/a/e leitora/o/e tem acesso enunciados como esse: “Peça de concerto: Quando a cortina levantar esconda-se e espere até que todos o abandonem. Saia e toque. Outono de 1963” (Ono 2008/2009, s/p.). Outras informações sobre o movimento podem ser encontradas em: < <http://www.fluxus.org/> >.

O grupo *Corpos Informáticos*, por sua vez, não apresenta, não se ocupa em pré-ver, ‘vai sem ver’ ao operar o conceito “mar(ia-sem-ver)gonha”, desenvolvendo uma versão abrigada da noção de rizoma de Deleuze e Guattari, mas isso só é possível porque é um grupo que vive em “pronóia”, que é o ato de agrupar-se a favor de – o oposto da paranoia – (Aquino; Medeiros; 2012 s/p), não importa Saber onde vai dar, mas o dar-se à relação. Assim, em vez de antecipar, de pré-ver, deixa aparecer o que é possível no conjunto, na junção das potências. Nesse junto é que se faz o político, o estético, por uma ética das relações. A arte relacional do *Corpos Informáticos* não propõe interação, ela encurta o caminho do encontro, (tira a letra ‘n’) e convida à “iteração” (Medeiros, 2013), dissolve identidades de artista e espectador (ou espetador no português de Portugal). deixa-se de espetar, espetar, ou espreitar diante do acionamento do coletivo, na ativação do que se pode fazer junto.

Nas pesquisas desenvolvidas pelo coletivo *Mapas e Hipertextos*, experimenta-se a ideia de cumplicidade, de uma participação responsiva. Esta última é ativada, muitas vezes, pela percepção de que estamos juntas/os/es em determinadas situações, ao revelarmos contradições do nosso entorno, ao expormos fragilidades, ao experimentarmos afetos alegres ou tristes, ao dividirmos comida, indignação ou posição diante de determinados assuntos, o que também ocorre pela necessidade de se tomar parte do mundo ali exposto. A proposição pode ser aberta o suficiente para acolher os diferentes modos de participação.

Presença/ausência, uma relação de com-posição decomposição e com-posição e...

Se nas artes presenciais, tal qual se discutiu até aqui, a/o/e artista/e não se incumbe sozinha/o/e do destino da obra, não domina a reação do público, sua condição de proponente/a/e ganha outras demandas. Se sua presença pode ser percebida como convite (Duenha, 2014), convenientemente a noção de ausência surge como a percepção das renúncias necessárias para a potencialização das relações. A ideia de com-posição (Eugenio, 2014) na arte, revela-se como uma prática coletiva que tem por finalidade a manutenção das relações, reparando-as (percebendo-as, olhando-as novamente e prestando assistência). Essa com-posição, aqui proposta como elemento a ser considerado nas artes da presença, se pauta na possibilidade de que algo pode acontecer a partir da tomada de posição de cada corpo envolvido no encontro diante dos afetos mútuos que incorrem a cada vez. Refinamento da escuta e prontidão parecem

palavras-chaves nesse contexto. Se a arte trata de questões que atravessam o nosso estar no mundo, ou é capaz de fazer mundos, em que aspectos esse fazer instiga os corpos a comporem-se e recomporem-se imersos nessa relação?

Apesar dessa pesquisa concentrar-se nas artes presenciais que envolvem o encontro entre artista/e e público, exemplos de práticas artísticas que não necessariamente operam nesse sistema também nos ajudam a delinear essa composição com o ambiente e as ausências que podem estar em questão nesse contexto. Se tomarmos como parâmetro o tipo de posicionamento do artista visual Rodrigo Braga, é possível perceber tais questões de modo mais explícito. Em seu trabalho, há um modo de presença distinto: um estar e não estar ao mesmo tempo. Ele não realiza ações para audiência, o que produz se dá em uma relação bastante intrincada com o ambiente que o cerca, e os efeitos desses encontros são expostos em mídias como vídeo e fotografias provocando outras reverberações. Sua presença torna-se explícita também em sua relação visceral com as coisas, principalmente nos vídeos e nas fotografias em que Braga integra a paisagem em um profundo envolvimento, revelado também no modo de descrever o que faz. Sobre o tipo de procedimento, ele contou que vai ao ambiente, geralmente sozinho, e que mesmo que tenha projetado algumas possibilidades de ações no espaço, os encontros é que lhe dão as imagens (Braga, 2015 s/p.) [informação verbal]. Sua ação é de ir, escutar o que tem e se posicionar diante disso. No trabalho de Braga, é possível perceber uma composição com o ambiente que exige escuta e disponibilidade. A renúncia de um ímpeto carregado de desejo de criação, em favor do ato inventivo relacional é o que desenha a noção de ausência na proposição artística como aqui exposta.



Figura 58 – Tônus – print de vídeo. Rodrigo Braga, 2012. *Mão humana amarrada em caranguejo*. Foto: Rodrigo Braga. Fonte: < <https://www.rodrigobraga.com.br/Tonus> >.

236

Tônus é uma série em que Braga luta com algumas forças da natureza: ata-se a um caranguejo, amarra-se a uma árvore, lança-se ao tronco de outra repetidamente, luta com um bode, permanece em um barco furado segurando um grande peixe em um rio com profundidade de 20m e repleto de piranhas. Sua presença é sempre inquisidora das forças nesse contexto, as forças do ambiente e as suas, colocando-se em risco para evidenciar a imagem da dominação do ser humano sobre a natureza, sempre em uma relação tangível com seus elementos.

A ausência evocada aqui é a da ocupação do lugar do Saber, de uma genialidade pessoalista que afirma hierarquias, como se fosse possível a manutenção de lugares privilegiados na ordem das coisas, sem que alguém seja onerado. Uma presença ausente, não impositiva, é um modo de assumir o lugar possível, o lugar que a relação demanda que ocupemos. Não ser nem mais, nem menos importante que qualquer outra presença no mundo, ou ser importante quando convier, quando assim a situação o pedir. Essa/e artista/e, que se coloca disponível ao encontro, opera em po-ética, como presença que busca potencializar a vida diante de cada situação, até quando a morte é recorrente.



Figura 59 – Stencil de Banksy localizado na cidade de Calais – França. *Stencil de criança e Urubu a mirarem o futuro*. Foto: Autor desconhecido. Fonte: < <https://www.graffitistreet.com/banksy-highlights-the-refugee-crisis-through-steve-jobs-street-art-in-calais/> >.

Banksy é um artista britânico que se ocupa em perceber e dar vistas a tensões sociais de seu e de outros países principalmente por ações no espaço público. Uma dessas tensões se evidencia no campo de refugiados de Calais na França, e que fica a 30 Km da fronteira com o Reino Unido. Outras informações sobre seu trabalho podem ser conferidas no site: < <http://banksy.co.uk/out.asp> >.

237



Figura 60 – Pallasos em Rebeldia no acampamento de refugiados La Jungla de Calais. *Palhaço e criança em rebeldia*. Foto: Carlos Cazorro/ Pallasos em Rebeldia. Fonte: < <http://www.chica-sombra.com/2018/07/entrevista-ivan-prado-creador-de.html> >

Essas pessoas na foto são: Iván Prado, um palhaço rebelde catalão que viaja o mundo para realizar seu trabalho em zonas de conflito como: favelas, campos de refugiados e aldeias indígenas; e Ania, uma criança curda do Iraque que estava no abrigo de refugiados Calais na ocasião dessa foto. Perguntei para Iván como era fazer arte em meio a bombardeios e ele respondeu:

A fraternidade permite a aproximação com a arte nesses lugares, porque as pessoas compreendem que você está acompanhando esse sofrimento, que você acompanha sua luta, que você não ri sozinho, que não se esquece, que você tem um espaço no seu coração, e isso abre todas as portas para as expressões artísticas. Não se transforma em um elemento de consumo, senão em um elemento de comunicação, de relacionamento, de vínculo. A arte se transforma em vínculo (Prado, 2016 s/p.) [informação verbal].

Que modalidade de presença a iminência da morte requer? Que ausências estão em pauta em uma situação como a guerra? O fazer artístico, a exemplo do que traz Prado (2016) [informação verbal], ganha outros contornos nessa estreita relação com o que pode se configurar como potência de vida. A ausência, nesse caso, diz respeito à renúncia de uma perspectiva preestabelecida, enrijecida em favor da abertura às condições do ambiente, por meio do mapeamento das possibilidades de com-por e do revirar de si para que sua arte seja oposição à ausência que a morte impõe. Quando vida é uma questão de vida ou morte em uma dimensão tão explícita, que convoca o nosso engajamento ao limite, a arte ganha um espaço exigente de mapeamento das potências de si e do que se apresenta de modo intensivo.

Iván Prado, movido pela experiência de atuação em zonas de conflito como a Palestina, ao ser questionado sobre o contexto no qual executa seu trabalho, fala sobre a recepção acerca do tipo de arte que produz em ambientes de grande tensão social:

[...] eu acho que as pessoas quando ficam em um lugar de sobrevivência, que tem que lutar pela sua vida, por seguir vivo amanhã, por guerra, fome, sei lá... Voltam a um espaço de ingenuidade, não sei se é um termo adequado, voltam a um lugar de afetação da vida, parelho das crianças, então, nesse lugar especialmente, nas favelas do Brasil, comunidades indígenas, que estão muito próximas desse lugar lúdico, ou em zonas de muito conflito, os adultos mantêm esse caráter aberto e disponível para tocar o lúdico, inclusive a esperança, eu diria. Porque não tem outro recurso para sobreviver, que não a esperança, então, tem uma sensibilidade muito próxima, lhes encanta o tema lúdico, encanta o riso, o humor, sonhar, ou a permitir-se esse convite a sonhar com o palhaço (Prado, 2016 s/p.) [informação verbal].

O artista coloca ainda que já vivenciou situações como apresentação sob bombardeio:

Nos apresentamos inclusive abaixo de bombas, e foi foda porque a criançada toda, em vez de fugir, ir embora por conta do morteiro que estava a cair, eles ficaram batendo palmas e cantando para que a gente tivesse a coragem de sair do cenário e apresentar. Minha passagem pela Palestina definiu minha vida profissional, artística, desde o ano de 2003 (Prado, 2016 s/p.) [informação verbal].

O relato de Prado mostra a produção de intensidades das quais a arte é capaz, e nesse caso específico, isso ganha outra densidade de urgência, na qual riso é a possibilidade de resistir perante o descaso, a iminência de morte. Assim, livre de uma crença presunçosa de transformação social em grande escala, mas consciente de sua importância nesse determinado contexto, a/o/e artista/e assume a responsabilidade de trocar sensibilidades, produzindo outras, fazendo-o a partir da transformação de si. Ainda segundo Prado (2016 s/p.) [informação verbal] “quando a arte se coloca a serviço da humanidade, quando a arte responde a uma fome, não só do criador, e não do receptor. Então, já não é mais criador e receptor, já é um diálogo sem fronteiras”.

O cerne da questão que traz ética, estética e o político em implicações recíprocas está justamente nos modos de posicionamento de um/a/e artista/e em relação ao ambiente em que está inserida/o/e. Se tomarmos como parâmetro algumas noções articuladas no Modo Operativo AND, os modos de posicionamento em arte levarão em conta elementos como: o desenvolvimento de um refinamento da percepção por uma po-ética que convida a com-parecer e cor-parecer diante do que se coloca; na reparagem (de perceber e inventariar o que tem) perante as condições contextuais e as questões que se levantam, em regime de des-cisão; no ato de tomar posições buscando uma suficiência em relação à demanda inventariada e ao que se tem, como corpos, a oferecer à situação.

Essas possibilidades têm vazão no campo das artes presenciais tanto quando ocorrem processos de criação/invenção de meios, quanto nos momentos em que se leva uma proposição a um público, permitindo que essa se modifique no ato relacional. Diante disso, as ações passam a ser compostas por todas as presenças do ambiente, permitindo que a potência de acontecimento, a surpresa, a suspensão no fluxo cognitivo e a mudança no regime da atenção (Kastrup, 2007), ocorra em ambos os corpos presentes no ato do encontro. Assim, a vida, termo tão caro à noção de presença na arte, por muito tempo entendida como energia, dilatação, potencial de encantar

o outro, é também vida no sentido literal, pois considera uma espécie de imersão, de entre-ga da/o/e artista/e às relações vitais, buscando um fazer que não ignora o que acontece em seu meio a partir da atenção aos modos de estar juntas/os/es no mundo.

O estar de Braga, de Prado, de Banksy, de Kilomba, de Dias e Belleze, dos Corpos Informáticos, são bem distintos, mas se assemelham no ato de sempre retomar o compromisso com o ambiente no qual estão inseridas/os/es, assim como o fazem as/os/es outras/os/es artistas/es citados ao longo desse trabalho. Talvez, para com-por, a presença tenha que se decompor, o Eu precise abdicar de seu lugar privilegiado. Estar presente demanda doses de ausência e com-parecimento.

Considerações finais-iniciais, ou quantas coisas o corpo pode, como ninguém, continuar a não Saber

Quantas coisas o corpo pode, como ninguém, continuar a não Saber? Talvez, incontáveis, imensuráveis. E esse é o convite. Em errância à errância. Ao sabor dos encontros

Um convite à abertura ao que pode emergir das relações com outros corpos, corpos acontecimentos: a materialidade onde se inscrevem os afetos desses encontros e o meio pelo qual a percepção se dá em processo de co-implicação.

A arte, que habita o campo do sensível, tem inerente o potencial de provocar fissuras: o faz nos corpos, pelos encontros, e também se potencializa neles. os corpos são capazes de acessar suas potências na vazão da sua multiplicidade, na possibilidade de ser e, ao permitir-se não Saber e deslocar o Eu, a propriedade, os predicados dos quais sistemas de governo dos corpos tanto se valem.

Ao produzir fissuras nos modos de atenção provocando novos caminhos à capacidade de perceber dos corpos, a arte é capaz de os tornar mais receptivos às questões do ambiente. Ao perceber o que o encontro provoca no corpo, este pode atentar-se àquilo que potencializa ou não a vida. Como os encontros são imprevisíveis, ninguém Sabe o que pode o encontro. Ninguém sabe o que podem os corpos em encontro e o corpo resultante do encontro é o que ninguém Sabe o que pode. Corpos juntos compõem o político, convidam ao diverso. Ao aceitar o convite às mobilizações às quais o viver juntos nos provoca, ampliamos a potencialidade das presenças, que podem ser ninguém, uma vez que a potência do Eu se espalha no nós.

O que é possível dizer diante desse percurso é que os modos de ser corpo, ninguém, potência e não Saber são situados. A quem quer buscar esses modos, convém a abertura à prática da atenção a cada vez, diante do convívio que oferece o imparável. **O que** foi possível perceber até o presente momento, 04 de janeiro de 2019, é que um modo éticoestéticopolítico de pensar/ser/fazer em arte **pode** (no sentido de potencializar), **o corpo** que, em relação, é também convite à multiplicidade, a ser e e perceber suas potências ingovernáveis e ser também **ninguém**, como indeterminação e potência do encontro diante da percepção do que o coletivo pode ampliar – e alegria é uma das coisas que o coletivo pode. O corpo como um, e como nós, é também força de insubordinação ante aos poderes mortificantes que operam pelo governo dos corpos. Mal **sabe** o governante que os corpos vivem ao sabor dos encontros.

Como pode isso reverberar na vida e se inserir no cotidiano?

Não sei, sigo a tatear o território e tentar perceber as possibilidades de posições suficientes a cada vez. Nem sempre o são. alguns desafios intuídos em um cronograma que não diz da duração, mas da possibilidade de início, pode seguir da seguinte maneira: amanhã, vou começar a andar de skate na tentativa de experimentar algumas consistências à qual a noção de metaestabilidade convida: nem equilíbrio, nem desequilíbrio, como modo de perceber como a existência pode se dar no mundo (isso é o que pude imaginar por enquanto).

241

Nos próximos dias, vou seguir a fazer uma arte no encontro em atenção aos que adiam a morte, tentando não me render à vaidade e buscando modos de ter, sempre em latência, o éticoestéticopolítico.

Nos próximos meses, vou fazer alguns cursos e residências, ministrar outros, mantendo essas palavras reverberando nesse corpo, a experimentar o corpo e para descobrir, a cada vez, o que ele pode.

Nas aulas de dança do próximo ano na universidade, vou convidar as pessoas a experimentarmos a potência na restrição, a alegria em meio à guerra, a sintonia em meio à ameaça de destruição.

Durante o tempo dessa vida, vou seguir em errância, a buscar os encontros que potencializam essa e outras vidas, tanto quanto esse corpo puder

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **El Uso de Los Cuerpos. Homo Sacer IV. 2.** Tradución: Rodrigo Molina-Zavalía. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2017. Disponível em: < <https://pt.scribd.com/document/380903704/Agamben-Giorgio-El-Uso-de-Los-Cuerpos-Homo-Sacer-IV-2> >. Acesso em: 28/07/2018.

_____. Conversaciones con filósofos. **Universidad Nacional de General San Martín** (UNSAM) set. 2011. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_lc3kcJzYbs >. Acesso em: 10/02/2017.

_____. **Profanações.** Tradução Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **A comunidade que vem.** Tradução: António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

_____. What is an apparatus?, **What is an apparatus? and other essays, Meridian, crossing aesthetics.** Stanford, California: Stanford University Press, 2009 p. 1 –25.

ANGEL. T, Manifesto Freak. **FRRRKguys**, 2015. Disponível em: < <http://www.frrrkguys.com.br/manifesto-freak/> >. Acesso em: 03/06/2018.

ANSEDE, Manuel. “Com modificação genética em bebês, China criou uma nova estirpe de humanos”. El País, 27/11/ 2018. Disponível em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/26/ciencia/1543253567_659329.html > Acesso em: 27/11/2018.

AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz. Kombi, Kombeiro, Kombunda e Bundalelê na Kombi. Performance e Memória. Anais do **VII Congresso ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa em Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Porto Alegre, outubro de 2012. Disponível em: http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/territorios/Maria_Beatriz_MEDEIROS_Kombi_Kombeiro_Kombunda_e_Bundalelê_na_Kombi.pdf. Acesso em: 23/10/2018.

ARISTÓTELES. Poética. Tradução: Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008 [335-326].

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Heliogábalos o el anarquista coronado.** Tradução: Víctor Goldstein. Editor digital: Titivillus, ePub r1.0, 2015.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1995.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BARBA, Eugenio. In REIS, Luiz Felipe. Aos 50 anos de carreira, as crenças de Eugenio Barba. **O Globo**, 30/12/2014. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/cultura/teatro/aos-50-anos-de-carreira-as-crencas-de-eugenio-barba-14930868> >. Acesso em: 05/01/2015.

_____. SAVARESE, Nicolas. **A arte secreta do ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Hucitec Unicamp, 1995.

BARBOSA, Elaine Alves. Anarquistas no Brasil: a colônia Cecília de Giovanni Rossi e o Socialismo Experimental. **Alabastro**: revista eletrônica dos alunos da Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, ano 2, v. 1, n. 3, 2014, p. 7-23.

BARÓN, Fencho. As favelas se levantam contra a violência policial. **El País**. Rio de Janeiro, 20/04/2014. Disponível em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2014/04/20/politica/1397952771_527057.html >. Acesso em: 09/08/2018.

BARRUCHO, Luis. Ensino de História em Portugal perpetua mito do ‘bom colonizador’ e banaliza escravidão, diz pesquisadora. **BBC News**, 31/07/2017. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-40735234> >. Acesso em: 31/07/2017.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. Parte III Estética. **Estética a lógica da arte e do poema**. Tradução: Mirian Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 90-96 (1750).

BBC News. 10 perguntas para entender o conflito entre israelenses e palestinos. 29/09/2014. Disponível em: < https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2014/08/140730_gaza_entenda_gf_lk >. Acesso em: 04/10/2018.

_____. He Jiankui defends ‘world’s first gene-edited babies’, 28/11/2018. Disponível em: < <https://www.bbc.com/news/world-asia-china-46368731> >. Acesso em: 28/11/2018.

BEI, Aline. **O peso do pássaro morto**. São Paulo: Nós Editora, 2017.

243

BENNATON, Pedro; Raiter, Luana (orgs.). **Persistência**. Ilha do Desterro: ERRO Grupo de Teatro 2016.

BERNARD, Michel. Michel. **De la création choréographique**. Cap. De La corporeité comme “anticorps”. Tradução não publicada: Marta Cesar. Paris: Centre National de la danse, p. 17 a 25, 2001.

BERTHOZ, Alain. **La décision**. Paris: Odile Jacob, 2003.

_____. Le sens du mouvement. [O sentido do movimento]. In CORIN, Florence. Entrevista com Alain Berthoz, **Vu du corps**. Nouvelles de Danse, p. 80 – 93. Tradução: Lucrécia Silk. Bruxelles: Contredanse, n. 48/49, 2001.

BETIM, Felipe. Mãe de jovem morto no Rio: “É um Estado doente que mata criança com roupa de escola”. **El País**, 25/06/2018 Disponível em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/22/politica/1529618951_552574.html >. Acesso em: 27/06/2018.

BEY, Hakim. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**. Tradução: Renato Resende. São Paulo: Conrad, 2011.

BÉZIER, Marie-Madeleine; PIRET, Suzanne. **A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem**. São Paulo: Summus Editorial, 1992.

BISHOP, Claire. BISHOP, Claire. **ARTIFICIAL HELLS** Participatory Art and the Politics of Spectatorship (**INFERNO ARTIFICIAL** Arte Participativa e Política de Espectadores). Verso: Londres-New York, 2012.

_____. Antagonism and Relational Aesthetics. **October**, n.º. 110, 2004, p.51 – 79. Disponível em: < <https://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/0162287042379810> >. Acesso em: 24/01/2017.

_____. Antagonismo e Estética Relacional. **Revista Tatuí**, n. 12, 2012 p. 109-132 Tradução Milena Durante. Originalmente publicado na revista **October**, n. 110, 2004. Disponível em: < <https://issuu.com/tatui/docs/tatui12/7> >. Acesso em: 24/01/2017.

BRAGA, Rodrigo. Entrevista I. [16 ago.2015]. Entrevistadores: Milene Lopes Duenha e Moacir Romanini Junior, São Paulo, 2015. 1 arquivo de áudio. (77 min.). A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da pesquisa. Disponível em: < <https://drive.google.com/open?id=11Y423bXBFVfH4fhqaHahmxBiw6lapQCqo> >.

BIANCHI, Paloma. Corporeidades dissonantes: reflexões sobre o espetáculo Disabled Theater, **Revista Sala Preta**, Vol. 16, n. 2, 2016. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/115154/122237>>. Acesso em: 29/01/2017.

_____. **Modos de ação, modos de percepção, modos de criação: o trabalho com a Coordenação Motora de Béziers e Piret como modo de ativação da percepção inventiva no processo de criação do Coletivo Mapas e Hipertextos**. Dissertação (Mestrado em Teatro), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2016.

244 BIANCHI, P.; DUENHA, M.; PURPER, R. Modos de composição em artes presenciais: políticas inventivas nas ações modulares do coletivo Mapas e Hipertextos. **Revista Urdimento**, v.1, n.26, p. 218 -234, Julho, 2016.

BYRNE, David; VELOSO, Caetano. Muito - Dentro da Estrela Azulada, 1978.

BOLSANELLO, Débora. **Educação somática: investindo na tecnologia interna**. 2008. Disponível em: < https://tecnicasomatica.files.wordpress.com/2011/01/bolsanello_2008_educac3a7ao_somatica_investindo_na_tecnologia_interna2.pdf > Acesso em: 03 dez. 2015.

BRESSAN, Yannick. O Teatro e o Princípio de Adesão Emergentista. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 249-262, maio/ago. 2014. Disponível em: <<http://www.seer.ufgs.br/presenca> >. Acesso em: 20/01/2018.

BRITES, Mariana; MEDEIROS, Maria Beatriz de. Arte e Política: Rua, Grupo e Terrorismo Poético. **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 5, n. 17, jan. 2017. Disponível em: < <https://performatus.net/estudos/arte-e-politica/> >. Acesso em: 20/01/2018.

BRUGUERA, Tania. The Role of Ethics in Political Art. **Radcliffe Institute for Advanced Study** – Harvard University. Publicado em: 03/10/2016. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_x5SYh9x2tM >. Acesso em: 20/01/2017.

BRUM, Eliane. Gays e crianças como moeda eleitoral: As milícias em benefício próprio descobriram como barganhar com a vida dos brasileiros e ganhar adeptos manipulando o medo e o ódio. **El País**, 18/09/2017. Disponível em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/18/opinion/1505755907_773105.html >. Acesso em: 30/06/2018.

CABALLERO, Cecília. A gênese da exclusão: o lugar da mulher na Grécia antiga. *Revista Sequência*, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v. 20 nº 38, 1999, p. 125 – 134. Disponível em: < <https://periodicos.ufsc.br/index.php/sequencia/article/view/15515/14071> >. Acesso em: 23/09/2018.

CABRAL, Leonor. **Leo Bassi: um bufão contemporâneo** Dissertação Mestrado em Estudos de Teatro. Universidade de Lisboa – Faculdade de Letras, 2013. Disponível em: < http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/18343/1/ulfl176637_tm.pdf >. Acesso em: 06/07/2018.

CAESAR, Gabriela; REIS, Thiago. Brasil registra quase 60 mil pessoas assassinadas em 2018. *Jornal G1*, 22/03/2018. Disponível em: < <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/brasil-registra-quase-60-mil-pessoas-assassinadas-em-2017.ghtml> >. Acesso em: 23/10/2018.

CARRUTHERS, Peter In Anyan. There Is No Such Thing as Conscious Thought. *Scientific American*, 20/12/2018. Disponível em: < <https://www.scientificamerican.com/article/there-is-no-such-thing-as-conscious-thought/> >. Acesso em 21/12/2018.

CASTRO, Grasielle. ‘Não fale em crise; trabalhe’, diz Temer, em seu 1º pronunciamento como presidente em exercício. *Huffpost*, 12/05/2016. Disponível em: < https://www.huffpostbrasil.com/2016/05/12/nao-fale-em-crise-trabalhe-diz-temer-em-seu-1-pronunciamen_a_21696162/ >. Acesso em: 30/11/2018.

CENTELLA, Visitación Ortega. O Artivismo como ação estratégia de novas narrativas artístico-políticas. *Revista Calle 14* vol. 10 nº 15 jan/abril, 2015.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Desejo, paixão e ação na ética de Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **A nervura do real: imanência e liberdade em Espinosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

COCCO, Giuseppe; TASCHETO, Marcio. Eu (não) sou ninguém: a subjetividade sem nome. *Revista Kalagatos*, Fortaleza, v. 14, n. 2, maio-ago, 2017 p. 37 – 57.

COELHO, Alexandra L. In: REIS, Pedro Bastos. “Portugal não foi colonizador brando. Há inúmeras situações de racismo”. *Notícias ao Minuto*, 27/07/17. Disponível em: < <https://www.noticiasao minuto.com/vozes-ao-minuto/836272/portugal-nao-foi-colonizador-brando-ha-inumeras-situacoes-de-racismo> >. Acesso em: 30/07/2017.

COELHO, Sílvia Tengner Barros Pinto. **Corpo, imagem e pensamento coreográfico. Da pesquisa coreográfica contemporânea enquanto discurso: os exemplos de Lisa Nelson, Mark Tompkins, Olga Mesa e João Fiadeiro**. Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação, Especialidade, Comunicação e Artes. Universidade Nova de Lisboa, 2015.

COEHN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, Perceber e Agir**. Tradução de Denise Maria Bolanho. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

COMBES, Muriel. **Gilbert Simondon and the philosophy of the transindividual**. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2013.

_____. Colóquio Simondon – UNICAMP, 2012. **Ponto de Vista**, 2016. Disponível em: < <https://pontodevistabrblog.wordpress.com/2016/06/12/654/> >. Acesso em 23/12/2017.

_____. **Simondon. Indivíduo et collectivité. Pour une philosophie du transindividuel.** Collection «Philosophies». Paris, Presses Universitaires de France, 1999. Tese de doutorado – pp. 1- 72 Disponível em: < https://monoskop.org/images/b/bb/Combes_Muriel_Simondon_Individu_et_collectivite_Pour_une_philosophie_du_transindividuel.pdf > . Acesso em 23/12/2017.

CONFÚCIO. **Analectos de Confúcio.** Tradução do inglês: Caroline Chang. Tradução do chinês, introdução e notas: D. C. Lau. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2009.

COSTA, Gal. Vida de artista. Água viva, 1978.

DALY, Glyn; ŽIŽEK, Slavoj. **Arriscar o impossível. Conversas com Slavoj Žižek.** Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins, 2006.

DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DAVIS, Matt. “Aoccdrnig to a rscheearch at Cmabrigde Uinervtisy, it deosn’t mttair in waht oredr the ltteers in a wrod are, the olny iprmoetnt tihng is taht the frist and lsat ltteer be at the rghit pclae. The rset can be a toatl mses and you can sitll raed it wouthit porbelm. Tihs is bcuseae the huamn mnid deos not raed ervey lteter by istlef, but the wrod as a wlohe. **MRC Cognition and Brain Sciences Unit** s/d. Disponível em: < <http://www.mrc-cbu.cam.ac.uk/people/matt.davis/Cmabrigde/> >. Acesso em: 12/01/2018.

DE DUVE, Thierry. **Kant after Duchamp.** London: October book, 1996.

DELEUZE, Gilles. Espinosa: **Filosofia prática.** São Paulo: Escuta, 2002.

246 DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido.** Tradução: Luiz Roberto Salinas Fortes São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. **Cours Vincennes sur Spinoza,** 1978-1981. Disponível em: < www.webdeleuze.com >. Acesso em: 08/06/2018.

_____. **Diferença e repetição.** Tradução de Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2ª ed., 2006.

_____. **Francis Bacon: lógica da sensação.** Tradução não publicada de: Annita Costa Malufe e Silvio Ferraz do original: Francis Bacon: Logique de la Sensation. Paris: Aux éditions de la différence, 1981.

_____. Controle e Devir. In: **Conversações: 1972 – 1990.** Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.

_____. **Espinosa e o Problema da Expressão.** São Paulo: Editora 34, 2017. 432 p. (Coleção Trans). Tradução do GT Deleuze - 12 Coordenação de Luiz B. L. Orlandi. Disponível em: < <http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/DELEUZE-G.-Espinosa-e-o-Problema-da-Express%C3%A3o1.pdf> >. Versão original no francês: **Spinoza et le problème de l’expression.** Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol.1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 3. Tradução: Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Claudia Leão e Sueli Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 4. Tradução: S. Rolnik. Vol.,4. São Paulo: Ed. 34. 1997.

_____; PARNET, Claire. **Diálogos**. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta. 1998.

DE MARINIS, Marco. Corpo e corporeidade no teatro: da semiótica às neurociências. Pequeno glossário interdisciplinar. **Revista Brasileira de Estudos da presença**. Porto Alegre, vol.2 n.1, p. 42 – 61, Jan/Jun 2012. Disponível em: < <http://seer.ufrgs.br/presenca> >. Acesso em:13/06/2012.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. Meditações. São Paulo: Martin Claret, 2008 [1637].

_____. **As paixões da alma**. Obra Escolhida. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1962 (1649).

DESGRANGES, Flávio. **A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral**. São Paulo: Hucitec, 2012.

DINGER, Ana; DUENHA, Milene, EUGENIO, Fernanda. Entre-modos. Um jogo de reperguntas à volta do Modo Operativo AND. **Urdimento**. Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, v. 2, n. 27, Dez/2016. p. 96-123.

DINUCCI, Kiko; EDGAR. Exu nas escolas. Elza Soares, **Deus é mulher**, 2018.

DODD, Matthew S.; PAPINEAU, Dominic; GRENNE Tor; et. Al. Evidence for early life in Earth's oldest hydrothermal vent precipitates. **Nature** vol. 543, p. 60–64 02/03/2017. Disponível em: < <https://www.nature.com/articles/nature21377> >. Acesso em: 12/06/2018.

DUENHA, Milene; MEYER, Sandra. Presença que não se Faz Só: Potências de afeto no ato de com-por entre corpos. **Revista Brasileira de Estudo da Presença**. v. 7, n. 1 Jan/2017. p. 99-122.

DUENHA, Milene Lopes. **Presença e (em) Relação: a potência de afeto no entre corpos**. 2014. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014. Disponível em:<http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3682>. Acesso em: 25 mar. 2015.

_____. Presença compartilhada na arte: A potência transformativa dos encontros. **Revista Lamparina**, v. 2, n. 7, 2015, p. 152-161, Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/lamparina/index.php/revista/article/view/140>>.

_____. LAURITZEN, Cecília. A potência transformativa dos encontros: Eficácia e presença partilhada em territórios movediços da arte. **Revista Moringa - Artes do Espetáculo**, João Pessoa, UFPB, v. 8 n. 1, jan/jun 2017, p. 65 a 77. Disponível em: < <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/34861/0> >. Acesso em 17/12/2018.

DUTRA, Roberto, In: OLIVEIRA, André. **Jornal El País**. Publicado em: 05 de junho de 2016. Disponível em: < http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/25/politica/1464213018_877456.html?id_externo_rsoc=Fb_BR_CM >. Acesso em: 04/02/2017.

ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia. O conceito de coletivo como superação da dicotomia indivíduo-sociedade. **Revista Psicologia em Estudo**, Maringá, v. 10, n. 2, p. 295-304, mai./ago. 2005.

ESPINOSA, Bento. Ética. Parte II (Da Natureza e da Origem da alma) e Parte III (Da origem e da Natureza das Afecções). Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

ESPOSITO, Roberto. Nothing in Common. **Communitas: the origin and destiny of community**. Tradução: Timothy Campbell. California: Stanford University Press, 2010, p. 1 – 20.

EUGENIO, Fernanda. **Hedonismo Competente: antropologia de urbanos afetos**. Rio de Janeiro: Tese de doutorado. Programa Pós-Graduação em Antropologia Social - Museu Nacional - Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/PPGAS/MN), 2006. Disponível em: < <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp032142.pdf> >. Acesso em: 07/09/2018.

248 _____ . Glossário AND em **AND Mag, revista electrónica do AND Lab** [online], revisão e edição de Liliana Coutinho. Lisboa, 2012.

_____. Manifesto. Dos modos da re-existência: um outro mundo possível, a secalharidade [on-line]. 2014. Disponível em: AND DOC | Acervo Digital do AND Lab. < <https://www.and-lab.org/manifesto-dos-modos-de-reexistencia> >. Acesso em: 07/09/2018.

_____. Por uma política do co-passionamento: comunidade e corporeidade no Modo Operativo AND. **Fractal, Revista de Psicologia**, v. 29 n. 2, Rio de Janeiro, Mai/Ago, 2017, p. 203-210. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/fractal/v29n2/1984-0292-fractal-29-02-00203.pdf> >. Acesso em: 08/07/2018.

_____. **Para uma situação do Modo Operativo AND** [online], 2018. Disponível em: AND Doc | Acervo Digital do AND Lab < <https://www.and-lab.org/para-uma-situacao-do-mo-and> >. Acesso em: 09/08/2018.

EUGENIO, Fernanda; FIADEIRO, João. Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, Vol. 1, nº 19, p. 61 –69, nov 2012a.

_____. O encontro é uma ferida - Excerto a conferência-performance **Secalharidade**, apresentada na **Culturgest** – Junho, 2012b. Disponível em: < <https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/o-encontro-c3a9-uma-ferida.pdf> >. Acesso em: 07/09/2018.

_____. Jogo das perguntas: o Modo Operativo AND e o viver juntos sem ideias. **Fractal: Revista de psicologia**. v. 25, n. 2, Rio de Janeiro May/Aug. 2013a, p. 221-246. Disponível em: < <http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/1118> >. Acesso em: 29/01/2017.

_____. Dos modos de re-existência: um outro mundo possível, a secalharidade. **Artistic Research and Scientific Creativity**, 2013b. Disponível em: < <https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/manifesto.pdf> >. Acesso em: 29/01/2017.

ENSLER, Eve. Divided. In **The Body of the world**. New York: Metropolitan Books Henry Holt and Company – LLC, 2013. Disponível em: < <http://inthebodyoftheworld.com/pdf/EveEnsler-InTheBodyOfTheWorld-Excerpt.pdf> >. Acesso em: 29/04/2018.

_____. My revolution lives in this body. **One Billion Rising**, 2012. Disponível em: <<https://www.onebillionrising.org/share/revolution-lives-body/>>. Acesso em: 27/04/2018.

FABIÃO, Eleonora. **Ações**. Rio de Janeiro: Rumus – Itaú Cultural, 2015.

_____. Performance e teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea, Revista **Sala Preta**, Abril/2009. p. 235 – 246. Disponível em: < <http://revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/viewFile/263/262> >. Acesso em: 02/06/2018.

_____. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINIX** – Revista de do Lume – Núcleo Inderdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP. nº 4, Dez/2013. Disponível em: < <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/276/256> > Acesso em: 10/03/2018.

249

FELDENKRAIS, M. **Consciência pelo Movimento**. Tradução: Daisy A. C. de Souza. São Paulo: Summus, 1977.

FÉRAL, Josette. **L'art de l'acteur** [A arte do ator]. **Mise en scène et Jeu de l'acteur: Entretiens**. Tome 1: L'espace du texte [Encenação e jogo do ator: entrevistas. Tomo 1: O espaço do texto]. Tradução: José Ronaldo Faleiro. Montréal (Québec)/Carnières (Morlanwelz): Jeu/Lansman, 2001.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2010.

FISCHER-LICHTE, **Estética de lo performativo**. Tradução: Diana González Martín e David Martínez Perucha, Madrid: Abada, 2011.

FORTIN, Sylvie, Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Revista Cena** – Instituto de Artes – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Tradução Helena Maria Mello, Porto Alegre, Edição, nº 7 p. 76 – 88, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Organização, introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 4ºed. 1984.

_____. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: **Ditos & Escritos V - Ética, Sexualidade, Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. La Gubernamentabilidad. In: **Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida**: Michel Foucault; Gilles Deleuze Slavoj Žižek ; Antonio Negri, Giorgio Agamben. Org. Fermín Rodríguez y Gabriel Giorgi. - I a ed. Buenos Aires: Paidós, 2007.

_____. **Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **Vigiar e punir: o nascimento das prisões**. Tradução: Raquel Ramalheite. 20^a Edição. Petrópolis: Vozes, 1999.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia saberes necessário à prática educativa**. 36 ed. São Paulo: Paz Terra, 2007.

FROTA, Gonçalo. Acabou-se o pudor político de Cláudia Dias. Público, 24/04/2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/03/24/culturaipsilon/noticia/acabouse-o-pudor-politico-de-claudia-dias-1765980> >. Acesso em 06/06/2017.

G1. Veja a íntegra do primeiro discurso de Temer como presidente em exercício. 13/05/2016. Disponível em: < <http://g1.globo.com/politica/processo-de-impeachment-de-dilma/noticia/2016/05/veja-integra-do-primeiro-discurso-de-temer-como-presidente-em-exercicio.html> >. Acesso em: 30/11/2018.

250

GÄRDENFORS, Björn Peter. Thinking from an evolutionary perspective. In: **How Homo Became Sapiens: On the Evolution of Thinking**. Published in the United States by Oxford University Press Inc: New York, 2006 p. 2-26.

GASPAR NETO, Francisco de Assis. **Modo operativo and (mo and): o incomum em comum**. 2016. 216 p. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC, 2016.

GIL, José. Movimento Total. **O corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

_____. Abrir o corpo. In: FONSECA, Tania. ENGELMAN, Selda. **Corpo, arte e clínica**. Porto Alegre: UFRGS, 2004.

GINOT, Isabelle. Inventer le métier, **Recherches en danse**, 2014. Disponível em: < <http://danse.revues.org/531> >. Acesso em: 04/02/2017.

GOMÉZ-PEÑA, Guillermo; VELASCO, Lucero. El Arte del Performance para Inocentes. In: **[esferapública]**, 28/07/2013. Disponível em: <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=63430>>. Acesso em 29/11/2016.

GOMEZ-PEÑA, Guillermo. SIFUENTES, Roberto. **Exercises for rebel artists: radical performance pedagogy**. New York: Routledge, 2011.

GREINER, Christine. **O corpo: Pistas para estudos indisciplinares**. São Paulo, Annablume, 2005.

GUIMARÃES, Julia. **O ativismo ‘patológico’ de Leo Bassi**, publicada em: 22/12/2015. Disponível em: < <http://www.horizontedacena.com/o-ativismo-patolico-de-leo-bassi/> >. Acesso em 06/07/2018.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2010.

¿Hay en Português?. Publicação de artista produzida disciplina Performance, ministrada por Regina Melim, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, CEART/UEDESC, Florianópolis, nº 2, 2013.

HOUAISS Eletrônico, **Instituto Antonio Houaiss**, Ed. Objetiva, 2009.

ICLE, Gilberto. Pedagogia teatral como cuidado de si: problematizações na companhia de Foucault e Stanislavski. **XIX Salão de Iniciação Científica, 2007 - Lume UFRGS GE: Educação e Arte / n.01**. Disponível em: < <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/30266/000604966.pdf?sequence=1> >. Acesos em 12/12/2018.

JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

JAQUET, Chantal. **A Unidade do Corpo e da Mente: afetos, ações e paixões em Espinosa**. São Paulo: Autêntica, 2011.

JULLIEN, François in: Gunter Axt. Entrevista **Revista Cult**, Publicada em 29 de março de 2010. Disponível em: < <https://revistacult.uol.com.br/home/entrevista-francois-jullien/> >. Acesso em: 09/05/2018.

_____. **Un sabio no tiene ideas: o el otro de la filosofía**. Tradución: Anne-Hélène Suárez Girard. Madrid: Siruela, 2001. Disponível em: < <https://issuu.com/sapere2/docs/4863> >. Acesso em: 09/05/2018.

JUNIOR, Moacir Romanini. **Tocar a paisagem: por uma poética neoconcreta nas artes presenciais**. Universidade Estadual De Campinas – Instituto De Artes (Dissertação de Mestrado), Campinas, 2017.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do Juízo**. Tradução: Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1993 [1790].

KAREN HUDSON-EDWARDS E PATRICK BYRNE, Celulares, capitalismo e obsolescência programada. **Outras palavras**, 01/09/2018. Disponível em: < <https://outraspalavras.net/destaques/celulares-obsolescencia-programada-e-sociedade-inviavel/> >. Acesso em: 07/09/2018.

KARNAL, Leandro. O Ódio no Brasil. **Instituto Cpf**, Café folosófico, 24/09/2011. Disponível em: < <http://www.institutocpf.org.br/2011/09/24/o-odio-no-brasil-leandro-karnal-2/> >. Acesso em: 13/11/2018.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

_____. A aprendizagem da atenção na cognição inventiva. **Psicologia & Sociedade**, 16 p.7-16, set/dez. 2004.

_____. A atenção na experiência estética: cognição, Arte e produção de subjetividade. Trama interdisciplinar - **Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Educação, Arte e História da Cultura**. v. 3. n. 1. p. 22 – 33. São Paulo, 2012. Disponível em: < <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/issue/view/190>>. Acesso em 30/05/2015.

_____. Cognição inventiva, arte e corpo. Conferência realizada no **VIII Congresso da ABRACE**. Belo Horizonte: EBA/UFGM, 03/11/2014.

KILOMBA, Grada. The Mask. In **Plantation Memories. Episodes of Everyday Racism**. Budapeste: Auflage, 2010 p. 15-23.

_____. In: SIGMUND, Theresa. Conversa com Grada Kilomba: Habitando um espaço de atemporalidade. **C& AMÉRICA LATINA**, 26/02/2018. Disponível em: < <http://amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/grada-kilomba/>>. Acesso em: 10/11/2018.

KOPENAWA, Davi Yanomami; ALBERT Bruce. **A queda do céu – Palavras de um xamã Yanomami**. Tradução de Beatriz-Perrone Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. **Encontros**. Org. Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2015. Disponível em: < https://issuu.com/pensamentobrasileiro_revista/docs/encontros_ailton_krenak_azougue>. Acesso em 05/12/2018.

KUNST, Bojana. **Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism**, Winchester, UK y Washington, USA: Zero Books, 2015.

252 _____ . **Glosario: TIEMPO**. 26/03/ 2013. Disponível em: <<http://www.bulegoa.org/glosario-tiempo-bojana-kunst>>. Acesso em: 18/01/2017.

_____. Pronóstico sobre la colaboración. **Archivo Virtual Artes Escénicas**, 2011 – p. 409 - 429. Disponível em: <http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/378/Bojana%20Kunst-Pronostico%20sobre%20la%20colaboracion.pdf>. Acesso em: 18/01/2017.

_____. Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism. Tradução: María Eugenia Cadús. **Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral** - Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payró - Filo: UBA - Año 11, núm. 22, 2015 - p. 150-152.

LA BOÉTIE, Etienne de. In: Michel Montaigne, **Discurso Sobre a Servidão Voluntária**. LCC, 2004 [1571]. Disponível em: < <http://www.culturabrasil.org/zip/boetie.pdf>>. Acesso em: 14/05/2018.

LATOUR, Bruno. **Políticas da Natureza: como fazer ciência na democracia**. Tradução: Carlos Aurelio Mota de Souza. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004.

_____. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: **Objectos Impuros: Experiências em Estudos sobre a Ciência**, NUNES, João; ROQUE, Ricardo, (Org.). Porto, Afrontamento e autores, 2008.

_____. Como desdobrar controvérsias sobre o mundo social. In: **Reagregando o social**. Salvador: Ed. UFBA, 2012; Bauru. São Paulo: EDUSC, 2012.

_____. In. REIS, Luis Felipe Bruno Latour, antropólogo e escritor: “Temos que reconstruir nossa sensibilidade”. **O Globo**, em 29/09/2014. Disponível em: < <http://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/bruno-latour-antropologo-escritortemos-que-reconstruir-nossa-sensibilidade-14081447#ixzz3Er5byYsT> >. Acesso em: 30/09/14.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: CosacNaify, 2007.

_____. **A Escritura Política no Texto Teatral**. Trad. Werner S. Rotschild e Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva: 2009.

LEPECKI, André. **Agotar La Danza. Performance y Política del Movimiento**. Espanha, CDL/Universidad de Alcalá, 2009.

_____. Coreopolítica e coreopolícia. **Revista Ilha**. v. 13, nº1, UFSC, 2011, p.41-60.

_____. **Of the presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory**. Edited by André Lepecki, New York: Wesleyan University Press, Middletown, 2004.

_____. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento** Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Tradução: Sandra Meyer. Florianópolis: Vol 1, n.19 p. 93 – 99, Nov 2012.

LINHARES, Monica. **Entre a cruz e tridente: espertezas simbólicas**. S/data. Disponível em: < <http://www.alexandre vogler.com.br/wp-content/uploads/2016/06/entre-a-cruz-e-tridente-espertezas-simbolicas-monica-linhares.pdf> >. Acesso em: 10/08/2018.

LIY, Macarena Vidal. China investiga suposta criação de bebês geneticamente modificados. *El País*, 28/11/2018. Disponível em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/27/ciencia/1543319568_118824.html >. Acesso em: 28/11/2018.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução: Rute Costa. Orfeu Negro, Lisboa, 2012.

MALLMMAN, Francisco. **Haverá festa com o que restar**. Bragança Paulista: Urutau, 2018,

MANDRAUD, Isabelle. Piotr Pavlenski, à feu et à sang: L’artiste-performeur de 32 ans est connu pour défier le pouvoir russe avec ses happenings extrêmes. Retour sur ses actions les plus spectaculaires. *Le Monde*, 28/04/2016. Disponível em: < https://www.lemonde.fr/idees/article/2016/05/12/piotr-pavlenski-a-feu-et-a-sang_4918223_3232.html#M36g38EcgsVSG8h.99 >. Acesso em: 26/12/2018.

MARTINI, Bruno. Novo estudo revisita o experimento miller-urey ao nível quântico. **Astrobiology Magazine**, 25/11/2014. em: < <https://www.astrobio.net/origin-and-evolution-of-life/novo-estudo-revisita-o-experimento-miller-urey-ao-nivel-quantico/> >. Acesso em: 26/05/2018.

MARX, Carl Heinrich. **A guerra civil na França**. Edição: Ridendo Castigat Mores e Digital Rocket Edition, 1999. Disponível em: < <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/guerracivil.html> >. Acesso em: 26/12/2018.

MATURANA, Humberto. **El sentido de lo humano**. Colaboração Sima Nisis Resepka. Santiago de Chile: Dolmen Ediciones, 1996.

_____. In: PINCHEIRA, César. Las emociones son el fundamento de todo hacer. **Web del Maestro CMF**, 11/02/2018. Disponível em: < <http://webdelmaestrocmf.com/portal/las-emociones-son-el-fundamento-de-todo-hacer/> >. Acesso em: 26/12/2018.

MBEMBE, Achille. Necropolítica. **Arte & Ensaios** Revista do ppgav/eba/ufrj n. 32. Tradução: Renata Santini, dezembro 2016, p. 122 à 151.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. **Aisthesis: estética, educação e comunidades**. Chapecó: Argos, 2005.

_____. Presença e organicidade: corpos informáticos, performance, trabalho em grupo e outros conceitos. **ILINIX – Revista de do Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP**. nº 4, Dez. 2013. Disponível em: < <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/viewFile/277/257> >. Acesso em: 15/10/2017.

MESQUITA, André. **Esperar não é saber: arte entre o silêncio e a evidência**. São Paulo, Funarte, 2015.

MEYER, Sandra. **As metáforas do corpo em cena**. Florianópolis: AnnaBlume/ UDESC, 2009.

MEYER, Sandra; TORRES Vera; XAVIER, Jussara (orgs.). **Tubo de Ensaio: Composição [interseções + intervenções]**. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016.

MOMBACA, Jota. Pode um cu mestiço falar? Revista **Medium**, 2015. Disponível em: < <https://medium.com/@jotamombaca/pode-um-cu-mestico-falar-e915ed9c61ee> >. Acesso em: 04/08/2017.

_____. Notas estratégicas quanto aos usos políticos do conceito de lugar de fala. **Buala**, Lisboa, 19 Julho 2017. Disponível em: < <http://www.buala.org/pt/corpo/notas-estrategicas-quanto-aos-usos-politicos-do-conceito-de-lugar-de-fala> >. Acesso em: 04/08/2017.

_____. Lugar de fala e as relações de poder. Rádio **Afrolis**, 2018. Disponível em: < <https://soundcloud.com/r-dio-afrolis/audio-166-lugar-de-fala-e-relacoes-de-poder-com-jota-mombaca-parte-i> >. Acesso em: 04/11/2018.

_____. O que significa descolonizar. Rádio **Afrolis**, 2018. Áudio. Disponível em: < <https://radioafrolis.com/2018/10/05/audio-184-registo-da-palestra-que-significa-descolonizar/> >. Acesso em: 05/10/2018.

MONTEIRO, Mariana. Natureza e artifício no Balé de ação. **Noverre: Cartas sobre dança**. São Paulo: Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

_____. Balé, tradição e ruptura. **Lições de Dança 1**. Org. Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Universidade, 1998.

MOUFFE, Chantal. Politics and Politcal. **On the Political**. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2005, p. 8-34.

_____. Entrevista. **IPP Instituto de Pensamiento Político**, Publicado em: 31/08/2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=2p97Of4Puzw> >. Acesso em: 01/06/2018.

MOSTAÇO, Edécio. Teatro, o ato e o fato estético. **Incursões e excursões: a cena no regime estético**. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018, p. 83 – 99. Disponível em: < <http://www.pequenogesto.com.br/wp-content/uploads/2018/09/incursoesexcursoes.pdf> >. Acesso em: 12/09/2018.

MUJICA, José Pepe. **Mujica na UERJ** – Conferência Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 27/08/2015. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=yc2FTnFg6hc> >. Acesso em: 20/08/2017.

NANCY, Jean-Luc. Parte I. **À escuta**. Tradução: Fernanda Bernardo. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2014.

_____. **La comunidad inoperante**. Tradução de Juan Manuel Garrido Wainer., Santiago de Chile: Escuela de Filosofia Universidad ARCIS, 2000.

NEGRI, Antonio. Para uma definição ontológica da multidão. **Lugar Comum**. 2004; (19/20), p.15 – 26.

NEVES, José Pinheiro; COSTA, Pedro. Algumas notas sobre o conceito de individuação em Jung e Simondon: pensando a natureza das novas mediações técnicas. **Congresso LUSOCOM**, Universidade Lusófona, Lisboa, 14 e 15 de Abril de 2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/6654843/Notes_on_the_concept_of_individuation_in_Jung_and_Simondon_the_nature_of_new_technical_mediations_-_Algumas_notas_sobre_o_conceito_de_individua%C3%A7%C3%A3o_em_Jung_e_Simondon_pensando_a_natureza_das_novas_media%C3%A7%C3%B5es_t%C3%A9cnicas>.

NIETZSCHE, Friederich. **Assim falou Zaratustra**. Um livro para todos e para ninguém. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NOË, Alva. The Enactive Approach to Perception: An Introduction. **Action in perception**. Cambridge: MIT Press, 2004, p. 1-35.

_____. **Varieties of presence**. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OLIVEIRA, Fernando Bonadia de. Desmortificar o corpo: Deleuze leitor de Espinosa. **Colunas Tortas**. 17 de fevereiro de 2017. Disponível em: < <http://colunastortas.com.br/desmortificar-o-corpo/> >. Acesso em: 08/06/2018.

OLIVEIRA, Sérgio Felipe de. **Estudo da estrutura da glândula pineal humana empregando métodos de microscopia de luz, microscopia eletrônica de varredura, microscopia de varredura por espectrometria de raio-x e difração de raio-x**. Dissertação de Mestrado – Instituto de Ciências Biomédicas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998. disponível em: < www.teses.usp.br/teses/.../SergioFelipeOliveiraMestrado1998.pdf >. Acesso em: 02/06/2018.

ONO Yoko. **O Livro de Instruções + desenhos**. Introdução por John Lennon. Tradução: Giovanna Viana Martins e Mariana de Matos Moreira Barbosa. FAPEMIG/UEMG. Belo Horizonte, 2008/2009. Disponível em: < https://monoskop.org/images/9/95/Ono_Yoko_Grapefruit_O_Livro_de_Instrucoes_e_Desenhos_de_Yoko_Ono.pdf >. Acesso em: 27/06/2018.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia. Cartografar é traçar um plano comum. **Fractal, Revista de Psicologia**, v. 25 – n. 2, p. 263-280, Maio/Ago. 2013. Disponível em: <<http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/article/view/1109/870>>. Acesso em: 01/02/2017.

PARELLADA, Gemma. Viagem ao berço do coltan, o coração dos ‘smartphones’. **Jornal El País**, 23/02/2016. Disponível em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/19/internacional/1455896992_924219.html >. Acesso em: 29/04/2018.

PEDRO, Ana. A ética como *conatus* de Espinosa. **Cadernos Espinosanos**, São Paulo, n.29, p.26-36, jul-dez 2013.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital: Ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. Por uma arte de instaurar modos de existência que não existem. **Guia 31ª Bienal de São Paulo: como (...) coisas que não existem**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014 (guia de exposição) p. 250-265.

_____. Elementos para uma Cartografia da Grupalidade. O Indivíduo, o Comum, a Comunidade, a Multidão. In: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento544502/elementos-para-uma-cartografia-da-grupalidade-o-individuo-o-comum-a-comunidade-a-multidao-2010-sao-paulo-sp> >. Acesso em: 28 de Jun. 2018. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

_____. “Anota aí, eu sou ninguém”. **Folha de São Paulo**, 19 de julho de 2013. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/opiniaio/2013/07/1313378-peter-pal-pelbart-anota-ai-eu-sou-ninguem.shtml> >. Acesso em: 01/06/2018.

PESCO, Joseph del. Letter from Yvonne Rainer to Jeffrey Deitch, **Open Space SFMOMA**, 15/11/2011. Disponível em: < <https://openspace.sfmoma.org/2011/11/letter-from-yvonne-rainer-to-jeffrey-deitch/> >.

PESSOA, Fernando. **Antologia Poética Poemas Pessoaanos** (Poemas Ortónimos). Luso Livros, 2013a. Disponível em: < <https://www.luso-livros.net/wp-content/uploads/2013/02/Antologia-Po%C3%A9tica.pdf> >.

_____. **Poemas Completos de Álvaro de Campos**. Luso Livros, 2013b.

PETRILLI, Camila Lopes. **Regulação da atividade da glândula pineal por estimulação purinérgica**. Dissertação de Mestrado – Instituto de Biociências da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. Disponível em < www.teses.usp.br/teses/disponiveis/41/41135/.../Camila_Petrilli.pdf >. Acesso em: 02/06/2018.

PRADO, Iván. **Entrevista I**. [30 mai. 2016]. Entrevistador: Milene Lopes Duenha, Florianópolis 2016. Arquivo de áudio 50min. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice da pesquisa.< <https://drive.google.com/open?id=1ySjvVwTSUhSiiZAe5JDoPH6R4ddkvOkE> >.

QUINTANA, Mário. **Da preguiça como método de trabalho**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2005.

_____. O espectador emancipado. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Tradução: Daniele Ávila. Florianópolis: Vol1, nº15, p. 107 – 122, out 2010.

_____. In. FREITAS, Guilherme. Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política. Prosa, **O Globo**. 08/dez. 2012. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2012/12/08/formas-de-vida-jacques-ranciere-fala-sobre-estetica-politica-478094.asp>>. Acesso em: 09/05/2013.

_____. **O inconsciente estético**; Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. **O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Tradução: Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RAWLINSON, Graham The Significance of Letter Position in Word Recognition. **MRC Cognition and Brain Sciences Unit**, 1976, Nottingham University. Disponível em: < <https://www.mrc-cbu.cam.ac.uk/people/matt.davis/Cmabridge/rawlinson/> >. Acesso em: 10/12/2018.

RENGEL, Lenira Peral . **O corpo e possíveis formas de manifestação em movimento**. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação - Diretoria de Projetos Especiais. 2004 (Corpo, educação, arte, movimento). Disponível em: <<http://culturacurriculo.fde.sp.gov.br/administracao/Anexos/Documentos/420100823120040O%20corpo%20e%20poss%C3%ADveis%20formas%20de%20manifesta%C3%A7%C3%A3o%20em%20movimento.pdf>>. Acesso em: 03/02/2018.

RIBEIRO, Guilherme Almeida. **Paralelo Espinosa-de-Deleuze: uma Interpretação Historiográfico-Filosófica (ou A História da Filosofia nos voos da vassoura da Bruxa)**

Cadernos Espinosanos. São Paulo n. 35 jul-dez 2016 p.209 – 244. Disponível em: < <https://www.revistas.usp.br/espinosanos/article/viewFile/112019/121998> >. Acesso em: 08/06/2018.

ROCHA, Tereza. Derivas de um plano de composição em dança: o todo é *menor* do que a soma de suas partes. In: MEYER, Sandra; TORRES Vera; XAVIER, Jussara (orgs.). **Tubo de Ensaio: Composição [interseções + intervenções]**. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016, p. 211 – 233.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. **Percursos** – Revista de Psicanálise, Ano VIII, nº 16, p. 43 – 48, 1º semestre de 1996. Departamento de Psicanálise, Instituto Sedes Sapientiae, São Paulo. Disponível em: <<http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/Artecli.pdf>>. Acesso em 02/08/2013.

_____. Onovotipodegolpedeestado:umseriadoemtrêstemporadas: o capitalismo financeirizado tenta destruir todas as conquistas democráticas e republicanas, dissolver seu imaginário e erradicar da cena seus protagonistas. **El País**, 12/05/2018. Disponível em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/12/actualidad/1526080535_988288.html >. Acesso em: 17/05/2018.

ROSALES, Jacinto Riviera. Spinoza y los afectos. **Exitbook**. Revista semanal de libros de arte y cultura visual, n. 15, 2011, p. 38 – 49.

RUSSEL, James; John Webster. **Ressonância somos seres de frequência**. Documentário 88 min. Patients Zero productions, 2012. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=xtpkveNYBtA> >. Acesso em: 07/06/2018.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SAKAMOTO, Leonardo intitulado. **Ódio no Brasil**: Estamos nos armando, mas a guerra ainda não começou. Publicado em seu blog no dia 03/02/2017. Disponível em: < <https://blogdosakamoto.blogosfera.uol.com.br/2017/02/03/odio-no-brasil-estamos-nos-armando-mas-a-guerra-ainda-nao-comecou/> >. Acesso em: 04/12/2018.

SANCHA, Natalia. Mais de 500 mil mortos em sete anos de Guerra na Síria. **El País**, 12/03/2018. Disponível em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2018/03/12/internacional/1520865451_577510.html >. Acesso em: 04/12/2018.

SANTIAGO Homero; THIMOUNIER, Samuel (Tradução). Epístolas: Espinosa e Boxel. Spinoza Opera (Gebhardt), vol. iv, pp. 241-242. Opera Posthuma, p. 564 (“Epístola lv”). **Cadernos Espinosanos** São Paulo n.35 jul-dez 2016.

258

SANTOS, Boaventura De Sousa. In: DEL BARRIO, Javier Martín. Vivemos um ciclo reacionário diferente, que tenta acabar com a distinção entre ditadura e democracia. **El País**, 06/11/2018. Disponível em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/02/internacional/1541181915_050896.html >. Acesso em: 04/01/2019.

SENRA, Ricardo. Artista holandês acusa Fiesp de plagiar pato amarelo. **BBC News Brasil**, 30/03/ 2016. Disponível em: < https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2016/03/160329_pato_fiesp_fs >. Acesso em: 04/01/2019.

SIMÕES, Marcelo. “Anota aí: Eu sou ninguém” As transformações no senso de coletividade e o uso tático das mídias no Brasil” **VIII Simpósio Nacional da ABCiber Comunicação e Cultura na era de Tecnologias Midiáticas Onipresentes e Oniscientes** Espm-Sp – 3 a 5 de dezembro de 2014. Disponível em: < http://www.abciber.org.br/simposio2014/anais/GTs/joao_marcelo_lima_simoes_140.pdf >. Acesso em: 02/06/2018.

SIMONDON, Gilbert. **La Individuación a la luz de las nociones de forma y de información**. Buenos Aires: Cactus ed., 2015.

_____. **A gênese do indivíduo**. In: PELBART, P. P.; COSTA, R. (Orgs.) **Cadernos de Subjetividade: o reencantamento do concreto**. Tradução de Ivana Medeiros. São Paulo: Hucitec, 2003. p. 97-117.

SOUZA, ARLETTE SOUZA E. **A mente incorporada e a integração conceitual no Modo Operativo AND**. Dissertação de Mestrado, 2017. Universidade do Estado de Santa Catarina – Programa de Pós-Graduação em Teatro (orientação Fátima Costa de Lima; co-orientação Sandra Meyer Nunes).

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009 [1677].

SÁNCHEZ, José Antonio. Ética de la representación. **Artes La revista**. Vol. 11, Núm. 18, p. 177-193, 2012. Disponível em: < <http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/artesudea/article/view/24330/19873>> Acesso em: 01/02/2017.

SCHIOCCHET, Michele L. **Performance art como forma de resistência: dos espaços alternativos de Nova York à superidentificação**. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2015.

SEMBELLO, Michael; MATKOSKY, Dennis. Maniac, **Maniac**, Single, 1983.

SETENTA, Jussara Sobreira. **O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade**. Salvador: EDUFBA, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução: Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TOLLE, Oliver. Luz Estética: **A ciência do sensível de Baumgarten entre a arte a iluminação**. Tese: Universidade de São Paulo Faculdade De Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2007. Disponível em: < file:///C:/Users/Home/Downloads/TESE_OLIVER_TOLLE.pdf >. Acesso em: 01/06/2018.

VELOSO, Caetano. Gente. **Bicho**, 1977.

VINCIGUERRA, Lorenzo. Arte como ética. Por uma estética da produção: Breve reflexão spinozista. **Viso. Cadernos de estética aplicada**. Revista eletrônica de estética ISSN 1981-4062 N° 8, jan-jun/2010. Disponível em: < http://www.revistaviso.com.br/index.asp?sEdic=VISO_008 >. Acesso em: 21/01/2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. AND. **Manchester Papers in Social Anthropology**, 7, 2003. After-dinner speech at ‘Anthropology and Science’, the 5th Decennial Conference of the Association of Social Anthropologists of Great Britain and Commonwealth, 14 July 2003. Disponível em: < <https://sites.google.com/a/abaetenet.net/nansi/abaetextos/anthropology-and-science-e-viveiros-de-castro> >. Acesso em 11/05/2018.

_____. Os Involuntários da Pátria. Reprodução de Aula pública realizada durante o ato Abril Indígena, Cinelândia, Rio de Janeiro 20/04/2016. **ARACÊ** – Direitos Humanos em Revista, Ano 4, Número 5, Fevereiro 2017a p. 187-193.

_____. Os Involuntários da Pátria. Conferência sobre o conceito e a condição de “indígena” no mundo atual, com especial atenção para o caso brasileiro. Abertura do ciclo **Questões indígenas** no Teatro Maria Matos, no âmbito do ciclo UTOPIAS e de Passado e Presente. Lisboa 2017 b. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=l98nNx5S6HQ&t=1099s> >.

_____. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: **A inconstância da alma selvagem, e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. In: Ana Lucia Lutterbach Holk e Sérgio de Castro. Entrevista com Eduardo Viveiros de Castro. Revista **Derivas Analíticas**. Escola Brasileira de Psicanálise. Março de 2016. Uma versão online em inglês dessa entrevista está disponível em < <https://pontodevistaenglish.wordpress.com/author/amnerispontodevista/> > Acesso em: 07/05/2018.

TRIAU, C. Coralidades difratadas: A comunidade em negativo. **Revista Sala Preta**, Universidade de São Paulo, 2011. Tradução: Marcus Vinicius Borja (Choralités diffractées : la communauté en creux, in Alternatives Théâtrales n. 76-77, Bruxelles 2003).

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. **A mente incorporada: ciências Cognitivas e Experiência Humana**. Porto Alegre: Artmed Editora, 2003.

WOOKEY, Sara. Carta Aberta de uma Bailarina que se Recusou a Participar na Performance de Marina Abramović no MOCA. **Revista Performatus**, Inhumas, ano 1, n. 3, mar. 2013. ISSN: 2316-8102. Tradução de Susana Canhoto.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo. Cosacnaif: 2001.

TEODORO, Miguel Aparecido. **Ó Pressão. Guaçuí**: Do autor, 2014. Disponível em: < <https://books.google.com.br/books?id=O2FSBQAAQBAJ&pg=PA5&dq=%C3%93+Press%C3%A3o+Miguel+aparecido+Teodoro&hl=en&sa=X&ved=0ahUKewjNu6-mntvcAhUIkJAKHcUpCLMQ6AEIKTAA#v=onepage&q=%C3%93%20Press%C3%A3o%20Miguel%20aparecido%20Teodoro&f=false> >. Acesso em: 07/08/2018.

UEXKÜLL, Jakob von. Digressores pelos mundos próprios dos homens e dos animais; Introdução. **Dos Animais e dos Homens**. Tradução: Alberto Candeias e Aníbal Garcia Pereira. Lisboa, Livros do Brasil, 1959 [1934].

ŽIŽEK, Slavoj. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. Tadução: Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011a.

_____. Felicidade e tortura no mundo atonal. **Em defesa das causas perdidas**. Tradução: Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011b, p. 29 – 70.

_____. In. MARTINS, Miguel. Entrevista com Slavoj Žižek. Ainda não há uma alternativa positiva de esquerda. **Carta Capital**, 11/07/2016.

Sites consultados:

Banksy. Disponível em: < <http://banksy.co.uk/faq.asp> > . Acesso em: 26/12/2018.

Corpos Informáticos: Disponível em: < <http://www.corpos.org/> >. Acesso em: 26/12/2018.

DASartes: Disponível em: < <http://dasartes.com/noticias/o-artista-e-performance-petr-pavlensky-sai-da-prisao-e-promotoria-o-quer-de-volta-por-mais-10-anos/> >. Acesso em: 26/12/2018.

Dicio Dicionário Online de Português. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br> >. Acesso em: 26/12/2018.

Dicionário infopédia da Língua Portuguesa. Porto: Porto Editora, 2003-2018. Disponível em: < <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa> >. Acesso em: 26/12/2018.

Eve Enler. Disponível em: < <http://www.eveensler.org/> >. Acesso em: 26/12/2018.

Francis Allys: Disponível em: < <http://francisalys.com/> >. Acesso em: 26/12/2018.

Fluxus. Disponível em: < <http://www.fluxus.org/> > . Acesso em: 26/12/2018.

Global Witness. Disponível em: < <https://www.globalwitness.org/en/campaigns/environmental-activists/a-que-pre%C3%A7o/> >. Acesso em: 26/12/2018.

Guia do Turismo do Brasil: < <https://www.guiadoturismobrasil.com/> >. Acesso em: 26/12/2018.

Grada Kilomba: Disponível em: < <http://gradakilomba.com/> >. Acesso em: 08/06/2018.

iQuilíbrio. Disponível em: < <https://www.iquilíbrio.com/blog/simpatias/simpatia-da-comigo-ninguem-pode/> >. Acesso em: 08/06/2018.

Michaelis Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. Editora Melhoramentos Ltda, 2018. Disponível em: < <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/> >. Acesso em: 26/12/2018.

One Billion rising. Disponível em: < <https://www.onebillionrising.org/> >. Acesso em: 26/12/2018.

Online Etymology Dictionary. Disponível em: < <https://www.etymonline.com> >. Acesso em: 26/12/2018.

Pallasos en Rebeldía. Disponível em: < <http://pallasosenrebeldia.org/> >. Acesso em: 26/12/2018.

Povos indígenas no Brasil. Disponível em: < https://pib.socioambiental.org/pt/P%C3%A1gina_principal > . Acesso em: 26/12/2018.

Rodrigo Braga: Disponível em: < <https://www.rodrigobraga.com.br/> >. Acesso em: 26/12/2018.

Tamara Cubas. Disponível em: < <http://perrorabioso.com/tamaracubas/> >. Acesso em: 26/12/2018.

Tania Bruguera: Disponível em: < <http://www.taniabruguera.com/cms/> >. Acesso em: 26/12/2018.

Wikidança: Disponível em: < <http://www.wikidanca.net/> >. Acesso em: 26/12/2018.

Wikipedia. Disponível em: < <https://www.wikipedia.org/> >. Acesso em: 26/12/2018.

Yann Marussich: Disponível em: < <http://www.yannmarussich.ch/home.php> >. .
Acesso em: 26/12/2018.

Youtube. Disponível em: < <https://www.youtube.com.br> >. Acesso em: 26/12/2018.