

sabe

## 6.1 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 elétricas<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> 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-](https://www.astrobio.net/origin-and-evolution-of-life/novo-estudo-revisita-o-experimento-miller-urey-ao-nivel-quantico/)

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 também criar hierarquias dentro da própria espécie. aproveitaram essa capacidade de pensar e produzir ferramentas para atravessar as nuvens, o

---

[life/novo-estudo-revisita-o-experimento-miller-urey-ao-nivel-quantico/](https://www.astrobio.net/origin-and-evolution-of-life/novo-estudo-revisita-o-experimento-miller-urey-ao-nivel-quantico/) >. Acesso em: 26/05/2018.

céu, a galáxia, modificar genes de plantas e de seres da mesma espécie<sup>2</sup>, 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-lo<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> 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://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](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/11/26/ciencia/1543253567_659329.html) > Acesso em: 27/11/2018.

<sup>3</sup> 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

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.

---

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/corpotempoemovimento/docs/portf\\_livro\\_final\\_0d9925b5b3a83f](https://issuu.com/corpotempoemovimento/docs/portf_livro_final_0d9925b5b3a83f) >.



Figura 1 – 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.

imaginemos o mar tomando seu espaço de volta. qual a possibilidade de escolha que essa espécie especial teria? com descendência bacteriana<sup>4</sup>, com comportamento

<sup>4</sup> 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

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 2 – Registro de apresentação no dia 11 de outubro de 2014 no Segundo Festival de Teatro do Santinho no Engenho do Zé – 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

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=rynHqD3Elow](https://www.youtube.com/watch?time_continue=59&v=rynHqD3Elow) >. O artigo no qual a descoberta foi publicada está no site: < <https://www.nature.com/articles/nature21377> >. Acesso em: 12/06/2018.

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 eram desde: parar as águas, voar, transformar água em vinho, domar um cavalo, fazer com que as diferenças de gênero sejam compreendidas; até: comer jiló, tomar cerveja de uma só vez, comer e não engordar, arrumar uma namorada para um amigo, plantar bananeira e cantar a música I will survive<sup>5</sup> sem desafinar. nessa performance, a Mulher Maravilha empenha o máximo de esforço para tentar realizar os desejos dos participantes, ao mesmo tempo em que tem que dançar

---

<sup>5</sup> 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.

eficientemente uma coreografia criada para a música Maniac<sup>6</sup> com duração média de quatro minutos<sup>7</sup>.

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 vítima de genocídio, milhões de mulheres vítimas de feminicídio ou milhões de negras e negros pobres moradores das comunidades vítimas de guerras urbanas. 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

---

<sup>6</sup> Composta por Michael Sembello e Dennis Matkosky em 1983. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=qvYQ1TNbf2g> >. Acesso em 05/06/2018.

<sup>7</sup> 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. Mais informações 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.

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.

## 6.2 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)<sup>8</sup>.

quem sabe não Sabe, se propõe a experimentar<sup>9</sup>.

François Jullien (2001) apresenta Confúcio (K'ung Ch'iu, K'ung

<sup>8</sup> 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".

<sup>9</sup> 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 sábio/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.

Chung-ni ou Kung-Fu-Tzu), um mestre chinês que viveu em meados do século VI a.C.<sup>10</sup> 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.

a/o/e sábio/o/e não tem ideia, pois a ideia a/o/e ocupa ao ponto de se sedimentar verdades, com risco de

<sup>10</sup> Confúncio produziu em seu tempo uma espécie de filosofia não religiosa que se tornou referência na cultura chinesa e difundida pro muitos países, ainda nos dias de hoje. A abordagem confucionista é muitas vezes nomeada como filosofia moral, não religiosa, justamente por tratar de aspectos que dizem respeito ao período de existência em vida, mais vinculada ao agora do que a uma noção de transcendência. Apesar de seus ditos se aproximarem de um modelo de composição social com base moral (essa que se profere como deve-se, produzindo modelos de comportamento), algumas de suas frases, guardadas suas especificidades contextuais, permitem pensar uma inversão de perspectivas em relação ao pensamento ocidental, conforme exposto por Jullien (2001) e que serão base de um questionamento acerca do Saber.

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]<sup>11</sup>.

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 desse trabalho:

( ) 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

<sup>11</sup> Tradução minha do espanhol: “el sabio no se encuentra em posesión de ninguna, ni prisioneiro de ninguna [...] no antepone [grifo do autor] ninguna”.



composição com Caetano Veloso, Gente, do álbum Bicho (1977)<sup>12</sup>.

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

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 compareça, 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. no Modo Operativo AND, considera-se que é a coisa em

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

questão que sabe<sup>13</sup>, e não Eu, e que a possibilidade que tenho é reparar (de olhar de novo) e saborear o encontro. essa mudança de postura 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)<sup>14</sup>.



Figura 3 – 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, etc, sabe (a exemplo do uso 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.

<sup>13</sup> Em Portugal é muito comum a descrição de algum sabor com a frase: Isso sabe a (cereja, maçã, etc). A possibilidade de reconhecer que a coisa (nesse caso, comida) é que sabe é um argumento bastante mencionado por Fernanda Eugenio nas práticas do Modo Operativo AND.

<sup>14</sup> 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.

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 anterior<sup>15</sup>.

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

<sup>15</sup> 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 una idea, 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".

operarmos por esse preceito ratificamos o igual e 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)<sup>16</sup>. ao acessarmos a perspectiva do Modo Operativo AND e suas contaminações por autores como François Jullien, esses

---

<sup>16</sup> 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 medio, pero no sujetarse a él, 'adherirse' [grifo do autor] a él".

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.

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 autoconvincente [grifo do autor] e suficiente”<sup>17</sup>.

a proposição de 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 caderno 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.

---

<sup>17</sup> Tradução minha do espanhol: “en lugar de reclamar la aprobación a los demás, es autoconvincente [grifo do autor] y suficiente”.

### 6.3 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 desgraça, 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*)<sup>18</sup>. 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 despossessão

<sup>18</sup> Etimologia disponível em:  
<https://www.dicionarioetimologico.com.br/trabalho/>.

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”<sup>19</sup> 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.

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

---

<sup>19</sup> 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-pronunciamen\\_a\\_21696162/](https://www.huffpostbrasil.com/2016/05/12/nao-fale-em-crise-trabalhe-diz-temer-em-seu-1-pronunciamen_a_21696162/) >.



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<sup>20</sup>.

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 memória incorporada e colocar outras informações. há a dimensão de autogestão que lhe permite

---

<sup>20</sup> Safatle (2016) recorda de uma tendência da indústria publicitária ao investimento em imagens que trazem corpos esguios, pálidos com aspectos de personalidades autodestrutivas conferindo certo glamour a autodestruição. Tais imagens estão presentes em referências de moda (marcas como Calvin Klein); de música (bandas como Nirvana, artistas como Fiona Apple, Amy Winehouse, Nick Cave, Lana Del Rey); Games como: Undertale (< <http://pt-br.undertale-determination.wikia.com/wiki/Undertale> >); seriados de Tv como: Treze razões. Para esse autor, investir em corpo doente é um meio de governá-lo. A falsa ideia de autonomia também é um recurso e os games são exemplo, uma vez que oferece a chance de tomarmos a forma e a personalidade que quisermos, usarmos corpo que quisermos. Esse tipo de investimento, segundo Safatle (2016, p. 152), aponta para um corpo que já não é mais limite entre "sujeito e mundo" e passa a "interface reconfigurável".

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 o 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 esforçarmos para convencer os outros a amar ou odiar o que ele ama ou odeia.

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 caderno 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 indígenas<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup> 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.

"desumanimaldade" é a palavra inventada pelos músicos brasileiros Russo Passapusso, Rincon Sapiência e Xuxa Levy na música Manifestação<sup>22</sup> para dizer da discrepância das relações que violam os direitos humanos, incluindo a crueldade com outros seres vivos. "desumanimaldade", parece ser mesmo uma circunscrição do contexto em que vivemos, no qual ações injustificáveis como assassinatos a sangue frio por defesa de interesses pessoais são facilmente abafados. 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 especial, recaem sobre outras/os/es, geralmente as chamadas minorias (que somadas compõem maioria da

---

<sup>22</sup> O clipe pode ser conferido aqui: < <https://www.manifestacao.org> > e a letra nesse sítio: < <http://www.lux.iol.pt/videos/internacional/chico-buarque-fernanda-montenegro-em-cancao-protoso-manifestacao> >. Acesso em: 21/12/2018. A música foi lançada em 28 de maio de 2018 em campanha da Anistia internacional do Brasil por direitos humanos.

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 desmantelar meu próprio racismo?", permitindo que o processo de desativação das defesas do ego se inicie.



Figure 1 – 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 branco<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> A fala de Kilomba sobre esse processo e algumas imagens dele podem ser conferidas em: < <https://www.youtube.com/watch?v=1bm8hl9xtfo> >; outra discussão está disponível em: <

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 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

< <https://www.youtube.com/watch?v=-gxhyouAirA> >. Acesso em 28/12/2018.

(parte de uma série de sete peças) com o título: Terça-feira: tudo o que é sólido dissolve-se no ar<sup>24</sup>. 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 programa<sup>25</sup>. este e outros quatro trabalhos artísticos, com abordagens distintas sobre o drama do oriente médio, foram observados durante o processo de pesquisa dessa tese, com o intuito de perceber como as relações éticas, estéticas e políticas se davam em torno do tema. dos

---

<sup>24</sup> 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 Loureiro 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.

<sup>25</sup> Disponível em: < <https://www.seteanossetepecas.com/copia-segunda-feira> >. Acesso em: 14/05/2018.

cinco trabalhos, dois foram citados aqui: Archive de Arkadi Zaidés (trazido no caderno 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 pesquisa.

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)<sup>26</sup> 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

---

<sup>26</sup> Artigos que tratam desse tema podem ser consultado em: < <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-40735234> > e < <https://www.noticiasaoiminuto.com/vozes-ao-minuto/836272/portugal-nao-foi-colonizador-brando-ha-inumeras-situacoes-de-racismo> >.

*cartoon* ao vivo. Dias e Belleze compõem com os seus lugares de privilégio, assumindo recorrentemente – por um personagem fictício 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, desenham 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.

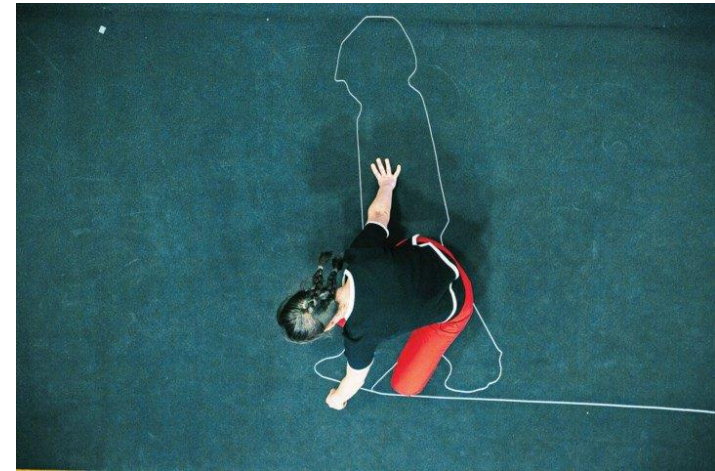


Figura 4 – Imagem de divulgação do espetáculo Terça-feira: tudo o que é sólido dissolve-se no ar de Claudia Dias e Luca, 2017. Foto: Alípio Padilha. Fonte: <https://www.publico.pt/2017/03/24/culturaipsilon/noticia/acabou-se-o-pudor-politico-de-claudia-dias-1765980>.

## 6.4 não Saber

δεχιφραρ ο θυε εστ( εσχριτο νεσσα σεντεν| α δεπενδε δο α  
 πρενδιζαδο δε υμα αρτιχυλα| ©ο εντρε σ'μβολοσ ε σιγνιφιχαδοσ  
 εμ συασ χομβινα| J εσ μαισ φρεθυεντεσ, θυε νοσ περμιτε Σαβερ  
 θυε υμα χομβινα| ©ο εντρε δετερμιναδασ λετρασ φορμαμ υμα πα  
 λαπρα θυε, πορ συα πεζ, ρεπρεσεντα αλγο τανγ' πελ ου ιντανγ'  
 πελ. υμα φορμα χομυμ δε χομυνιχα| ©ο, α εξεμπλο δα εσχριτα, Γ  
 βασεαδα νεσσε τιπο δε Σαβερ, υμ Σαβερ πρ' πιο ε ρ'γιδο θυε νομ  
 εια χαδα χοισα φαζενδο-α περτενχερ αο υνιπερσο δα ρεπρεσεντ  
 α| ©ο.



é possível saber o que está escrito na página anterior?

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 intrnageívl. uma frmoa cmuom de cmounaçição, 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 formam 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?

o 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 junções<sup>27</sup>.

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

---

<sup>27</sup> 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 "Aoccdnig 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 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" pode ser consultado em : <<http://www.mrc-cbu.cam.ac.uk/people/matt.davis/Cmabridge/>>. 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.

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.

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.

a jornalista Eliane Brum (2017, s/p.), ao analisar as reações à mostra *Queer Museum: Cartografia da Diferença na Arte Brasileira*, 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”<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> No artigo intitulado: 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, 2017. O artigo pode ser conferido em: <

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 aparecem 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 fascista<sup>29</sup>. com seu

---

[https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/18/opinion/1505755907\\_773105.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/18/opinion/1505755907_773105.html) >. Acesso em: 30/06/2018.

<sup>29</sup> 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

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

---

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](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/12/actualidad/1526080535_988288.html) >. Acesso em: 17/05/2018.

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.



#### 6.4.1 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 à noções como relação, agência e modos de participação<sup>30</sup>, 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

<sup>30</sup> Aqui a noção de relação se refere a alterações nos modos de se propor a experiência artística a um espectador, ou audiência. A Arte Relacional, teoria elaborada na década de 1990 pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud, é uma das primeiras referências ao se tratar desse tema, porém, na atualidade, pesquisadoras como Clair Bishop (2004) e Beatriz de Medeiros (2005, 2013) trazem outros desdobramentos para questão relacional, convidando a se pensar modos de estreitamento entre a dimensão do estético e do político de modo mais intrínseco, com uma ativação dessas dimensões nesse ato de propor relação.

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 in Freitas, 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 5 – 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 trabalho<sup>31</sup>:

[https://www.youtube.com/watch?v=N4f3vW\\_xVBY](https://www.youtube.com/watch?v=N4f3vW_xVBY)

<sup>31</sup> 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 Foucauld*. 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 às questões que esse espaço concentrava. ao iniciar algumas derivações 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 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 acontecimentos. 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 sujeira 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<sup>32</sup>. se

---

<sup>32</sup> Tais apontamentos fazem recordar que os modos de envolvimento são distintos, que se trata de uma relação entre singularidades, muitas vezes, a participação se dá pela presença, pelo simples fato de habitar determinado local, tomar determinada posição, aceitar alguma proposição. A noção de responsividade, conforme trazida na prática do coletivo Mapas e Hipertextos no caderno , (Vírgula) é um modo de experimentar essa partilha de responsabilidade pelo desenvolvimento de alguns Dispositivos de cumplicidade que evidenciam esses modos de participação. O que nomeamos no coletivo Mapas e Hipertextos por Dispositivo de cumplicidade se difere da noção de dispositivos biopolíticos que se desenvolvem em um sentido de comando, interceptação e regulação dos corpos como traz Giorgio Agamben (2009). Dispositivo é, na prática do coletivo, um meio pelo qual nos posicionamos no intuito de partilhar a responsabilidade acerca dos rumos do encontro e das posições tomadas diante das circunstâncias apresentadas.

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 com-posta, 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*<sup>33</sup>, as proposições do grupo *Fluxus*<sup>34</sup>, as performances dos anos 1970 e a declaração do artista alemão Joseph Beuys de que "todo homem é um artista"<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> 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/> >.

<sup>35</sup> A diferença trazida por Bishop (2004) entre a arte relacional defendida por Bourriaud e essa gama de autores que trazem uma intencionalidade de atribuir ação ao espectador, é o fato de que Bourriaud, ao tratar dos trabalhos que requerem interação literal, volta atenção a uma intencionalidade artística, e não ao que se refere à recepção. Outra diferença entre essas referências e a arte relacional, é a atribuição de tais investidas a um reflexo, na própria existência, da cultura moderna de fragmentação, ao passo que Bourriaud percebe a arte como produtora

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.

o grupo Corpos Informáticos, por sua vez, não apresenta, não se ocupa em pré-ver, 'vai sem ver' ao operar o

---

dessa condição e não como reflexo. Essa diferenciação interessa no sentido da elaboração de procedimentos e no olhar acerca das reverberações das proposições em arte, porém, talvez se trate de um processo cujos limites não sejam tão claramente demarcados, uma vez que, ao mesmo tempo em que se é produzido pelo mundo, também se produz mundo.

conceito "mar(ia-sem-ver)gonha", desenvolvendo uma versão brasileira 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<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Nos trabalhos realizados pelo coletivo Mapas e Hipertextos algumas dessas formas de tornar o público cúmplice se revelavam em seus posicionamentos: comprar rifa em ESBARRA (2016) era um modo de tornar o público cúmplice de nossa proposição que explicitava as 'finalidades comerciais' do encontro; comer um frango servido de modo simpático no início de Antropollofagia (2012), ao mesmo tempo em que a imagem desse frango era projetada nos corpos e compunha uma ação em que uma mulher se preparava como um frango a ser cozido, era também um modo de compor a complexidade da performance tocando em temas como a cadeia do agronegócio, da ideia de lucro pela produção em série, dos maus tratos para a adequação à necessidade do mercado, a necessidade de adequação do corpo animal para aceitação no mercado e a necessidade de adequação do corpo feminino para a aceitação nessa sociedade que alimenta esse mercado de modo cíclico. Essas performances estão descritas de modo mais detalhado no caderno , (Vírgula).



#### 6.4.2 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 propositor/a/e ganha outras demandas<sup>37</sup>. se sua presença pode ser percebida como convite, 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

---

<sup>37</sup> A presença do artista foi abordada, por um longo período, como uma capacidade de apreensão da atenção do espectador, graças a uma espécie de aura conquistada ou atribuída à sua figura como efeito de uma genialidade ou resultado de processos artísticos ensimesmados (Duenha, 2014). Essa presença de artista que se impunha diante de um público já não parece condizente com práticas mais voltadas a uma democratização das relações em um ambiente que compõe os corpos e é composto por eles, corpos que são efeito de inter-relações, constituídos de tudo o que há no planeta, como Sueli Rolnik (1996, p. 3) observa ao afirmar que "cada indivíduo é permanentemente habitado por fluxos do planeta inteiro".

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 com-posição 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<sup>38</sup>. 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 [informação verbal]<sup>39</sup>. 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.

<sup>38</sup> Um primeiro contato com o trabalho de Rodrigo Braga aconteceu durante a exposição da 31ª Bienal de São Paulo no ano de 2014. A discussão acerca do trabalho de Braga é ampliada no artigo: A errância como ética da presença: fronteiras entre arte e vida na performance de Rodrigo Braga (Duenha; Romanini, no prelo). Na dissertação de Mestrado do ator e pesquisador teatral brasileiro Moacir Romanini Júnior (2017) há um percurso que discute o ato de Braga em 'tocar a paisagem'.

<sup>39</sup> Entrevista concedida por 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 desse trabalho.



Figura 6 – Tônus – print de vídeo. Rodrigo Braga, 2012. *Mão humana amarrada em caranguejo*. Foto: Rodrigo Braga. Fonte: < <https://www.rodrigobraga.com.br/Tonus> >.

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 poética, como presença que busca potencializar a vida diante de cada situação, até quando a morte é recorrente.



Figura 7 – 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> >.



Figura 8 – 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 [informação verbal]<sup>40</sup>.

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 [informação verbal]<sup>41</sup>, 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

<sup>40</sup> Entrevista concedida por 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 desse trabalho.

<sup>41</sup> Ibidem.

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 [informação verbal]<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Entrevista concedida por 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 desse trabalho.

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 [informação verbal]<sup>43</sup>.

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

<sup>43</sup> Entrevista concedida por 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 desse trabalho.

Prado, “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” [informação verbal]<sup>44</sup>.

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.

<sup>44</sup> Entrevista concedida por 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 desse trabalho.

essas possibilidades têm vazão no campo das artes presenciais tanto no momento em que 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<sup>45</sup>, 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,

<sup>45</sup> O encenador italiano Eugenio Barba (Barba; Savarese, 1995) tem uma pesquisa voltada a questão da presença cênica que se relaciona a capacidade do artista de prender a atenção do público. Tal abordagem é problematizada em minha dissertação de mestrado (Duenha, 2014).

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 eticoestéticopolítico 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).

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

## Sumário

|  |    |
|--|----|
| 6.sabe.....  | 1  |
| 6.1 Euzão, o mais importante.....  | 2  |
| 6.2 quem sabe .....  | 7  |
| 6.3 Sabe demais, sabe de menos.....  | 14 |
| 6.4 não Saber.....   | 24 |
| 6.4.1 modos de presença na arte ao sabor do não Saber .....  | 33 |
| 6.4.2 presença/ausência, uma relação de com-posição decomposição e com-posição e... ..                   | 41 |
| considerações finais-iniciais, ou quantas coisas o corpo pode, como ninguém, continuar a não Saber ..... | 48 |

## Lista de Figuras

- Figura 1 – 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. .... 4
- Figura 2 – Registro de apresentação no dia 11 de outubro de 2014 no Segundo Festival de Teatro do Santinho no Engenho do Zé – 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, Diana Piazza. Foto: Acervo Mapas e Hipertextos. Fonte: Elaborado pela autora, 2018. .... 4
- Figura 3 – 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/> > ..... 10
- Figura 4 – 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> ..... 23
- Figura 5 – 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. .... 35
- Figura 6 – Tônus – print de vídeo. Rodrigo Braga, 2012. Mão humana amarrada em caranguejo. Foto: Rodrigo Braga. Fonte: < <https://www.rodrigobraga.com.br/Tonus> > ..... 42
- Figura 7 – 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/> > ..... 43
- Figura 8 – Pallasos em Rebeldia no acampamento de refugiados La Jungla de Calais. Palhaço e criança em rebeldia. Foto: Carlos Cazurro/ Pallasos em Rebeldia. Fonte: < <http://www.chica-sombra.com/2018/07/entrevista-ivan-prado-creador-de.html> > ..... 44