

o corpo



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



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



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

3.1 In-corporação

Imagine. Não imagem distante, mas o tornar da ação imagem. Percepção¹, ação pelo apalpar, ter referência de espaço, de onde fica e de como funciona, mas sem a predominância do olhar, esse sentido intrometido que nos faz achar tudo Saber. Tato, olfato, equilíbrio e tantos outros sentidos do movimento em ação, percepção e propriocepção (Berthoz, 2001) para re-conhecer esse composto complexo em movimento constante, em ação (corpação): o corpo, *body*

¹ Ao explicar a ideia como conceito da mente e o reconhecimento de sua existência a partir dessa percepção, Spinoza (Ética, 2009 [1677], Parte II, Prop. 3), opta por substituir a palavra percepção por conceito, afirmando que percepção denota uma passividade da mente em relação ao objeto. O contrário também se apresenta, uma vez que a ideia da existência de algo a partir de atribuições de um olhar externo e distanciado desse algo faz com que ele exista, em alguma instância. Assim, em consideração a uma falsa distância conferida a um papel observador, ou a inexistência de algo a partir da falta de reconhecimento de sua atividade, percepção é aqui compreendida como a ação, não à distância, mas em regime de des-cisão (Eugenio, 2012) no qual sujeito e objeto, pensamento e corpo não se separam, tampouco são tidos em diferenciação de passividade e atividade. Por esse mesmo motivo não se diferencia aqui percepção e autopercepção. A abordagem de Jullien (2001) acerca da inexistência, na cultura oriental, dessa cisão sujeito-objeto é também uma referência para se pensar que outros modos de perceber menos dicotômicos podem ser formulados. Por ora, perceber aparece como ato responsivo que ocorre em movimento, que não dá nome ao que acontece e que não carrega um distanciamento de observador como se convencionou na cultura ocidental, mas se faz em relação, a cada vez, como ato de tatear, de negociar as existências.

que precisou acrescentar *em* e *ment* (*embodiment*)² para confirmar sua existência indissociável de uma mente *in* (incorporada), porque essa consciência – alma/espírito – mandona que nos comandava como força exterior às próprias forças corpóreas (Descartes, 2008 [1637]), ah, essa já não nos cabe. A alma virou energia, restou pensamento, fluidos, descargas elétricas, impulsionadas por outros fluidos, produzidos também pelo pensamento e pelo comportamento. Para Latour (2008) o corpo é uma interface capaz de se tornar mais descritível à medida que aumenta sua capacidade de ser afetado por mais elementos. O corpo não é compreendido como “morada provisória de algo de superior – uma alma imortal, o universal, o pensamento –”, mas é o lugar das marcas, é o que deixa “uma trajetória dinâmica através da qual aprendemos a registrar e a ser sensíveis àquilo de que é feito o mundo” (Latour, 2008, p. 39).

² No dicionário de etimologia em inglês Etymonline, *em* é um elemento formador de palavra que tem o mesmo significado de *in* – dentro, ou colocar dentro. Disponível em : <https://www.etymonline.com/word/embody>. O sufixo *ment* é derivado do latim *mentum* que se liga a efeito da ação quando vinculado a verbo. Disponível em : <https://www.etymonline.com/word/embodiment>. Porém há várias acepções para esse sufixo que derivam de designação à qualidade do sentir até parte do corpo humano, o queixo.

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

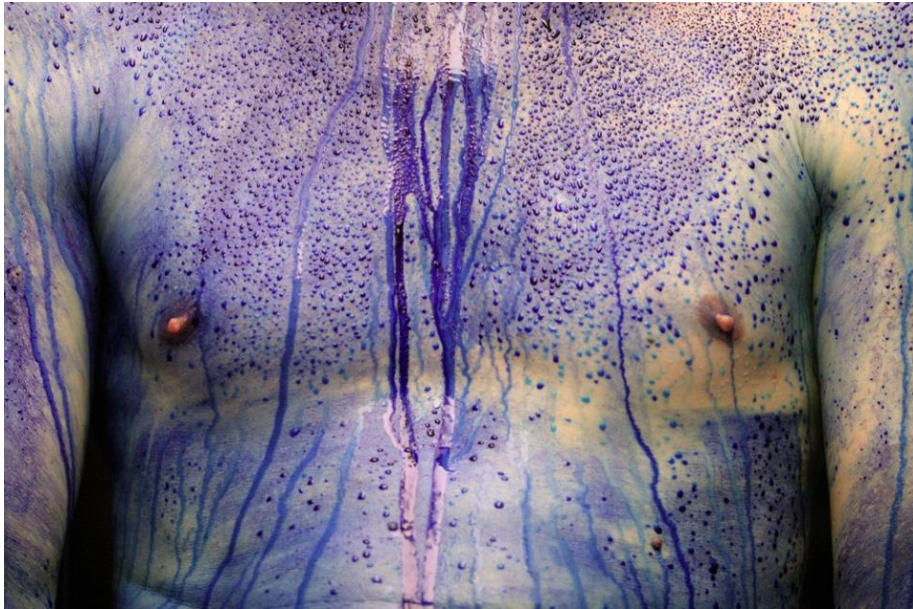


Figura 4 – Bleu Remix, Yann Marussich. *Fluido azul vertendo dos poros*. Performance, 2008. Foto: Jakub Wittchen.

Fonte: < <http://www.yannmarussich.ch/perfos.php?p=14> >.

Esse corpo é Yann Marussich, um coreógrafo-performer suíço que investe na aparente imobilidade para dar visibilidade a outras mobilidades e danças possíveis. Bleu Remix é um trabalho em que o artista, depois de receber uma injeção de azul de metileno, permanece exposto em estado meditativo durante uma hora em uma câmara de vidro aquecida, o que o faz verter azul. Nesse mesmo período de

tempo, o som que seu corpo produz é amplificado de modo a reverberar no espaço em que a ação acontece. Em Bleu Remix Yann Marussich é corpo em intensificação de sua existência/re-existência, é potência de arte e vida quando transforma materialidades alheias ao corpo em manifestação poética deste, permitindo que uma dança emergja na ativação de seus sistemas biológicos, em apresentação de seu funcionamento em co-determinância. Tal proposição revela uma diluição de limites interno-externos na qual poros e orifícios dão vazão às intensidades que lhe atravessam. Seu trabalho tem o potencial de suspender um fluxo de atenção ao oferecer o improvável. Aciona o imaginário ao tornar fluido azul a sua mobilidade não aparente. Além disso, oferece à discussão no campo da arte a possibilidade de expandir a noção de movimento trazendo uma dança de fluidos, oferecendo à percepção um corpo como acontecimento que experimenta a pergunta: o que pode o corpo?

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

cognição corporalizada a partir da noção de *embodiment* afirmam que essa ocorre por meio dos sentidos em relação com o ambiente.

Simondon (2003; 2015)³, ao debruçar-se sobre o tema da gênese das formas de vida se opondo à teoria do hilemorfismo aristotélico⁴, nos oferece elementos para pensar a condição imparável da vida. A partir de referência da Física Quântica, a individuação é apresentada por esse autor como processo vital que se dá impreterivelmente em mobilizações vinculadas ao meio, diferentemente de uma noção de indivíduo como acabado, com contornos nítidos e rígidos. Que princípio há antes do indivíduo que lhe confere a condição de individualidade? Essa é uma questão que move a filosofia de Simondon e que o faz estender sua pesquisa aos processos físicos, biológicos, psíquicos e sociais. Ele parte do princípio

³ Apesar de não ser foco nessa pesquisa, haverá aqui uma breve exposição de suas proposições acerca da origem das coisas vivas para que se evidencie uma noção de corpo em composição constante com o meio e vice versa.

⁴ O Hilemorfismo se pauta na ideia de que todo corpo é efeito da relação entre forma e matéria, sendo a matéria um elemento metafísico indeterminado que se molda pela forma, um constituinte metafísico primário que toda a substância individual contém. A descrição aqui apresentada tem referência nos sites: < <http://filosofia.fflch.usp.br/node/1070> >, e outra em: < <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/hilemorfismo> >. Acesso em: 14/06/2018.

do engendramento no encontro para pensar a multiplicidade de caracteres que compõem o indivíduo, oferecendo outros desdobramentos à teoria espinozana dos afetos. Ao discutirmos o corpo a partir de Simondon (2003), como intensivo, como energia potencial que se altera na relação com o que se apresenta, alterando também o que é apresentado, o pensamos/vivemos desdobramo-nos sensíveis à nossa potência de ferir e sermos feridas/os/es (Eugenio; Fiadeiro, 2013a) e refeitas/os/es no encontro.

Os corpos como potência de afetar e de serem afetados (Spinoza, *Ética*, 2009 [1677]) são causa e efeito das diferentes voltagens que operam nas composições e decomposições dos encontros, o que denota o movimento tensional constante que produz o indivíduo como potência, e não como fixidez. “Porque somos finitos e seres originariamente corporais, somos relação com tudo quanto nos rodeia, e isto que nos rodeia são também causas ou forças que atuam sobre nós” (Chauí, 2011, p. 88). Diferentemente da proposição aristotélica de Ser como indivíduo, Simondon (2003) coloca que o ser não é o indivíduo, e sim, mais do que indivíduo, justamente por esse estar em relação constante com o meio em equilíbrio metaestável. Em

sua teoria há uma distinção entre o indivíduo e o pré-individual. O indivíduo não é uma unidade, algo estável e fixo, mas um campo tensional; enquanto que o pré-individual é o campo afetivo, o estado de tensão, também chamado de meio associado.



Figura 5 – Biomimesis. Rodrigo Braga, Fotografia 60 x 90 cm, 2010. Foto: Rodrigo Braga. Fonte: < <https://www.rodrigobraga.com.br/Biomimesis> >.

Tensão parece ser mesmo o estado no qual as coisas se encontram e se produzem ao revelar a dimensão fractal de sua manifestação. A imagem produzida pelo artista visual amazonense Rodrigo Braga é um convite poético a se perceber um teor de variação que as coisas da natureza não humana contêm. Além disso, faz lembrar que essas materialidades orgânicas se transformam, compondo-se,

decompondo-se e compondo-se com outros elementos. Essa imagem não se relaciona diretamente à discussão evocada por Simondon, mas oferece uma digressão, um convite ao imaginário em favor da percepção de que os elementos na natureza (ao que se incluem os agentes humanos) não têm sua existência destacada de outras existências. Eles carregam marcas dessas relações nos modos de ser corpo (planta, gente e outros animais). A dimensão de coengendramento tem vazão ao imaginarmos que a semelhança entre a espinha da planta e a espinha do peixe denota a variação de uma mesma inteligência estrutural. O que Braga intitula por Biomimesis pode ser traduzido por possibilidades de variações entre os elementos do ambiente. Aqui, a potência dos elementos da natureza se coloca em evidência mostrando que os encontros são capazes de produzir singularidades e similitudes de modo imparável.

Aquilo que confere ao indivíduo um caráter singular que o difere dos demais é chamado de “hecceidade”⁵ e se produz em uma complexificação que se dá entre os múltiplos que uma realidade pré-individual pode conter e o campo de tensão que o indivíduo (ou algo “individualizável”) oferece. Tal processo faz gerar outras inúmeras “hecceidades” a serem elementos de novos encontros. Conforme afirma Simondon (2003, p. 99): “tudo o que pode ser origem da relação já é do mesmo modo de ser que o indivíduo, quer seja o átomo, partícula insecável e eterna, a matéria-prima ou a forma”.

Desejariamos mostrar que é necessário operar uma reversão na investigação do princípio de individuação, considerando como primordial a operação de individuação a partir da qual o indivíduo vem a existir e da qual ele reflete o desenrolar, o regime e, por fim, as modalidades em seus caracteres. Então, o indivíduo seria apreendido como uma realidade relativa, uma determinada fase do ser supõe uma realidade pré-individual anterior a ela, e que não existe completamente só, mesmo depois da individuação, pois a individuação não esgota de

⁵ Hecceidade é um termo com base na filosofia medieval desenvolvida pelo filósofo escolástico do Reino Unido John Duns Scott, e se refere à distinção entre os entes. Esse termo é também discutido posteriormente pelo filósofo alemão Martin Heidegger no século XX, e também por Deleuze e Guattari, além de Simondon. Em Deleuze e Guattari (2000; 1997) ele aparece como a noção de individuação sem sujeito, ao tratar de um sujeito de devir.

uma única vez os potenciais da realidade pré-individual; por outro lado, o que a individuação faz aparecer é não só o indivíduo, mas também o par indivíduo-meio (Simondon, 2003, p. 100-101).

A individuação se trata de uma operação de defasagem⁶ que se dá ante a diferença de potencial, ou seja, a tensão que cada elemento da individuação pode trazer, o que garante uma metaestabilidade, considerando que não é só a realidade individual ou individualizável que se faz, mas também o meio (Simondon, 2003). A individuação é um modo de produção do ser, da vida, em devir, um devir que é uma dimensão desse ser, e não oposição a ele, e isso só acontece graças à existência de um sistema metaestável, sistema esse que se difere tanto da estabilidade, que supõe a falta de movimento e a falta de força ou energia potencial (nos termos de Simondon), quanto da instabilidade que, ao implicar movimento ininterrupto, pode ser surda à apreensão de configurações temporais necessárias à sustentação do sistema de tensão.

⁶ Esse termo da física é descrito no dicionário Michaelis (2018, s/p) como “diferença de fase entre dois fenômenos periódicos, alternados, da mesma frequência”. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=0W3P>. Acesso em: 15/06/2018.



Figura 6 – Bain Brise, Yann Marussich. *Corpo em negociação com cacos de vidro*. Performance. 2010. Foto: Emilie Salqu  bre – Festival Souterrain. Fonte: < <http://www.yannmarussich.ch/perfos.php?p=28> >.

Esse sistema de tensão está presente nas diversas formas de vida e nos interessa    medida que evidencia um corpo que não se encerra, que tem a noção de vida vinculada a um estado de metaestabilidade constante em relação ao meio em que se encontra. Como funcionamento processual, há algumas dimensões de individuação que garantem a passagem de uma individuação para outra: da individuação física para individuação orgânica, da individuação orgânica

para individuação psíquica e da individuação psíquica para o transindividual subjetivo e objetivo, ao que Simondon (2003) nomeia como transdução, um termo utilizado na biologia para se descrever a capacidade de transformação de um sinal ou estímulo em outro, de uma energia em outra. Essa operação é exemplificada pela capacidade do cristal de se multiplicar e expandir para todos os lados a partir de uma pequena partícula de água, sendo as novas estruturas, base para as pr  ximas⁷. Tal operação sempre produz limites provisórios, não parte de uma interioridade, mas se amplia por todos os sentidos (Combes, 1999), assim, se sustenta uma ideia de sujeito que se desenvolve também em limites provisórios ante as informações do ambiente. O ser, com sua capacidade de transdução,    efeito e causa de individualidades diversas que operam como unidade de ser autogest  vel, como traz Combes (1999). Nesse contexto, o que aparece é um tipo de elaboração exigente de um método específico, desenvolvido por conta própria, que essa autora considera uma visão

⁷ "Por transdução entendemos uma operação física, biológica, mental, social, por que uma atividade se propaga gradativamente no interior de um domínio, fundando esta propagação sobre uma estruturação do domínio operada de região em região: cada região de estrutura constituída serve de princípio de constituição    região seguinte, de modo que uma modificação se estende progressivamente ao mesmo tempo que esta operação estruturante" (Simondon, 2003, p. 12).

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

Aqui podemos recordar o que Kastrup (2007) traz acerca de uma cognição inventiva, capaz de inventar a si a ao mundo, pois a provocação de novos caminhos cognitivos nos leva à nossa invenção⁸ e à transformação do meio e vice-versa. Que corpo é esse que vive a se reinventar? É e, o que resulta provisoriamente dos encontros, do que 'acontece' entre o nós. Esse acontecer é feitura de mundo e de corpo de modo incontrollável, a não ser pelas intervenções (políticas, cirúrgicas, militares, machistas, homofóbicas, racistas, e tantas outras) carregadas de autoritarismo e de morte.



Figura 7 – ANDROGYNE – Sagração do Fogo, Alda Maria Abreu, 2015. Foto: Acervo da artista. Fonte: <http://www.taanteatro.com/obras/androgyn-sagracao-do-fogo.html>.

Nesse link pode-se acessar o trabalho da artista:

<https://vimeo.com/168839680>

O vídeo-dança trazido como referência é resultante de uma produção que integra a performance Androgyn – Sagração do Fogo, 2013, concebida, encenada e produzida pela artista/pesquisadora brasileira Alda Maria Abreu junto à Taanteatro Companhia, São Paulo. A artista o descreve como “ato herético, ato político-poético, é também uma travessia iniciática, um espaço-tempo singular no qual as

⁸ Esse tema é ampliado no caderno Pode.

problematizações da pesquisadora sobre a origem da vida, do corpo e do mundo constantemente se renovam". O videodança aborda a questão fronteira da sexualidade e de uma noção higienista de identidade convidando ao transbordamento de suas barreiras ao tratar da androginia para além de suas acepções clássicas cujas imagens são "manifestações éticas da ecologia no corpo" e revelam uma dimensão "ecopoética de uma dança-modo de (r)existência" (Abreu, 2017, s/p)⁹.

Esse corpo que se inventa em relação, opera muito mais em e, referência de multiplicidade, do que em É, referência de estabilidade e fixidez calcadas em noções de representação e significado. Também não existe como Ou, invalidando a possibilidade de transformação ante a multiplicidade. Como É e Ou pode render-se aos poderes autoritários, até mesmo fixar-se em um deles, blindando-se, encerrando-se e existindo como redução de potências. e pode ser maleável ao ponto de escapar da morte, tanto quanto sua potência de ser afetado o permitir. Trata-se, com isso, de perceber o corpo em sua potência de vida, em re-

existência diante de um desejo de controle por políticas surdas. Há que se escutar as potências dos encontros. Há que se fazer, como corpo, elemento compossível no ambiente.

⁹ Informações retiradas do site:
<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=7925>. Acesso em:
 24/12/2018.

3.2 Hierarquia cabeça e resto

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

presente na filosofia de Descartes (2008 [1637]) como sede da comunicação entre corpo e mente) a tornava mais importante do que o restante do corpo. Esse corpo com cabeça é tão capaz de se conformar às necessidades do ambiente que desenvolve uma técnica de movimento capaz de evitar que a/o/e dançarina/o/e vire as costas à autoridade (autoritária), técnica esta intensificada na medida em que o palco italiano (que permite a relação frontal entre público e artistas/es) se institui como modo de fruição do balé¹⁰.

Tal técnica também foi instrumento dos ideais colonizadores das monarquias absolutas (a exemplo da Espanha, França e Portugal) que o utilizavam como propaganda político-teológica baseada na intenção de fortalecer uma noção de “unidade do corpo social” (Monteiro,

¹⁰ Segundo Monteiro (1998), foi com a fundação da Académie Royal de Musique a partir de 1680 (que posteriormente se transformou em Ópera de Paris) que ocorreu o aprofundamento e sistematização de uma gramática corporal complexa do balé visando a uniformização do gesto por meio do desenvolvimento de uma pedagogia e uma escrita dessa dança. A rotação dos membros para fora (o *en-dehors*) torna-se uma marca da *danse d'école*, utilizada como referência até os dias de hoje. Como modo de legitimação dessa arte houve também a recorrência aos gêneros poéticos – imitação da natureza – com referência a Aristóteles. Tais referências encontram reverberação tanto nas práticas do no *Ballet de Cour* no século XVII quanto no que Jean-Georges Noverre viria a desenvolver como reformador dessa prática no século XVIII com o Balé de ação, cujas ideias são retratadas em suas Lettres sur la Danse (Monteiro, 1998).

1998, p. 174). A igreja, cúmplice do Estado, transforma a dança em “pedagogia da conversão do gentio e do africano” (Monteiro, 1998, p. 172), um balé catequese propagado pelos jesuítas que reforçava a ideia de soberania de Deus e adesão aos ideais colonialistas que incluem a obediência ao rei. Esse é também um contexto ao qual se vinculam as narrativas sobre as primeiras práticas teatrais no Brasil.

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

Tem gente dançando de barriga solta e virando de costas para soberanos, viu! Tem gente dançando sem roupa e, por isso, sendo ameaçado de morte no Brasil. Wagner Schwartz, coreógrafo brasileiro, teve depressão depois de receber ameaças ao ser acusado de pedofilia por ter uma criança presente em seu espetáculo¹¹. A brasileira, bailarina gorda, Jussara Belchior, diante de uma vida de acusações gordofóbicas, desafia os jargões que a percebem como “descontrolada” e fora dos padrões e faz uma dança com peso, percepção, transbordamento, humor e sensualidade¹². A atriz trans brasileira Renata Carvalho vai à igreja e ocupa o

¹¹ A situação aqui retratada se refere à apresentação do trabalho intitulado *La Bête* (O Bicho), desenvolvido em 2005, que aconteceu em setembro de 2017, no Museu de Arte Moderna (MAM) de São Paulo. O trabalho acontece diante da participação do público que move o artista a partir da referência de uma réplica do *Bicho*, obra da artista brasileira Lygia Clark (1960), expostos como convite ao manuseio das peças. Na apresentação específica de *La Bête*, no MAM, uma criança estava presente ao lado da mãe e, pelo fato da menor de idade ter tocado o artista, ganhou forte repercussão, se transformando em uma sequência de acusações públicas de pedofilia que incluíam ameaça de morte. Uma entrevista com esse artista sobre essa situação foi realizada pela jornalista brasileira Eliane Brum, veiculada no *Jornal El País* e pode ser conferida em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2018/02/12/opinion/1518444964_080093.html >. Acesso em: 16/06/2018.

¹² O trabalho se chama *Peso Bruto* e foi desenvolvido em 2015. Um vídeo com um breve trecho do trabalho e sua fala sobre ele pode ser conferido em: < <https://www.youtube.com/watch?v=Ckbneej51Vc> >. Acesso em: 16/06/2018.

lugar do homem santo, Jesus¹³. As/os/es performers transviadas/os/es, desviadas/os/es, que não cabem na sua Casa Selvática fazem da rua um cabaré, ateando fogo às convenções, vestindo mitra (chapéu de bispo), *blabando* discursos em tom solene, tornando o público partícipe de uma celebração irônica da condição de violência imposta às existências diversas¹⁴.



Figura 8 – Cabaret Macchina, Casa Selvática, 2018. Foto: Humberto Araújo.
Fonte: < <http://www.aescotilha.com.br/colunas/zero-pila/cabaret-macchina-casa-selvatica/> >.

¹³ O espetáculo aqui mencionado é O Evangelho Segundo Jesus, Rainha do Céu (2016) e vem sendo censurado em várias cidades por onde passa desde sua estreia. Um vídeo com trechos do espetáculo e com entrevista com a diretora Natalia Mallo pode ser conferido em: < <https://www.youtube.com/watch?v=tEEI2kKxOV0> >. Acesso em: 16/06/2018.

¹⁴ Cabaret Macchina (2018) é o nome do trabalho realizado pela Casa Selvática. Um trecho desse trabalho pode ser conferido em: < https://www.youtube.com/watch?v=odoHp6_SKgo >. Acesso em: 16/06/2018.

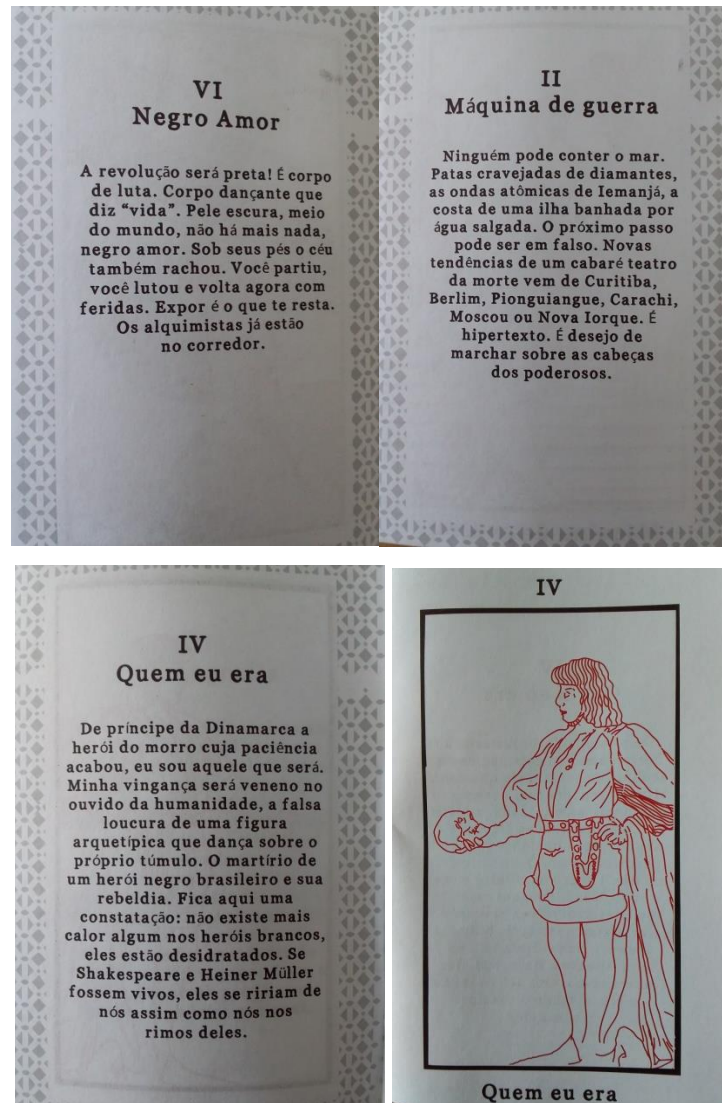


Figura 9 – Imagens do programa do Espetáculo Cabaret Macchina com textos do grupo, Casa Selvática, 2018. Fonte: Casa Selvática.

Tem gente virando o rosto, as costas, a bunda para as convenções de controle social, e isso está provocando confusão, convulsão, eletrocutando alguns sistemas, inclusive os sistemas da arte. A dança com a barriga, ou com o cu – a exemplo dos espetáculos Hyenna¹⁵ e Macaquinhos¹⁶ – mostra que o corpo pode não ter hierarquia, que a inteligência não se localiza somente na cabeça (De Marinis, 2012). A propósito, essa anedota sobre uma alma mandona e ao mesmo tempo condenada desde o nascimento a um julgamento divino nos foi contada justamente para ficarmos como as crianças que têm medo de escuro depois de ouvir histórias de terror. Aí a

¹⁵ Espetáculo do artista Tuca Pinheiro, desenvolvido em 2013. Um texto assinado por Francisca Pinto relatando as impressões sobre esse trabalho pode ser encontrado em: < <http://panoramafestival.com/2014/hyenna-nao-deforma-nao-tem-cheiro-nao-solta-tiras-tuca-pinheiro/> >. Acesso em: 16/06/2018.

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

moral tem residência fixa aprisionando tantos corpos quanto puder cooptar.

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

Mas que corpo seria esse cuja potência incontida se espalha por onde habita, de modo ingovernável, convocando os sentidos mais esquecidos? Imaginemos que nossos poros possam se dilatar ao ponto de revelar as camadas mais profundas, ao ponto de dar acesso do que se chamou dentro, ao fora, e do fora ao dentro, se misturando até que essa mistura fique inominável. Imaginemos uma pele permeável,

que detém grande parte de nossa capacidade de perceber como nos relacionamos com o mundo. Realizemos uma escuta que ressoa, como sugere o filósofo francês Jean-Luc Nancy (2014), uma percepção que é ação (Noë, 2004, 2012)¹⁷. Reconheçamos que nem tudo o que nos acontece é captável por uma consciência vígil diante das inúmeras formas de comunicação das quais o corpo é capaz (Gil, 2001, 2004)¹⁸. Experimentemos uns olhos que escutam, um nariz que degusta, uma língua que cheira, um pensamento sem julgamento, um movimento que se expande às diferentes

¹⁷ O filósofo Alva Noë (2004; 2012) afirma, dentre outras coisas, que a percepção não é dada à consciência sem uma exploração ativa do conhecimento corporal, para ele é necessário um nível de engajamento da atenção, um modo de presença que possibilita a percepção. Essa, por sua vez se dá em relação com o ambiente e não se restringe à atividade do pensamento.

¹⁸ O filósofo português José Gil (2001; 2004), ao analisar como acontecem as relações entre os corpos na dança, mais especificamente no Contato Improvisação, em observações acerca do trabalho do coreógrafo norte americano Steve Paxton, afirma que há diferentes formas de comunicação entre os corpos e que há nesse contexto uma comunicação entre corpos-consciência que não passa necessariamente por uma consciência vígil, ou seja, há modos de comunicação dos quais somos capazes que não nos damos conta quando esses ocorrem. Tal afirmação nos faz perceber o quão ilusório é pensar que exercemos controle absoluto sobre o que nos acontece. Acrescenta-se a essa discussão, a afirmação trazida pelo filósofo e cientista cognitivo britânico-americano Peter Carruthers (Anyan, 2018) ao dizer que pensamento, julgamento e volição conscientes são ilusões, ou seja, eles surgem de processos dos quais estamos sempre inconscientes. Segundo esse autor somente as experiências sensoriais é que figuram nesse espectro perceptivo.

percepções, que experimenta a si e ao mundo em um exercício de abertura e prontidão para relacionar-se com sua diversidade.

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

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

A escuta gera uma singularidade sensível, como diz Nancy (2014) que carrega o sensível (*aisthesis*) em seu modo mais ostensivo que contém ao mesmo tempo dentro e fora, desconexão e contágio, divisão e participação. Se o ouvido não possui a mesma qualidade da visão – que ao fechar os olhos interrompe a conexão, por exemplo –, a noção de escuta pode ser mesmo ampliada para outras percepções mais discretas que escapam aos já conhecidos 5 sentidos, como o filósofo e cientista francês Alain Berthoz (2001) nos mostra. Os receptores táteis estão sempre captando

informações, os poros são abertos, o senso de equilíbrio é constante, a medição de nossa força é sempre solicitada. Nancy (2014) expõe que se trata tanto de se abrir ao ser como ressonância, como se abrir a ressonância do ser. O sujeito da escuta não está dado, ele está sempre por vir, diferentemente do sujeito da visada que já está posto em seu ponto de vista. O sujeito da escuta é sequer sujeito, uma vez que sua singularidade se faz na modulação de sua vibração que desdobra, rebate, amplia, que tensiona e ressoa, e recomeça de outro modo. Des-cisão (Eugenio, 2012) e individuação (Simondon, 2015) são termos a calhar nesse debate.

3.3 Modos de corpar

Muitos são os modos de convite à ampliação da percepção dessa potência que é e o corpo, mas nesse contexto parece justo mencionar as muitas práticas tensionadas mais amplamente no campo da dança que se voltam a uma produção artística a partir de um refinamento da escuta ao que pode o corpo em sua existência incorporada. Dentre elas estão as práticas somáticas, que assumem a conexão entre perceber e ser/estar, com exercícios focados nas relações entre motricidade e sensorialidade, funcionamento orgânico e percepção, além de outras nuances diversas derivadas de observações em cada estudo¹⁹. Os estudos da cognição ganham reverberação

¹⁹ As práticas somáticas, também conhecidas como educação somática ou abordagens somáticas são iniciativas de abordagem do corpo integrado, que buscam romper dicotomias e modos de fazer pouco conectados com a percepção do corpo – *embodiment*. A pesquisadora brasileira de práticas somáticas Débora Bolsanelo (2015) lembra da atenção à noção de corpo integrado que olha para o desenvolvimento da criança e propõe possibilidades de auto-percepção, gestão da experiência, equilíbrio por um processo que reverbera também nos aspectos sociais. Respiração, orientação espacial, nível de esforço – regulação do tônus muscular, direcionamento ósseo-muscular, exploração das potencialidades inventivas do movimento são alguns dos elementos explorados em abordagens somáticas. São várias as práticas que se voltam à percepção pelo movimento, como a Técnica de Alexander, desenvolvida pelo ator australiano Frederick Matthias

nessas práticas atentas ao esquema corporal, seus modos de funcionamento e relações com o ambiente.

Berthoz (2001) estuda o engajamento e colaboração entre os diferentes sentidos, por exemplo. Segundo esse autor, nosso sistema de captação sensível vai muito além da visão, do olfato, do tato, da audição e do paladar, uma vez que há captadores sensoriais espalhados pelos nossos músculos, pelos tendões, pelas articulações e pelo sistema vestibular que transportam as informações. Os captadores são responsáveis por medir o comprimento e a velocidade do estiramento muscular nos tendões, a força que exercem, e nas articulações o ângulo que os membros fazem entre si e a velocidade de flexão de um membro sobre o outro. Isso se denomina propriocepção muscular e articular. Dependemos da propriocepção muscular e articular e dos captadores vestibulares que cooperam com a visão e com os captadores

Alexander, a de Moshe Feldenkrais desenvolvida pelo físico pesquisador de movimento russo Moshe Feldenkrais, a Eutonia, desenvolvida pela educadora do movimento alemã Gerda Alexander, a Coordenação Motora desenvolvido por Béziers e Piret e o Body-Mind Centering (BMC) desenvolvido pela educadora do movimento norte americana Bonnie Bainbridge Coehn. Segundo a pesquisadora brasileira de dança Lela Queiroz (2012, p. 43), o BMC, por exemplo, opera por meio do "desenvolvimento gradual dos padrões, escuta e atenção se traduzem em intenção em que movimento é informação em ação, reconhecendo relações entre anatomia e fisiologia experiencial e funcional, num conjunto amplo e complexo de movimentos evolutivos multifacetados".

táteis da pele – em conjunto com os do corpo e os dos pés, por exemplo, para medir nossos movimentos. Tais relações é que nos tornam capazes de nos equilibrarmos em dois pés, caminhar, decidir a direção, escolher o que comer ou não, o que tocar ou não, com o que se engajar²⁰.

O movimento é capaz de criar certa organização entre os demais sentidos, uma vez que os avisam e dinamizam a cognição, como traz Queiroz (2012, p. 42), afirmando que "o corpo empreende investidas no espaço-tempo, com

²⁰ Berthoz (2001) afirma que além dos captadores musculares há os captadores que se localizam na região da orelha, o chamado sistema vestibular que permite medir a rotação e a inclinação da cabeça. O sistema visual é composto por vias paralelas que analisam a forma dos objetos, a cor, a velocidade, etc. Nós temos várias visões e as áreas do cérebro responsáveis pelos aspectos do mundo visual são dez diferentes. O cérebro é um grande simulador de ação, ao mesmo tempo em que faz uma simulação mental dos movimentos, prevê o estado no qual os captadores sensoriais, ou determinados captadores sensoriais, deverão estar no momento determinado. Os sentidos são verificadores, o cérebro é um gerador de hipóteses que utiliza os sentidos unicamente para verificar as hipóteses que ele constrói em função das ações que ele planejou. Nossos movimentos são guiados por uma representação interna das trajetórias desejadas e, a partir dessa representação, o cérebro tem a capacidade de escolher os sentidos que vão permitir-lhe guiar o movimento. Quando fechamos os olhos, o cérebro reorganiza completamente os tipos de informações sensoriais que ele vai utilizar: as informações táteis, por exemplo, tornam-se mais importantes. Berthoz afirma que "não vamos onde os pés nos dirigem, vamos, mesmo durante a noite, onde o olhar nos dirige". A razão pela qual os olhos se antecipam à rotação do corpo na produção de suas trajetórias é, precisamente, por que a pessoa segue, em verdade, uma representação mental da trajetória em cuja direção quer chegar – que ela antecipadamente 'vê'.

movimentos de diversas gamas num processo que envolve *sensing, feeling and action* – rastreamento, sentimento e ação – em que se alojam operações de escuta, atenção e intenção". Se considerarmos todo um trajeto de pesquisas acerca da percepção, que reiteram o corpo como modo de conhecimento de mundo e de produção de conhecimento, que afirmam a percepção como ação, a exemplo de Noë (2004, 2012), o ato de perceber que produz a si e o ambiente em operação de coengendramento faz com que o corpo seja descrito para além de uma noção de recipiente ou de superfície de impressões daquilo que nos acontece.

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

O levantamento daquilo que o corpo não é, proposto pelo filósofo francês Michel Bernard (2001), aparece com uma pista aberta para que seja possível a relação com suas muitas forças inapreensíveis, seus es, dentre elas escapar de atribuições e vereditos²¹. Não se trata de invalidar os és que o corpo pode frequentar, não reconhecer seu potencial de ser marcado pelos encontros ou sua capacidade de agenciar a experiência, mas de operar em um campo aberto às muitas possibilidades intervalares do é e do não é. Por mais que haja esforço para se apreender seu funcionamento, a capacidade inventiva oferece novos recursos que levam a um movimento incessante de percepção e reconfiguração em relação ao ambiente. Simondon (2003, p. 99), afirma que o átomo é capaz de entrar em relação com outros átomos de modo imprevisível e aleatório, e “constituir, assim, um indivíduo, viável ou não, através do vazio infinito e do devir sem fim”. O corpo não opera como uma estrutura previsível, tampouco impermeável. Nós temos um contorno, um contentor dos

²¹ Para ele, o corpo não se reduz a um processo cognitivo de informação – lógica de identificação de causa e seu referente –; não se reduz a um processo pulsional e energético de ex-pressão como um processo de comunicação; não se reduz à finalidade utilitária e relacional; não se reduz a uma racionalidade calculadora; e não se reduz a um entendimento de corpo como veículo e processador de informações.

órgãos, dos fluidos corporais, porém esse contorno não se apresenta como um elemento intransitável, tampouco capaz de nos blindar daquilo que nos cerca, haja vista as múltiplas formas de percepção das quais somos capazes em relação ao ambiente. O próprio átomo tem contornos penetráveis. Ao tratarmos do corpo em consideração às suas permeabilidades, dicotomias como: interno/externo; comando/ação necessitam ser revisadas.

Quando se volta a um processo de produção artística pela prática de movimento, tendo as potencialidades do corpo como elementos compostíveis, os corpos que se relacionam com tal proposta são convidados a voltar a atenção para o que lhes acontece. Tal processo pode ocorrer tanto na constância de acesso e memorização de determinadas nuances que emergem do contato com diferentes estímulos, quanto na provocação de fissuras perceptivas, que envolve o contato com o imprevisível, algo ainda não conhecido pelo corpo e que demanda a invenção de novos caminhos de acesso para a tomada de posição diante disso²².

²² Um exemplo de provocação perceptiva capaz de evidenciar tal processo é o investimento (durante um ensaio, ou uma aula) em alguns elementos estimuladores da propriocepção: um estimulador tátil que

De acordo com Combes (1999, p. 29), a percepção aparece na teoria simondoniana como um “ato de individuação operada por uma vida para resolver um conflito no qual ele entra com seu meio”. Para essa autora a percepção não se inicia com um tomar forma, mas opera “dentro de um conjunto constituído pela relação entre o sujeito e o mundo, o ato pelo qual um sujeito inventa uma forma e, portanto, modifica sua própria estrutura ao mesmo tempo em que a do objeto”. A possibilidade de desdobramentos desse sujeito na invenção ao mesmo tempo em que o meio se altera é um princípio que sustenta a noção de com-parecer, que correlaciona percepção e presença (estar com). Como já tratado no caderno Pode, parecer-com é

reverbera no aparelho circulatório (uma escova grande com cerdas firmes a estimular a pele por determinadas direções vinculadas à configuração ósseo muscular) tem a capacidade de transformar a sensibilidade dessa pele pela sua vascularização. A relação com a roupa, por exemplo, se torna outra, convida à invenção de meios, de caminhos possíveis, e uma dança pode emergir dessa percepção do que esse novo corpo pode em contato com o que lhe toca. Tal exemplo tem referência em uma das práticas desenvolvidas com a turma de segundo ano do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR na disciplina: Abordagens e lógicas da dança no ano de 2018, lecionada juntamente com a bailarina e professora brasileira Marila Velloso. Essa proposição tem base nos estudos de Coordenação Motora, desenvolvido pelas fisioterapeutas francesas Marie-Madeleine Béziers e Suzanne Piret (1992) com os quais tive contato prático através das pesquisas da dançarina e pesquisadora brasileira Paloma Bianchi (2016) e do pesquisador de movimento brasileiro Ivaldo Bertazzo.

inventariar as possibilidades que se apresentam junto às situações e esse inventário se dá por meio da percepção. Um refinamento da atenção permite que muitas nuances de uma mesma circunstância/objeto/ação possam ser acessadas ao mesmo tempo em que ocorre a percepção dos afetos que incorrem no corpo e o mapeamento de possíveis posicionamento no encontro entre esses corpos. Lembrando que, nesse contexto, não é possível alcançar uma *expertise* por se tratar de algo situado, que demanda uma atenção e revisão constante de si e daquilo que se apresenta, mas de um treino da atenção para que os muitos modos de perceber e de corpar tenham vazão²³.

²³ A dançarina e coreógrafa portuguesa Sílvia Pinto Coelho, que também é pesquisadora associada ao AND Lab Research, desenvolve uma pesquisa a qual denomina Práticas de atenção. Tais práticas se voltam, dentre outras coisas, à percepção daquilo com que nos deparamos por meio da evidencição de determinados sentidos, ora mantendo foco na capacidade de captação do olhar e suas derivações, ora evidenciando outros modos de percepção sem o uso da visão, ora trazendo o engajamento dos sentidos, sem restrição de nenhum, à determinada circunstância que envolve a prática coletiva. Nessa direção, alguns modos de reparagem (como se utiliza no português falado em Portugal) são acessados, porém, como ativação da capacidade de engajamento, a cada vez, de acordo com a situação. As Práticas de atenção fizeram parte das atividades da Escola de Verão AND – Lisboa em suas três edições. Colocando-se em interlocução com o Modo Operativo AND juntamente com práticas de outros pesquisadores. Outras informações sobre a Escola de Verão AND podem ser conferidas em: < <https://www.and-lab.org/how> >. Acesso em: 02/09/2018.

3.3.1 Em-perceptível

Uma pessoa de pele clara e cabelos escuros, corpo esguio com músculos fortes, revelados por uma malha colada ao corpo, se posiciona a frente de um pequeno público na sala de uma galeria na região central da cidade de Curitiba – Pr.²⁴. Sua postura deixa transparecer uma intimidade com a dança clássica e seus primeiros movimentos uma relação com elementos característicos dos estudos de dança moderna (realizando torções, contração de tronco e variações de níveis espaciais). À sua frente, apoiada no chão, protegido por uma capa plástica, uma grande jarra branca de porcelana estampada com flores cor-de-rosa. A jarra contém um líquido escuro. A pessoa se move em uma espécie de dança confessional, os movimentos parecem “expressar” uma voz “interna” de tom angustiante, o som da fala aparece

²⁴ A situação narrada aqui aconteceu de fato, porém, a opção por não revelar os nomes e precisar o evento se deve pela intenção de não expor a pessoa que se apresentou, além disso, situações como essas ocorrem com frequência no campo das artes performativas e essa descrição pode ser tomada apenas como exemplo. Nesse caso específico se tratava de uma iniciativa de uma galeria da cidade em discutir a questão da transgressão por meio de um breve concurso que premiaria três artistas com uma residência de um mês no espaço. A dinâmica proposta era de apresentação das performances e votação pelo público segundo alguns quesitos de potência elencados pela equipe da galeria.

reforçando as sensações de angústia. O corpo dança, com habilidades de variação de intensidade e extensão de movimento, ora deixando transparecer passos apreendidos em aulas de dança moderna ainda com referência na base clássica, com elevação de pernas, sustentação de posturas em torção e contração; ora deixando palavras tomarem o espaço ao mesmo tempo em que se suja de modo cuidadoso com o líquido escuro contido na jarra. Ao dizer o texto relata dúvidas, inconformidades, sensações de prisão e obrigatoriedade. Empenha-se em falar de si por meio da exposição de uma técnica de dança colada em seu corpo, mas deixa explícito que é só a si-mesma que interessa. Coloca o público a testemunhar sua habilidade e seus dilemas cotidianos, mas pouco se dedica a relacionar-se com as outras pessoas que ali estão, o que se revela tanto no roteiro quanto na forma de apresentação dele. A quem interessa tal modo de exposição? Surpreendentemente, àquele público que ali estava, tomado (salvo algumas exceções) por uma exibição autocentrada da relação entre seus problemas pessoais e a capacidade de transpô-los em uma gestualidade de dança virtuosa e cheia de clichês. Esse público poderia votar na performance preferida e, ao fazê-lo,

mostrava suas orientações estéticas no campo da dança (nesse caso, uma dança que se coloca como vinculada à performance). Há muitas questões que podem ser discutidas nesse contexto, como a propagação de determinadas referências de arte ligadas a uma noção de estética vinculada ao belo; as políticas de formação de público; a formação em dança na contemporaneidade; dentre tantas outras, porém como o foco dessa discussão é a percepção, voltemos a tratar da especificidade da composição na proposição artística.

Fazer arte é também perceber, dos muitos modos possíveis, como estar em relação e quais as implicações no éticoestético-político emergem nesse estar. Fazer arte: expor-se diante de um público (e/ou com ele); tornar esboços ação; coreografar; dirigir; performar são atos extremamente exigentes de dedicação e refinamento. Assertividade nem é aqui um tema em questão, porém, voltar esforços a uma produção menos taxativa e mais atenta a demandas coletivas torna-se hoje um elemento fundamental. Quando na dança se passa a mover de modo surdo, e/ou como “espetáculo de mobilidade em fluxo” (Lepecki, 2009), e/ou de modo extremamente ensimesmado, e/ou totalmente aderente a

uma noção de estética kantiana como aquilo que é belo (De Duve, 1996), a desconsideração acerca do meio no qual esse corpo está envolvido é uma consequência frequente.

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

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

André Lepecki (2011, p. 47) ancora seu conceito de "coreopolítica" na noção de "política do chão" com referência ao pesquisador e artista britânico Paul Carter que a trata como aquilo que se dá em atenção a todas as particularidades da coformatação da relação entre "corpo e chão chamado história". Lepecki propõe a coreopolítica – relação entre dança e a cidade – como possibilidade de fundação de uma "nova política do chão". A coreopolítica de Lepecki (2011) seria como o chão que sustenta e transforma a dança e se transforma nessa relação. Ao trazer para a discussão uma noção de sujeito político Lepecki (2011, p. 56) lança as seguintes provocações:

Como promover uma mobilidade outra que não reproduza a cinética do capital e das máquinas de guerra e policiais? Como coreografar uma dança que rache o chão liso da coreopolícia e que rache a sujeição dos sujeitos arrematados pela

coreopolícia? Dançar para rachar o chão do movimento, dançar no movimento rachado do chão, rachar a sujeição.

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

Abordar corpo como mundo possível, como universo a ser escutado junto ao universo no qual se encontra, é modo de operar arte e vida como indissociáveis. É uma opção à ameaça de conformações austeras, pois conformações desse tipo produzem manifestações impacientes como: "dance Jérôme!", emitida por uma pessoa da plateia diante de seu incômodo em não ver dança segundo sua expectativa. Nessa ocasião o que ele via era o questionamento do coreógrafo

francês Jérôme Bell tornado movimento lento e fala²⁵. Esse espectador, com expectativas de dança ligadas ao fluxo de movimento, mal podia perceber que a aparente imobilidade de Jérôme Bell era, justamente, a provocação capaz de colocá-lo, como interlocutor, para dançar. Em contato com aquilo que seu arsenal representativo sobre o que seria dança não dá conta de traduzir, seus sentidos são provocados de outro modo, sua cognição o impele a inventar caminhos e, muitas vezes, o efeito é estranhamento e rejeição. Acabamos por rejeitar aquilo que não deciframos, que não está no nosso campo de domínio, porque Saber²⁶ é modo de controle e, afinal, quem quer perder esse poder, quem aceita perder o sentido, desviar-se? Se, de acordo com Combes (1999), o sujeito pode ser compreendido como uma realidade transitória que constitui o indivíduo como uma partilha pré-

²⁵ Tal situação aconteceu com Jérôme Bell durante apresentação do espetáculo *The last performance* (1998) no qual uma pessoa da plateia sobe no palco e diz: *dance Jérôme!* A situação é contada por André Lepecki durante uma fala no festival *Panorama do Rio de Janeiro*. O vídeo pode ser conferido em: <https://www.youtube.com/watch?v=UCEJGV1enNg&t=434s>. Acesso em: 12/06/2018.

²⁶ Saber é trazido em maiúscula diante da intenção de criar diferenciação entre um Saber como conjunto de conhecimentos prévios e enrijecidos que alimentam estruturas hierarquizantes e modos de saber como percepção, capacidade de saborear. Esse tema é ampliado no caderno sabe.

individual, que controle podemos ter acerca do que nos acontece, acerca do que a percepção apreende? Não vamos nos deter em como se dão as configurações enrijecidas de um Saber-Poder, mas um fato a ser considerado é que essas configurações estão presentes em nosso convívio, estabelecem como as relações se dão no campo do político e da política e, por ora, o que podemos dizer é que uma escuta ampliada e a tentativa de saborear os encontros, a cada vez, talvez seja uma das possibilidades de produção de fissuras em sistemas de Saber-Poder instaurados.

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

nossa existência regrada pela manutenção de dualismos e hierarquias.

Não é sem motivo que grande parte das práticas somáticas tem por base a observação dos movimentos dos bebês, os trabalhos de Feldenkrais (1977), o de Béziers e Piret (1992), e o de Coehn (2015) são alguns exemplos. No caso do BMC, desenvolvido por Coehn (2015, p.226), um dos pressupostos proveniente do estudo do desenvolvimento sensório-motor é o alfabeto do movimento, baseado nos reflexos primitivos, que surgem antes e depois do nascimento e que se tornam integrados a padrões mais complexos de movimento por volta dos 4 a 6 meses de idade. Para algumas abordagens somáticas, a referência nos movimentos dos bebês ocorre diante da percepção de que seu modo de descobrir e de experimentar sua mobilidade possui uma inteligência mais instintiva, o que, ao longo da vida vai se alterando de acordo com alguns condicionamentos de mobilidade²⁷.

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

²⁷ Alguns vídeos com práticas da abordagem somática de Feldenkrais que exemplificam tal afirmação podem ser encontrados em: < <https://feldenkrais-method.org/archive/contemporary/videos/> >. Acesso em: 28/11/2018.

deuses, "*personal jesus*"²⁸, führer; não nos enxergamos se não pela aprovação/desaprovação das *selfies* nas redes sociais

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

²⁸ Frases como: "Meu Jesus", "Jesus vai me ajudar", "Se Deus quiser" são proferidas com frequência no Brasil, principalmente vinculada à crença difundida por religiões cristãs, de que há um Deus onipresente capaz de observar e interferir em tudo o que fazemos. *Personal Jesus* é também o nome de uma música tocada pela banda inglesa Depeche Mode escrita por um de seus integrantes Martin Gore e lançada em 1990. A música pode ser ouvida nesse link: <
https://www.youtube.com/watch?time_continue=36&v=u1xrNaTO1bl >.
 Acesso em: 16/06/2018.

corpo em relação ao cuidado e a perda da agência da existência como despotencializadoras.

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

O *conatus* que é a tendência do corpo em perseverar na existência, como nos traz Spinoza (Ética, 2009 [1677]), é uma das possíveis traduções para o que chamamos de

potência de vida. Se ao conhecermos os afetos nos tornamos capazes de buscar aqueles que elevam nossa potência de vida e refrear os que a diminuem, temos aí um recurso para ampliar essa aptidão do corpo, relativa aos processos físico-químicos inerentes a seu funcionamento, para o nível social, o das relações entre os corpos que compõem o mundo. Se não percebemos os afetos que nos entristecem, é porque, de algum modo, nosso sistema de reconhecimento das doenças, das ameaças à vida, não está em plena saúde. As doenças sociais são impregnantes ²⁹. Se a biopolítica funciona por um processo de disfarce tornando-o menos perceptível (como o

²⁹ A Dramaturga, performer e ativista americana Eve Ensler (2013) associa as formas de percepção do corpo às formas de percepção e atuação no mundo. A autora relaciona as marcas da violência de um câncer que a acometeu às marcas da violência na Terra. Ela descreve a Terra violentada como em um estupro, a exemplo da guerra no Congo e da abundância de minerais como estanho, cobre, ouro e coltan, que são matérias primas para a produção de Smartphones, iPhones, sistemas de videogame e computadores. Ensler é também autora do livro *In the body of the word*, Metropolitan books, 2013. Disponível em: <<http://inthebodyoftheworld.com/pdf/EveEnsler-InTheBodyOfTheWorld-Excerpt.pdf>>. Acesso em: 27/04/2018. Para mais informações sobre o problema da extração de minerais consultar: PARELLADA, Gemma. Viagem ao berço do coltan, o coração dos 'smartphones'. *Jornal El País*, 23/02/2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/19/internacional/1455896992_9_24219.html>. Acesso em: 29/04/2018; e KAREN HUDSON-EDWARDS E PATRICK BYRNE, Celulares, capitalismo e obsolescência programada. Outras palavras, 01/09/2018. Disponível em: <<https://outraspalavras.net/destaques/celulares-obsolescencia-programada-e-sociedade-inviavel/>>. Acesso em: 07/09/2018.

vírus da imunodeficiência humana, capaz de comprometer o sistema de defesa do corpo), conhecer os modos como ele se propaga pode preservar vidas.

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

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

Nessa mesma proposição (*Ética*, 2009 [1677], Prop. 13, Ax. 3), o autor afirma que as qualidades desses corpos também interferem em suas mudanças diante da relação, descrevendo que o caráter dessa operação está vinculado às características que os corpos apresentam na composição como mais ou menos propensos a alterar-se. Spinoza (*Ética*,

2009 [1677], Prop. 13, Ax. 3) diz que “são duros os corpos cujas partes se justapõem mediante grandes superfícies; que são moles por sua vez, os que se justapõem mediante pequenas superfícies; e que são fluidos, enfim, aqueles corpos cujas partes se movem umas por entre as outras”. Ao tratar da capacidade dos corpos de se alterarem na relação Spinoza nos dá pistas para abordar a questão da rigidez, pois quanto mais associado à camadas sedentárias, mais duro o corpo se torna, menos se transforma, ao passo que, se totalmente solúvel, nada contentor.

3.4 O uso dos corpos

A definição de vida (como utilizamos hoje na cultura ocidental) era designada pelos gregos em duas palavras distintas: *zoé*, que se refere a uma vida natural, vinculada a seus funcionamentos, aos instintos animais (algo comum a todos os seres vivos, sejam eles humanos, animais, ou deuses); e *bíos*, que se refere ao modo de viver próprio de um indivíduo ou de um grupo, que considera aspectos históricos culturais, uma forma de vida singular. O filósofo italiano Giorgio Agamben (2007; 2017) compreende *zoé* como vida nua ou comum e *bíos* como vida qualificada politicamente. Tais termos são correntemente abordados por esse filósofo para tratar da compreensão acerca da incidência das relações de poder nos corpos e suas reverberações sociais. Ao retomar a expressão: uso do corpo, mencionada por Aristóteles na obra Política para tratar das relações despóticas e políticas³⁰, Agamben (2017) desenvolve a teoria de uma potência destituente. E essa potência destituente interessa à medida que nos traz elementos para a percepção do

potencial de insurgência de um corpo que se percebe ingovernável, capaz de destituir poderes, uma vez que a sujeição a certos aspectos de governabilidade determinam que corpo somos e que modos de vida/morte se colocam nesse contexto de produção de corpo coletivo.

A afirmação de Aristóteles de que a alma é que manda no corpo e o intelecto é que manda nos apetites traz elementos para o questionamento de Agamben (2017) sobre a escravidão. Vida articulada e dividida entre *bíos* e *zoé*, vida qualificada politicamente e vida nua, pública e privada, relacional e vegetativa são, para esse filósofo, modos determinantes entre si. Tais percepções o levam a questionar se a escravidão é da natureza ou é antinatural. Ele responde que a escravidão é contrária à natureza, mas que não pertence nem à esfera da natureza, nem à da convenção, nem à da justiça, nem à da violência. A relação entre natureza e cultura pode ser percebida em um processo de coengendramento e, ao considerarmos tal fator, não podemos deixar de reconhecer o quanto a negação de uma potencialidade do corpo serve aos poderes que se valem de reiterações hierárquicas e dualistas para manipular as existências. Tratamos de fenômenos físico-químicos ao

³⁰ Diferentemente de Mouffe (2005), a noção de política para esse autor está mais ligada à dimensão coletiva de modo genérico, não diferenciando aqui o aspecto institucional e o do convívio coletivo.

mesmo tempo em que tratamos de fenômenos culturais (que dizem respeito ao meio), ambos produtores de subjetividades. O processo de individuação, como trazido por Simondon (2003), é um exemplo ao considerar a metaestabilidade como dado que confere à individuação o caráter de configurações provisórias.

Agamben (2017) questiona se existe algo como um corpo (de) escravo e se há diferença entre o corpo livre e o de escravo. Responde de modo afirmativo, reforçando que esse corpo se molda à conveniência de sua função/ocupação de acordo com uma abordagem desse corpo como instrumento, uma “máquina que não se destina à produção, mas somente ao uso”, um corpo que serve, e a percepção do escravo como “autômato” (Agamben, 2017, p. 39)³¹. Para Agamben (2017, p. 21), somente quando o pensamento se tornar capaz de encontrar o que há de político “ocultado na clandestinidade da existência singular” quando a divisão entre público e privado, política e biografia, *bíos* e *zoé* for superada, será possível “delinear os contornos de uma forma-de-vida e de

um uso comum dos corpos”. Se a noção de indivíduo está vinculada ao que uma cultura produz como pensamento coletivo, as conformações individualistas³² que pautam uma noção de sujeito na atualidade, como na discussão evocada por Safatle (2016), tem reforço em desconexões entre corpo e mente, público e privado, vida nua e vida politicamente qualificada, como trazido por Agamben (2017).

A pesquisadora brasileira de direito Cecília Caballero (1999) faz recordar que, na Grécia antiga, conhecida por seu legado político à civilização ocidental: a democracia, as mulheres não eram consideradas cidadãs, assim como os escravos, as crianças, as pessoas estrangeiras e as pessoas mais velhas. As relações se davam em diferentes modalidades de sujeição em uma organização patriarcal que atribuía ao homem o exercício de poder sobre as mulheres, as/os escravas/os e as/os filhas/os/es. A democracia “está constituída na ausência pública de suas mulheres” como cidadãs e como “objeto de conhecimento”, sendo as mulheres também constituídas por essa ausência (Caballero,

³¹ Produção é pensada aqui em oposição à noção de uso, porém em determinados trechos do mesmo livro uso é também trazido pelo autor como possibilidade de autonomia na produção de si em uma provocação a partir da ideia de uso de si em alusão ao cuidado de si foucaultiano.

³² A noção de indivíduo que traz Simondon (2015) se difere da noção de individualismo como abordado por Safatle (2016) o individualismo se mantém a distância da percepção do processo de individuação em relação com o meio, ao contrário, se mantém como efeito de um funcionamento egocêntrico.

1999, p. 126-127). Tal observação se liga a noção de uso visitada por Agamben (2017) ao tratar da questão da escravidão, pois ao considerar como capaz somente a figura masculina e detentora de poder, cuja participação política era garantida, todas as demais existências humanas eram postas em função de uso, uma vez que não tinham autonomia sobre seus corpos.

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

dóceis. O cuidado de si³³ proposto por Foucault (2004) se refere a um retorno a si mesmo como modo de emancipação, como autoconhecimento. Não se volta a uma ideia individualista produto do capitalismo, mas como algo que diz respeito à vida política, colocando em pauta as muitas formas de sujeição, e o conhecimento como meio de liberdade. O cuidado de si de Foucault se liga à transformação, à transfiguração e para Agamben (2017) cuidado de si e uso de si marcam a diferença entre ética e política, questionando como a ética pode se distinguir do uso, ultrapassando-o.

Nesse sentido, a/o/e cidadã/ão/ãe se define pelo uso que se faz do corpo. O corpo é transformado em sua marca. Se a/o/e escrava/o/e é definida/o por um corpo que pertence a alguém, a quem pertencem os corpos escravos contemporâneos? Possivelmente a instituições, corporações, entidades, ou seja, a quem interessa o governo dos corpos:

³³ A noção de cuidado de si/autocuidado também pode se aproximar da discussão sobre a divisão entre a capacidade de perceber a si e ao mundo, como discutido anteriormente. Se perceber é perceber os processos que envolvem a existência (corpo em relação com o mundo) cuidar também pode seguir essa lógica. Porém, o modo como é apresentado pelo autor se refere a questão atribuição de responsabilidade sobre a vida a algo ou alguém que detém poder sobre o corpo, usando-o como modo de escraviza-lo.

corpos que respondem a um sistema³⁴. Desse modo os corpos mulheres respondiam a democracia da Grécia antiga. Assim, muitos corpos mulheres responderam a regimes antidemocráticos ao longo da história. Assim, corpos mulheres, trans, negras, imigrantes, e tantas outras ainda respondem em regimes supostamente democráticos na atualidade. Motivo para insurgência não falta.

³⁴ Cabendo evocar aqui a noção de política como trazido por Mouffe (2005) e de política-poder discutida por Latour (2004).

3.5 ~~Corpos governáveis~~ Corpos ingovernáveis

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

Oliveira, ex-militante do Partido Operário Comunista (POC), era estudante de Sociologia e professora do ensino fundamental quando foi presa, em 11 de julho de 1971, em São Paulo (SP). Hoje, vive na mesma cidade, onde é pró-reitora de extensão e cultura e professora titular de saúde coletiva da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)] (Teodoro, 2014, p. 127-128).

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

A produção de corpos dóceis (Foucault, 1999), tem ocorrido no Brasil há mais de quinhentos anos, seja por meio de intervenção violenta, por imposição cultural ou por instauração de um ambiente em que o oprimido aprende o

comportamento do opressor e oprime as/os demais. Esse sistema, profundamente enraizado em nossas estruturas sociais, acaba por determinar, em grande parte, os modos como as relações cotidianas se dão, garantido sua perpetuação. Quem nunca se percebeu ocupando o lugar daquele que oprime e quem nunca se sentiu oprimida/o em alguma circunstância da vida? Interromper esse funcionamento demanda uma revisão constante de nosso modo de ser/estar em relação.

Segundo o pesquisador brasileiro de arte, política e ativismo André Mesquita (2015, p. 11), o sistema arbitrário que a ditadura militar no Estado brasileiro utilizou, deixou uma herança ainda ativa. Houve 434 casos de morte e desaparecimento na represália militar entre os anos de 1964 e 1985 (segundo relatório final da Comissão da Verdade divulgado em 2014³⁵). Mesquita (2015) recorda a criação da Guarda Rural Indígena (GRIN) no ano de 1969 durante a ditadura militar brasileira cujo intuito era encobertar o genocídio ocorrido durante o período da ditadura nas situações de expropriação no centro-oeste e norte do país

que somavam 8.350 indígenas assassinados. Na ocasião da formatura da primeira turma da GRIN no dia 5 de fevereiro de 1970, os indígenas recrutados se apresentaram vestidos com farda e armados. Uma das cenas a qual Mesquita (2015) chama a atenção é a demonstração pública do método de tortura utilizado nas prisões desse regime: o pau-de-arara. Ou seja, a tortura acontece ali publicamente como demonstração do poder de opressão do Estado que usa os corpos indígenas, também vítimas dessa mesma forma de opressão, como demonstradores e disciplinadores de outros corpos no mesmo sistema violento³⁶.

³⁵ O relatório pode ser consultado em: < <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/outros-destaques/574-conheca-e-acesse-o-relatorio-final-da-cnv> >. Acesso em: 09/08/2018.

³⁶ Um vídeo contendo algumas imagens desse fato pode ser acessado em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=259&v=O_eDldk7uE0 . Acesso em: 09/08/2018.



Figura 10 – Print de vídeo de Jesco von Puttkamer em ocasião da Formatura da primeira turma GRIN descoberto em 2012 por Marcelo Zelic no Museu do Índio no Rio de Janeiro durante pesquisa para Comissão nacional da Verdade. Fonte: < <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/a-historia-sinistra-das-milicias-indigenas-treinadas-pelo-exercito-para-torturar-indios/> >



Figura 11 – Situação TE (Trousas Ensanguentadas) Arthur Barrio, 1970 Instituto Inhotim, Brumadinho. Foto: César Carneiro. Fonte: < <http://arteseanp.blogspot.com/2015/10/artur-barrio.html> >.

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

O modelo de repressão ditatorial ganhou aval institucional e isso se mantém na atualidade, a exemplo da militarização das políticas de segurança pública e da criminalização de movimentos sociais, o que afeta majoritariamente a população pobre e negra residente em favelas, uma vez que as mortes e desaparecimentos seguem vitimando essa população impunemente e de modo escancarado. Alguns dados alarmantes recolhidos pelo Instituto de Segurança Pública (ISP) do Rio de Janeiro e resumidos pela ONG Rio de Paz³⁷, publicados pelo jornal *El País*, assinalam o saldo de 500 mortes mensais no estado do Rio de Janeiro no embate entre a força policial e civis entre os anos de 2007 e 2014:

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

³⁷ Outras informações sobre a ONG podem ser acessadas em: < <http://www.riodepaz.org.br/> >. Acesso em: 09/08/2018.

Um dos exemplos mais recentes da manutenção de um sistema opressor, violento e abusivo coordenado pelo poder militar e avalizados pelo Estado Brasileiro é a Intervenção Militar no Rio de Janeiro no ano de 2018. Entre março e maio de 2018 foram registradas 352 casos de morte³⁸ e em junho de 2018 foram registrados 155 casos³⁹ decorrentes de violência policial. Essa ação, entrecortada por mortes de adultos, crianças e representantes da comunidade, a exemplo do assassinato da vereadora e ativista carioca Marielle Franco, criaram repercussão negativa sobre a Intervenção Militar programada para acontecer até o mês de dezembro de 2018. Porém, tal repercussão não ganha espaço midiático, nem comoção popular suficientes para que se interrompam essas ações, uma vez que parte da população brasileira acredita na eficácia de intervenções altamente agressivas, como a militar, o que, inclusive, engrossa um coro disseminador de ideias

³⁸ Dados publicados pelo jornal Diário Catarinense em 24/06/2018. Disponível em: < <http://dc.clicrbs.com.br/sc/noticias/noticia/2018/06/numero-de-mortes-violentas-aumentou-durante-intervencao-federal-no-rio-de-janeiro-10386467.html> >. Acesso em: 09/08/2018.

³⁹ Dados publicados pela agência Brasil 17/07/2018. Disponível em: < <http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2018-07/rio-teve-mais-mortes-decorrentes-de-intervencao-policial-em-junho> >. Acesso em: 09/08/2018.

fascistas e conservadoras, que se evidenciaram em dados da disputa presidencial no Brasil em 2018⁴⁰.

Os corpos que resistem a esse tipo de violência o fazem de modo resiliente, em regime de urgência. Caminham em manifestações reivindicatórias de justiça social, se reúnem em iniciativas afirmativas de uma identidade cultural⁴¹, se valem de sua potencialidade de outro modo. Esses corpos vivos questionam dispositivos/imperativos governamentais, buscam escapar aos sistemas de apreensão de sua autonomia, mesmo em regime de vigilância, ainda que julgados, humilhados constantemente por viverem onde vivem. O dançarino carioca de Passinho Foda⁴², Khalifa Idd, conta em um depoimento emocionado que já foi obrigado a dançar para policiais (sem qualquer preparação ou música)

⁴⁰ Alguns textos do escritor brasileiro Luiz Ruffato sobre esse tema podem ser conferidos em: < https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/11/opinion/1484149442_585187.html > e < https://brasil.elpais.com/brasil/2018/05/15/opinion/1526384762_766126.html >. Acesso em: 09/08/2018.

⁴¹ Iniciativas como a do projeto *Amarefunk* são um exemplo de movimentos que evidenciam a potencialidade e resistência da comunidade de favela. Outras informações podem ser consultadas em: < <http://amarefunk.com.br/> >. Acesso em: 09/08/2018.

⁴² Passinho Foda é um estilo de dança que surgiu nas comunidades do Rio de Janeiro, RJ e se caracteriza por uma mistura de estilos como: Funk, Frevo e de Danças Urbanas sempre embaladas à música Funk.

para provar que era dançarino, e não ladrão⁴³. Quem dança Passinho, o faz na favela, ou em festivais de música como *Rock in Rio*. Às vezes falta ao ensaio para cuidar dos filhos, ou não pode receber cachê pela apresentação por não ter carteira de trabalho⁴⁴. Quem é da favela também viaja para França, depois de anos de persistência na manutenção de um centro de dança nessa zona de guerra⁴⁵ com uma coreógrafa que questiona: o que nós podemos fazer juntos?⁴⁶

⁴³ Esse depoimento de Khalifa compôs o espetáculo *Preset*, da dançarina, pesquisadora e professora brasileira Marila Velloso apresentado nos dias 07 e 08 de novembro de 2018 na Casa Hoffman de Curitiba, Pr, por ocasião da Mostra Solar 2018.

⁴⁴ Como relata [conversa informal] a dançarina e coordenadora do projeto AMARÉFUNK, desenvolvido na comunidade da Maré no Rio Janeiro, a brasileira Flora Mariah, que mediou a contratação de alguns dançarinos da Maré (o grupo *Dream Team do Passinho*) com a produção do Festival que aconteceu no ano de 2017. A programação pode ser conferida em: < <https://g1.globo.com/musica/rock-in-rio/2017/noticia/programacao-do-rock-in-rio-2017-veja-a-lista-das-atracoes-do-festival.ghtml> >. Acesso em 09/08/2018.

⁴⁵ O exemplo aqui é da Escola Livre de Dança da Maré existente desde 2010 e dirigida pela coreógrafa brasileira Lia Rodrigues. A escola mantém atividade regulares de formação de novos dançarinos e também é sede da Companhia Lia Rodrigues instalada no local desde 2004. A escola tem mantido uma relação com coreógrafos internacionais e um dos últimos trabalhos inclui a remontagem do espetáculo *May B* da coreógrafa francesa Maguy Marin com integrantes da escola. Informações sobre a Escola podem ser encontradas em: < http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Escola_Livre_de_Dan%C3%A7a_da_Mar%C3%A9 >. Algumas informações acerca da participação de integrantes da escola em projetos internacionais podem ser conferidas em: < <http://br.rfi.fr/franca/20180413-coreografa-francesa-maguy-marin->



Figura 12 Imagem da remontagem do espetáculo May B, 1980 pela coreógrafa Maguy Marin com alunos da Escola Livre de Dança da Maré.

Foto: Sammi Landweer. Fonte: < <http://br.rfi.fr/franca/20180413-coreografa-francesa-maguy-marin-prepara-bailarinos-da-escola-da-mare-para-espetaculo> >.

O que podemos fazer juntos é uma pergunta que se refere à potência de um corpo coletivo. Talvez resida aí uma pista para a percepção do que a noção de ninguém pode

[prepara-bailarinos-da-escola-da-mare-para-espetaculo](http://br.rfi.fr/franca/20160625-escola-de-danca-da-favela-da-mare-e-unica-sul-americana-em-festival-frances) > e ≤ <http://br.rfi.fr/franca/20160625-escola-de-danca-da-favela-da-mare-e-unica-sul-americana-em-festival-frances> >. Acesso em 09/08/2018.

⁴⁶ O bailarino Enio Samarco, em um workshop ministrado por ele na Cidade do Porto – Pt em abril de 2017, ao tratar do processo de composição da coreógrafa Francesa Maguy Marin afirma a recorrência desse questionamento: O que nós podemos fazer juntos. Esse é um dos fatores impulsionadores de trabalho como BiT, apresentado em 29/04/2017 no Teatro Tivoli por ocasião do Festival DDD - Dias da Dança.

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

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

desvincula de parâmetros representativos, normativos e de poder.

O que desativa a operacionalidade é certamente uma experiência de potência, mas de uma potência que, na medida em que mantém firme sua própria impotência ou potência de não, se expõe em sua não relação com o ato. Poeta não é quem tem a potência de fazer e, em determinado momento, decide colocá-la em ação. Ter potência significa, na realidade: estar à mercê da própria impotência (Agamben, 2017, p. 492) [minha tradução]⁴⁷.



Figura 13 - Pyotr Pavlensky – The 2014 protest against The Serbsky Center. *Corpo sangrando sobre muro de centro psiquiátrico*. Performance, 2014. Fonte: < <https://www.widewalls.ch/artist/pyotr-pavlensky/> >.

A imagem acima é do artista russo Pyotr Pavlensky. Ele costurou a boca (The 2012 protest against the incarceration of the musical band Pussy Riot); pregou os testículos com um grande prego na frente do Mausoléu de Lenin na Praça Vermelha de Moscou (Fixation, 2013); permaneceu em um casulo de arame farpado na frente da Assembléia Legislativa de São Petersburgo (The Carcass, 2013); ateou fogo na porta de entrada de Lubyanka, sede histórica do FSB (antigo KGB), serviços de inteligência russos (The Lubyanka's burning door, 2015); em 19 de outubro de 2014, ele subiu no muro do

⁴⁷ Lo que desactiva la operosidad es certamente una experiencia de la potencia, pero de una potencia que, en cuanto mantiene firme la propia impotencia o potencia de no, se expone ella misma en su no-relación con el acto. Poeta no es quien posee una potencia de hacer y, en un cierto momento, decide ponerla en acto. Tener una potencia significa en realidad: estar a mercê de la propia impotencia.

Serbski, centro de psiquiatria social da Rússia que auxilia os tribunais criminais, e cortou um pedaço da orelha direita para protestar contra o uso político de centros de psiquiatria, recurso utilizado para eliminar a oposição ao governo a partir da alegação de problemas psiquiátricos da pessoa dissidente. No ano de 2017 Pavlensky, a esposa e dois filhos receberam asilo político na França depois de fugirem do autoritário regime russo liderado por Vladimir Putin. Na França, foi preso por atear fogo na entrada do Banco da França, seu argumento era de que o banco simboliza a destruição das iniciativas revolucionárias do país⁴⁸.

⁴⁸ O artista acusa o banco por ter financiado 35 mil mortes em alusão ao massacre da população insurgente ano de 1871 por parte das tropas francesas em repressão a um movimento conhecido por Comuna de Paris, um governo municipal independente que se instaurou em Paris por curto período de tempo em resistência operária diante dos problemas políticos e das medidas econômicas severas que atingiam a camada mais pobre da população durante a Guerra Franco-Prussiana (1870-1871). Outras informações sobre a Guerra Civil na França podem ser consultadas em: A guerra civil na França de Karl Marx (1999), Capítulo: Introdução de Engels. Algumas informações sobre as ações realizadas por esse artista podem ser consultadas em < <http://www.widewalls.ch/artist/pyotr-pavlensky/> >, < http://www.lemonde.fr/idees/article/2016/05/12/piotr-pavlenski-a-feu-et-a-sang_4918223_3232.html#M36g38EcgsPVsg8h.99 > e < <http://dasartes.com/noticias/o-artista-e-performance-petr-pavlensky-sai-da-prisao-e-promotoria-o-quer-de-volta-por-mais-10-anos/> >. Acesso em: 26/12/2018.

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

Em *Fixation*, 2013, as mais avançadas técnicas de combate da polícia Russa não a preparariam para deter imediatamente uma pessoa que prende os testículos com um prego no chão da Praça Vermelha em Moscou. Em atos silenciosos ou fulgorosos ele aciona o que o corpo tem de potência (nesse contexto, a capacidade de resistir é uma delas) para questionar as imposições sobre os corpos, as violências, as prisões, as mortes. Não o faz como ato

grandioso, nem como atentado violento contra alguma pessoa, mas como rebelião solitária, como ninguém que é muitas/os/es, ao que paga o preço de sua liberdade.

O corpo aqui importa como acionador de fissuras a partir do mapeamento do que se tem a oferecer à situação como artista/e, mas não importa como existência egocêntrica, genial, vaidosa. A potência destituente aparece como ato desativador diante do desprendimento de uma noção de grandes feitos, no ato singular, no fazer só, mas em consideração a dimensão coletiva, na abertura para que sua arte se contamine, de modo intrincado, das questões que o envolvem, produzindo ruído nos sistemas de Saber-poder. Não se trata de destacar a ação de infligir violência ao corpo, esse é apenas um dos modos que alguns corpos acessam. Trata-se de encontrar modos que colocam invenções disciplinares manipulatórias em evidência. Na mesma medida em que a disciplina se configura como meio de refinar percepção acerca de algo, de tornar facilmente acessíveis algumas potências do corpo, ela também se transforma em modo de cooptar e exercer certo domínio sobre as existências, pois o comando sobre o gesto também produz submissão e obediência. Questionar os mecanismos de

cooptação dos corpos, revolver informações aparentemente sedimentadas, desobedecer, inverter noções de uso, aparecem como formas de acessar uma potência destituente a qual Agamben (2017) reitera.

3.5.1 Mecanismos de silenciamento dos corpos



Figura 14 – Escrava Anastácia, Jacques Arago, Bahia, 1817 – 1818. Fonte: < <https://feminismurbana.wordpress.com/2017/11/16/a-mordaca-anti-bruxa-design-para-exclusao-de-mulheres-do-espaco-publico-e-politico/anastacia/> >.

O retrato acima, feito por um desenhista francês em expedição científica pelo Brasil em pleno período de escravidão, revela uma prática comum à época que era colocar nas/os/es escravas/os/es uma máscara de ferro que penetrava a boca permanecendo entre a língua e a mandíbula, sendo fixada por detrás da cabeça por cordas. Essa máscara era utilizada com finalidade de impedi-

las/os/es de comer cana-de-açúcar ou cacau das plantações onde colhiam, segundo afirma a artista e escritora portuguesa Grada Kilomba (2010, p. 16), ao analisar esse fato, a retomando como Máscara do silenciamento, uma vez que segundo essa autora, a mudez e o medo (por meio da tortura) eram os principais objetivos. No caso da imagem da escrava Anastácia, havia também um colar de ferro, que garantiu sua morte por tétano, e que seria um castigo para algum tipo de insurgência sobre o qual há várias versões: desde punição por ativismo político e auxílio em fugas; punição por resistência a investidas sexuais do mestre branco; até punição diante dos ciúmes de uma senhora que se sentia ameaçada por sua beleza (Kilomba, 2010, p. 17 – 18).

A análise de Kilomba (2010, p. 18) não é sobre a escravidão do passado, mas sobre a perpetuação de um pensamento racista e colonialista que continua a produzir silenciamento baseado em um antagonismo eu-outros, no qual o eu branco se refere a parte aceitável – ““good” Self” – , e o “outros” negros se refere a parte inaceitável – ““bad” Self”. A parte: outros é tida como a dos invasores, a dos ladrões, marginais que querem roubar aquilo que a parte eu (o branco privilegiado) percebe como merecedora: o cacau, a cana-de-

açúcar, o carro, o dinheiro no banco, o tênis, a posição social. Assim, a criação imaginária de uma inversão perversa das posições de opressor e oprimido segue, sistematicamente, a culpabilizar a vítima real pela agressão que sofre.

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

existências. Além disso, uma ilusão de ameaça que a outra existência provoca, como trazido anteriormente por Kilomba (2010), torna-se argumento para a ativação de sistemas hegemônicos capazes de infligir violência aos corpos.

Alguns usos da noção de identidade são uma falácia, nos tiram do convívio com o diferente, pois, quanto mais nos sentimos parte de algo hegemônico, menos toleramos a diferença, mais corpo fascista compomos. Logicamente, não se trata de demonizar a questão identitária e representacional que oferece tanto essa perspectiva vinculada a hegemonia, quanto uma perspectiva de autorreconhecimento. O professor indiano de literatura Homi Bhabha (1995), em uma abordagem dialógica sobre a cultura e a subjetividade colonizadora e colonizada, coloca o problema da identidade, abordando-o pela via da percepção e pela via relacional concluindo que, muitas vezes, a identidade é modo de exclusão, de hostilidade, pois se liga diretamente a uma distinção entre o que é igual, e por isso aceito, e o que é diferente, e por isso rejeitado. O senso comum de comunidade está alinhado a uma perspectiva identitária, territorial e cultural, porém, segundo Bhabha (1995) a noção de comunidade de iguais acaba por excluir a diferença, haja

vista o efeito da radicalização de uma noção de comunidade identitária como o nazismo e tantos outros mecanismos de controle exercidos por lideranças opressoras.

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

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

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

problematização de sua fixidez e não especificamente do termo.

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

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

Uma alternativa ao problema dos redutos hegemônicos que arrastam conceitos étnicos hierarquizantes como forma de manutenção de poder de determinado grupo é a cultura de resistência que, segundo Munanga, (2003, s/p.), depende da tomada de consciência de que as identidades culturais são construídas “enquanto processos e jamais produtos acabados”. Essas são, segundo Munanga (2003, s/p)

“identidades plurais” que colocam em pauta discussões sobre multiculturalismo e identidade nacional.

Uma criança indígena que permanecia na praça central de Chapecó, SC, ao ser interpelada por Paloma Bianchi sobre o que gostaria de falar em língua kaingang a uma pessoa branca diz: “o branco é bonito”; outra criança afirmou que cumprimentaria o branco com: “bom dia” em kaingang. Seu dia acontece a acompanhar a família que vende cestos, raízes, e outros objetos de artesanato indígena bem próximo a figura do seu algoz, o colonizador branco que ganhou grande estátua de bronze na praça enquanto seus parentes seguem sem qualquer reconhecimento de sua existência anterior a presença branca⁴⁹. Nessa mesma ocasião, Sandra Meyer

⁴⁹ A situação aqui retratada ocorreu durante a residência Escuta, memória e composição com a cidade realizada entre 05 e 08/04/2018 pela equipe do Projeto Corpo, Tempo e Movimento na cidade de Chapecó, SC junto a um grupo de artistas locais. Uma das atividades consistia em, depois de algumas derivações e um jogo de levantamento de questões a partir da relação com o espaço urbano, encontrar formas de compor com o ambiente de modo a deixar a questão levantada pelo grupo se evidenciar nas ações em relação ao espaço e seus habitantes. Uma das questões levantadas pelas/os/es artistas residentes é a tentativa de encobrir fatos de um passado violento relacionado à colonização europeia. Um dos grupos optou por, dentre outras coisas, perguntar se os moradores sabiam alguma palavra em língua kaingang e outro grupo optou por questionar aos moradores o que o monumento significava para a cidade. O local onde se fundou o que atualmente se conhece pela cidade de Chapecó (ou Xaçupé), foi habitado por povos Kaingang antes da presença de

questionou um homem que passava ao lado do monumento: “O senhor poderia explicar o que é esse monumento?” e o senhor respondeu: “Sim, é uma homenagem ao desbravador que deu início à cidade, pois ao chegar aqui não havia nada, somente mato e bichos”. Meyer reitera: “mas não havia nada

colonizadores portugueses e espanhóis entre os séculos XVIII e XIX, que tomaram seus territórios e os escravizaram. Essa presença indígena anterior à chegada dos europeus é ignorada por grande parte da população, segundo o relato de alguns moradores da cidade, o que também se confirmou na intervenção realizada por Meyer. São muitos os indígenas que permanecem na praça central da cidade com seus filhos a vender artesanato. Os objetos ficam dispostos no chão ou em pequenas bancas. Em dia de evento organizado pela prefeitura ou associações, quando a praça é ocupada por outras presenças, eles são proibidos de permanecer na praça e realocados a certa distância do evento. O trabalho final dessa residência foi a nossa permanência em um espaço no meio da praça, em um domingo movimentado por um evento recreativo. Instalamos uma banca na qual se trazia a inscrição: “Compra-se e vendem-se memórias de Chapecó”. Essa ação teve a participação de várias/os/es habitantes, incluindo o prefeito da cidade que ao compartilhar uma de suas memórias relacionadas ao passado da cidade, recebeu em troca um pequeno jogo de arco e flecha produzido por uma indígena que os vendia no local, dias antes da ação. A estátua aqui mencionada fica em um ponto de referência da cidade, ao lado da igreja matriz e à frente da praça central que habitamos durante o período de residência. Imagens sobre essa ação podem ser encontradas em: < <https://www.facebook.com/corpotempoemovimento/photos/a.1825265031054314/2081199218794226/?type=3&theater> >. O monumento *O Desbravador* foi produzido em homenagem aos primeiros colonizadores da região. A obra é de autoria do artista plástico Paulo de Siqueira. Algumas imagens podem ser conferidas em: < <https://www.guiadoturismobrasil.com/cidade/SC/1068/chapeco> >. Outras informações sobre os povos kaingang podem ser encontradas em: < <https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Kaingang> >.

mesmo, ninguém habitava o local?” e ele responde de modo taxativo: “não, não existia nada, somente mato e bicho”.



Figura 15 – Imagem do momento em que Sandra Meyer e Diana Gilardenghi conversam com um passante sobre o Monumento ao Desbravador em atividade da residência Escuta, memória e composição com a cidade realizada entre 05 e 08/04/2018 pela equipe do Projeto Corpo, Tempo e Movimento na cidade de Chapecó, SC junto a um grupo de artistas/es locais. Corpo, Tempo e Movimento, 2018. Foto: Acervo do Grupo. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

A imagem da criança indígena aos pés da estátua do colono e a afirmação do morador local que tem apagada da memória da cidade a presença indígena anterior à chegada dos imigrantes, evidenciam uma faceta da problemática

identitária que reafirma um poder colonizador apagando da história a existência dos povos primeiros no território brasileiro. Essa população indígena habita a cidade, mas como quem necessita de permissão para ali estar. A resposta da criança à pergunta de Bianchi nos oferece a possibilidade de pensar sobre resiliência, aculturação, e não violência. Não há hostilidade na resposta da criança indígena a uma pessoa branca desconhecida, não há violência, mesmo que sua condição de vida atual seja marcada pelas tantas violações de direitos pelas quais passa a população indígena no Brasil. Esse parece ser um meio de sobrevivência em um ambiente que recorda, recorrentemente, o uso do poder de morte sobre os corpos que o sustenta. O diferente nos oferece um campo de possíveis capaz de nos produzir como corpo político, se considerarmos político como campo de operação das dissidências como o traz Mouffe (2005). Se hegemonia garante o poder sobre a vida, a existência em consideração ao político pode ser modo de resistência, de potência de vida.

3.5.2 A revolução começa em mim

Sugestão de vídeo:

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

My Revolution Lives In This Body

Minha revolução começa no corpo
 Não espera mais
 Minha revolução não precisa de permissão ou aprovação
 Isso acontece porque tem que acontecer em
 cada bairro, aldeia, cidade ou vila,
 no encontro entre tribos, colegas de escola,
 mulheres no mercado, no ônibus
 Pode ser gradual e suave
 Pode ser espontâneo e alto
 Pode estar acontecendo agora
 Pode ser encontrada em seu armário, nas suas
 gavetas, em seu intestino, nas suas pernas, na
 multiplicação das suas células
 Na boca nua, nos mamilos tensos e nos seios
 transbordando
 Minha revolução é o inchaço da percussão
 insaciável entre as minhas pernas
 Minha revolução está disposta a morrer por isso
 Minha revolução está pronta para viver grande
 Minha revolução está derrubar o estado
 Da mente chamada patriarcado
 Minha revolução não será coreografada embora
 comece com alguns passos familiares.

Minha revolução não é violenta, mas não foge das
 bordas perigosas, onde fortes manifestações de
 resistência se transformam em algo novo
 Minha revolução é neste corpo
 Nestes quadris atrofiados pela misoginia
 Nesta mandíbula emudecida pela fome e pela
 atrocidade
 Minha revolução é
 Conexão não o consumo
 Paixão não lucro
 Orgasmo não propriedade
 Minha revolução é da terra e virá dela
 Para ela, por causa dela
 Ela entende toda vez que nós a fraturamos ou
 perfuramos
 Ou queimamos ou violamos suas camadas de
 sacralidade
 Nós violamos a alma do nosso futuro
 Minha revolução não se envergonha de
 pressionar o meu corpo contra sua lama
 Árvores Banyan, Cipreste, Pinho, Kalyaan,
 Carvalho, Castanha, Amoreira
 Redwood, Sycamore
 Se curvar descaradamente para pássaros
 amarelo-vibrantes, azul e rosa a desenhar no céu,
 coração explodindo bouganville roxo e água do
 mar
 Minha revolução se alegra em beijar os pés das
 mães, enfermeiras, faxineiras e babás
 E curandeiros e todos os que são e dão a vida
 Minha revolução está de joelhos
 De joelhos para cada coisa sagrada
 E para aqueles que carregam o fardo de impérios
 construídos sobre as suas cabeças e costas e
 corações
 Minha revolução exige abandono
 Espera o original
 Depende de provocadores, anarquistas, poetas,
 xamãs, videntes, exploradores da sexualidade

Malandros, viajantes místicos, equilibristas e
aqueles que vão longe demais e se sentem
demais,
Minha revolução aparece inesperadamente
Não é ingênua, mas acredita em milagres
Não pode ser categorizada, marcada
Ou mesmo localizada
Oferece profecia e não prescrição
É determinada pelo mistério e alegria extática
Requer escuta

Não é centralizada, embora todos saibam para
onde estamos indo
Acontece em etapas e tudo de uma só vez
Acontece onde você mora e em todos os lugares
Entende que as divisões são desvios
Requer ainda parar e olhar profundamente em
meus olhos
Vá em frente
Amor.⁵⁰

⁵⁰ Tradução minha da versão publicada na página do movimento One Billion Rising disponível em: <https://www.onebillionrising.org/share/revolution-lives-body/>. Acesso em: 27/04/2018. "My revolution lives in this body. It isn't waiting anymore. My revolution does not need approval or permission. It happens because it has to happen in each neighborhood, village, city or town at gatherings of tribes, fellow students, women at the market, on the bus. It may be gradual and soft. It may be spontaneous and loud. It may be happening already. It may be found in your closet, your drawers, your gut, your legs, your multiplying cells in the naked mouth of taut nipples and overflowing breasts. My revolution is swelling from the insatiable drumming between my legs. My revolution is willing to die for this. My revolution is ready to live big. My revolution is overthrowing the state. Of mind called patriarchy. My revolution will not be choreographed although it begins with a few familiar steps. My revolution is not violent but it does not shy away from the dangerous edges where fierce displays of resistance tumble into something new. My revolution is in this body. In these hips atrophied by misogyny. In this jaw wired mute by hunger and atrocity. My revolution is: Connection not consumption. Passion not profit. Orgasm not ownership.

(Eve Ensler, 2012)

A revolução é urgente, não pode esperar e sim, de fato, ela começa no corpo. O corpo, esse que ninguém Sabe o que pode (Spinoza, *Ética*, 2009 [1677]), que é efeito e causa de constantes desdobramentos (Simondon, 2003) e por isso é potência em si mesmo, contém/incontém a revolução. A

My revolution is of the earth and will come from her. For her, because of her. It understands that every time we frack or drill. Or burn or violate the layers of her sacredness we violate the soul of our future. My revolution is not ashamed to press my body down. On her mud floor in front. Banyan, Cypress, Pine, Kalyaan, Oak, Chestnut, Mulberry. Redwood, Sycamore trees. To bow shamelessly to shocking yellow birds and rose blue setting skies, heart exploding purple bouganvillea and aqua sea. My revolution gladly kisses the feet of mothers and nurses and servers and cleaners and nannies. And healers and all who are life and give life. My revolution is on its knees. On my knees to every holy thing. And to those who carry empire-made burdens in and on their heads and backs and hearts. My revolution demands abandon. Expects the original. Relies on trouble makers, anarchists, poets, shamans, seers, sexual explorers. Tricksters, mystic travelers, tightrope walkers and those who go too far and feel, too much. My revolution shows up unexpectedly. Its not naïve but believes in miracles. Cannot be categorized targeted branded. Or even located. Offers prophecy not prescription. Is determined by mystery and ecstatic joy. Requires listening. Is not centralized though we all know where we're going. It happens in stages and all at once. It happens where you live and everywhere. It understands that divisions are diversions. It requires sitting still and staring deep into my eyes. Go ahead. Love. (Esse texto foi veiculado nas redes sociais em uma campanha sobre a violência contra as mulheres intitulada One Billion Rising < <https://www.onebillionrising.org/> >. Mais informações podem ser encontradas no site da autora: < <http://www.eveensler.org/> >).

revolução começa, de algum modo, em nós. Soa clichê, frase de efeito copiada da internet. Conhecida, mas não incorporada. Afinal, há muitos modos de conhecer algo sem incorporar, sem envolver-se e encorpar esse algo e há modos de encorpar o que não potencializa a vida. Se não experimentamos nossas potências, que autonomia podemos ter sobre nossa revolução? Não se trata tanto de provocar, mas também perceber e deixar vir, devir. A percepção, essa sim pode ser, de vários modos, estimulada, deslocada. Assim como no exemplo dos perfumes citados por Latour (2008), que trata da nossa capacidade de refinamento dos sentidos ao ponto de conseguirmos distinguir nuances sutis daquilo que se apresenta, resistindo também a uma visão mecanicista que só percebe o corpo como algo que obedece a comandos.

Latour (2008) define o corpo como aprendizagem de ser afetado. Compara o treino para perceber a diferença entre os odores com o exercício da percepção do afeto para discutir o que entende por “ter” um corpo (no sentido de perceber-se) (Latour, 2008, p. 41). Segundo esse autor, as partes do corpo são adquiridas progressivamente, ao mesmo tempo em que as contrapartidas do mundo vão sendo

registradas de novas formas. Adquirir um corpo é um empreendimento progressivo que produz simultaneamente um meio sensorial e um mundo sensível. Latour (2008, p. 45) propõe o termo articulação para definir a capacidade de ser afetado, afirmando que “quanto mais controvérsias articulamos, mais vasto se torna o mundo”. Segundo suas afirmações, não é possível ser articulado sem a experiência, sem ser incorporado.

Diante do reconhecimento do corpo como campo sensível e aprendizagem de ser afetado é possível afirmar que: quanto mais blindagens o corpo coleciona, menos corpo de aprendizagem de ser afetado é, menos refinamento. Por esse motivo, a proposição de se violar alguns lacres de imposições restritivas de modos de vida, que criam conformações de acordo com a demanda de determinadas estruturas de poder, torna-se urgente. É urgente não impedir que o corpo realize suas articulações de controvérsias e complexidades. Mais urgente ainda é impedir que se imprima morte nos corpos ante as marcas da violência que recebe e aprende a reproduzir. O corpo deslocado, inconforme, errado, transviado, mutilado, torto, gordo, preto, pobre, esse sabe o que é ser violado e o da mulher está em grande parte das

vezes nesse lugar. Assim, corpos inconformados, aqueles que não cabem em sistemas normatividade, são grandes referências de deslocamento, por já viverem assim. A potência de revolução (de revolver) está também na sensação de inadequação e a arte é um dos campos do fazer que mais habita o inadequado, o que não cabe, o não imaginado. Esse corpo, em arte, torna-se potência ao reconhecer-se nesse campo de possíveis/impossíveis. Alguns exemplos desse modo de ser/fazer corpo e arte podem ser observados em práticas de grupos como os da Casa Selvática, artistas/es como Renata Carvalho, Jussara Belchior, Jota Mombaça, o brasileiro Luiz de Abreu⁵¹ e a brasileira Marissa Lôbo (foto abaixo), dentre outras/os/es.



Fig. 13 Imagem que compõe a performance e instalação Iron Mask, White Torture de Marissa Lôbo, 2010 apresentada na exposição coletiva Where do we go from here? em Viena. Fonte: < <http://www.kronotop.org/ftexts/what-is-anastacia-keeping-silent-or-what-does-anastacia-see/> >.

⁵¹ Um dos trabalhos desse artista: O Samba do Crioulo Doido (2004), aborda a questão do racismo no Brasil e a identidade negra relacionada à escravidão, a atribuição de exotismo e a hipersexualização do corpo negro. Um vídeo desse trabalho na íntegra e uma entrevista com o artista podem ser conferidos em: < <http://plataforma.videobrasil.org.br/#osamba> >. Acesso em: 03/10/2018.

Trinta bichas vivas

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

dessas bichas nenhuma delas pedindo sua permissão
 dessas bichas nenhuma delas pedindo sua autorização
 dessas bichas nenhuma delas pedindo sua aprovação
 dessas bichas nenhuma delas quer saber sua opinião

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

Sim, haverá festa⁵² com trinta bichas vivas, ou quantas no mundo houver, mas também na festa serão bem recebidas/os/es a "mulher vampiro, o enigma, o homem lagarto [...] a mulher com pênis, o homem com vagina, o menino sem genital, sem nariz [...] o anjo, o demônio, o alien, o cyborg, o xamã". Aquelas e aqueles que reconhecem suas "especificidades tupiniquins e latinas", convidadas/os/es, cujo perfil, como exemplificado pelo artista brasileiro T. Angel (2015, s/p.) no Manifesto Freak⁵³ é efeito da recusa à manutenção da lógica colonizadora dos corpos e do estudo deles. Quem são elas/eles? "Não somos corpos dóceis", anuncia T. Angel (2015, s/p.) ao defender a existência *Freak*. Tais corpos são vidas potencialmente provocadoras, criam tensão por onde passam e nos oferecem uma oportunidade de questionar as normatividades, a docilidade, a falta de autonomia sobre o corpo, a intolerância e a negligência em relação as chamadas minorias.

⁵² Talvez embalada ao som de Elza Soares cantando Exu nas escolas, álbum: Deus é mulher: composição: Kiko Dinucci e Edgar, 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=NmDsmHtOgyw> >. Acesso em: 05/12/2018.

⁵³ Manifesto publicado em 27 de Dezembro de 2015. Disponível em: < <http://www.frrrkguys.com.br/manifesto-freak/> >. Acesso em: 03/06/2018.

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

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

em relação com os corpos. É também perceber a ética que emerge dessas relações inconciliáveis, como traz Mombaça (2018). A produção de normatividades está a serviço de um projeto colonizador dos corpos e, para Mombaça (2018) a colonização "é o apocalipse de nossa possibilidade de viver juntas". A festa pode ser, no exercício do viver juntas/os/es, o apocalipse da prerrogativas que determinam o poder sobre a vida. Baguncemos nossas subjetividades pois,

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

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

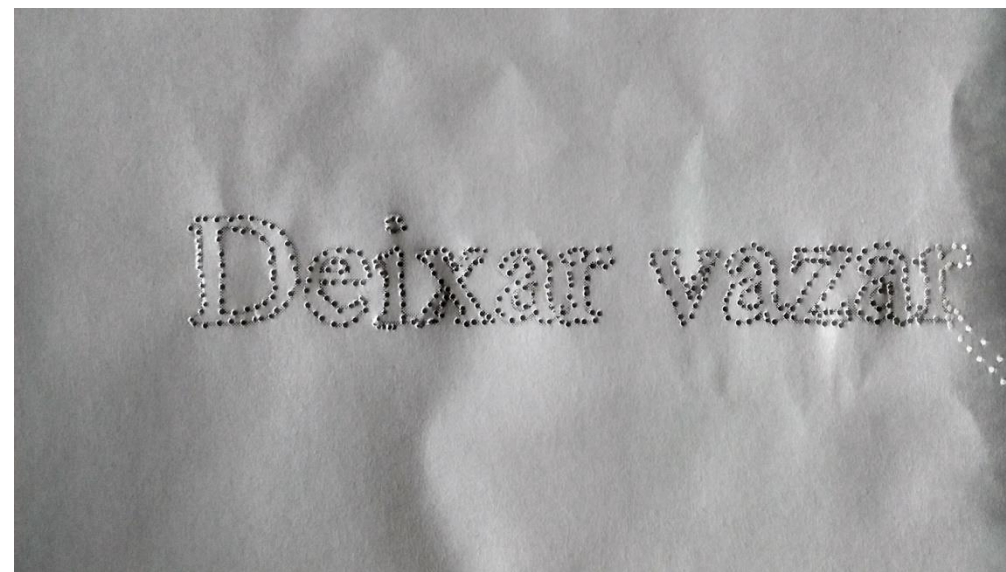


Figura 16 – Abertura de poros. Ferida em papel com agulha, Milene Duenha, 2019. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.

É também possível fazer na pele



Figura 17 – Rasgo. Rasgadura em papel, Milene Duenha, 2019. Fonte:
Elaborado pela autora, 2019.

É também possível fazer na pele

3.6 Artevida em sistema de questionamento

Simplemente trato de que minha vida cotidiana e minha arte estejam conectadas, sobrepostas, e que se alimentem mutuamente. Creio na performatividade cotidiana como uma forma de manter a sanidade⁵⁴ (Guillermo Gómez-Peña, in: Velasco 2013, s/p) [Tradução minha].

Talvez, essa seja mesmo a motivação de grande parte das/os/es artistas/es, apesar de a sanidade ser um termo passível de se relativizar. Essa insistência em acreditar, em re-existir pode ter raízes profundas que não deixam às vistas a distinção entre arte e vida. Esse também parece um lugar habitável, porém, o preço dessa ocupação se evidencia em uma resistência diária a polaridades, a presenças poderosas, a Verdades e Saberes impressos profundamente em nossos corpos catequizados. Em referência à discussão foucaultiana acerca de uma estética da existência, baseada em uma noção de ética que está para além de noções de bem e mal, Agamben (2017) recorda que a vida é

⁵⁴ "Simplemente trato de que mi vida cotidiana y mi arte estén conectados, sobrepuestos, y que se alimenten mutuamente. Creo en la performatividad cotidiana como una forma de mantener la cordura".

percebida por esse autor como uma obra que devemos fazer: vida como obra de arte, pois ela não está separada de uma posição que a constitui e, por isso mesmo, não há sujeito, mas processo de subjetivação no qual a ética é derivada da relação consigo e não com a norma. Não se trata de preparação para a vida, mas da vida em si.

Arte é um termo constantemente utilizado como modo de atribuir um teor qualitativo a determinados fazeres: arte de navegar, arte de vender, etc; e aqui aparece como arte de viver. Afora perspectivas que banalizam a especificidade da palavra arte, considerar a vida como obra – algo em construção e como configuração tangível –, é um modo de se evidenciar que se faz da vida obra de arte e da arte obra de vida, recordando aqui a percepção de obra de arte como obra de construção civil, como Tamara Cubas (2017) prefere nomear. Agamben (2017, p. 185) diz que "a filosofia é uma arte de viver, um estilo de vida que compromete toda a existência"⁵⁵. Ao tomarmos a consideração desse autor como princípio, é possível inverter alguns termos dessa frase e dizer que a arte é uma filosofia capaz de potencializar a vida e que, ao mesmo tempo, com-promete a existência. Compromisso e

⁵⁵ La filosofía es un arte de vivir, un estilo de vida que compromete toda la existencia.

potência são postos em relação nesse fazer que produz filosofia e modo de vida, ética e estética em consideração ao político.

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

Kunst (2013) analisa as condições de vida e trabalho do artista para tratar do tema lançado. Um dos apontamentos se

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

submetidas/os/es a atividades extenuantes recebendo um valor irrisório⁵⁶.

Para Kunst (2013) o/a/e artista/e advém de um protótipo de trabalhador precário e flexível, sempre disponível, já que seu trabalho está ligado à produção da própria vida. Ele nem tem *hobbies*, pois seu tempo é todo voltado à arte. É contraditória a relação entre modo de produção artística e modo de sobreviver fazendo arte, pois segundo Kunst (2013) ao mesmo tempo em que se defende a criatividade e uma liberdade temporal, há um sentimento crescente de instabilidade e de impotência, o que permite perceber o quanto os poderes do capital são capazes de afetar as potencialidades da arte e da vida. Uma grande parcela da produção artística se encontra à margem da economia contemporânea. Kunst (2013) afirma que, quanto mais a vida do artista aparece como um projeto de prazer da economia capitalista, mais pode ser excluído dessa economia

⁵⁶ A carta de Rainer, foi amplamente divulgada no meio virtual. Uma versão pode ser conferida em: < <https://openspace.sfmoma.org/2011/11/letter-from-yvonne-rainer-to-jeffrey-deitch/> >. Acesso em: 30/11/2018. Uma carta da coreógrafa Sara Wookey se recusando a participar dessa proposta de performance e revelando as condições de trabalho impostas na ocasião pode ser conferida em: <http://performatus.net/traducoes/carta-aberta/>. Acesso em: 31/01/2017.

e da própria vida, como traz a autora. Ora, se suas obras não são lucrativas, a/o/e artista/e está fadada/o/e à invisibilidade ante ao modelo vigente, porém o modelo de vida de artista/e, esse que interroga a noção de tempo e ordem das coisas, é uma coisa almejada, e muito distante da realidade cotidiana (Kunst, 2013). De fato, muitas/os/es artistas/es não vivem a vida de artista que se imagina, muito ao contrário, têm uma vida dupla, em que mantém uma ocupação para subsistência, adequando-se ao sistema, e outra para manter, ou não, a sanidade como trazido pelo performer mexicano Guillermo Gómez-Peña (2013). Kunst (2013) traz uma possibilidade de resistência ao tornar visíveis as condições de produção em arte. Algumas dessas formas de se ligam à desobediência. Uma delas é a preguiça, o fazer menos quando a exigência é a de fazer mais.

Em seu livro: *Da preguiça como método de trabalho*, o poeta brasileiro Mário Quintana (1987, p. 25) escreve: "Não sei pensar a máquina, isto é, faço o meu trabalho criativo primeiramente a lápis. Depois, com o queixo apoiado na mão esquerda, repasso tudo a máquina com um dedo só. — Mas isto não custa muito? — Custar, custa, mas dura mais". Tal pensamento se alinha com a proposição de Kunst (2013) à

medida que destaca dois elementos: a desobediência em relação ao imperativo da produtividade capitalista; e a noção de vida de artista em sua especificidade inventiva e sua temporalidade que não cabe no sistema de produção. Outro exemplo que vai nessa direção é a situação que se revela nas cartas que o artista argentino Federico Manuel Peralta Ramos

endereçou à fundação Guggenheim em resposta a um pedido de prestação de contas relativo a uma bolsa concedida ao artista na década de 1970:

Mr. James F. Mathias
John Simon Guggenheim Memorial Foundation
90 Park Avenue
New York, N.Y. 1116
U.S.A.

Vicente Lopez 1864
Buenos Aires
República Argentina

14 de Junho 1971¹

Dear Mr. Mathias:

Em resposta a sua carta de 23 de maio de 1971, quero manifestar-lhe alguns aspectos da forma como encarei a bolsa que obtive de vossa fundação.

Assim que recebi a primeira parcela da bolsa e antecipando-me ao que hoje é um movimento internacional, tratando-se de uma proposta artística real, convidei um grupo de amigos (25 pessoas) a um jantar no Alvear Palace Hotel, convidando-os depois para dançar na boate África, a custo total de U\$ 300,00.

Uma das razões que me impulsionaram a este tipo de manifestação é a convicção de que “a vida é uma obra de arte”, portanto em vez de “pintar” uma comida, dei uma comida. Minha filosofia consiste na frase: “Siendo en el mundo.” Acredito que a aventura do artista é o desenvolvimento de sua personalidade, para obter a “constituição” do eu.

Em uma palavra: Viver.

Seguindo com esta atitude filosófica encomendei três ternos (custaram U\$ 500,00).

Do mesmo modo paguei as dívidas de uma exposição que havia realizado na Galeria Arte Nuevo, Maipú 971, em outubro de 1968. Exposição realizada quando soube que tinha obtido a bolsa e cujo valor foi U\$ 1.000,00.

Como os senhores podem lembrar, eu tinha manifestado que não viajaria aos Estados Unidos e os senhores disponibilizaram a quantia de U\$ 3.500,00 a Buenos Aires; por isso quero comunicar o que fiz com essa quantia.

Apliquei esse dinheiro em um investimento bancário com rendimento mensal, recebi os juros por 10 meses e depois fiz o que eu chamo de minha última expressão artística com esta bolsa.

A bolsa me foi concedida como pintor, então desenvolvi uma série de atividades com este dinheiro (U\$ 3.500,00).

Em primeiro lugar comprei um quadro de Josefina Robirosa em m\$N 400.000,00 e dei de presente ao meu pai, depois comprei uma pintura de Ernesto Deira por m\$N 200.000,00 que presenteei a minha mãe e para terminar comprei um quadro de Jorge de La Vega para mim por m\$N 300.000,00. O que cobre o total da bolsa.²

Durante estas duas temporadas tive a oportunidade de trabalhar como showman, 2 temporadas em um programa de T.V. de Tato Bores, canal 11 de Buenos Aires e durante esse período gravei um disco para Columbia, intitulado “Soy un pedazo de atmósfera”.

Espero que estas linhas sejam compreendidas na sua devida forma e segue em anexo o certificado que vocês me enviaram.

Cumprimento-lhe afetuosamente,
Federico Manuel Peralta Ramos³

1 Tradução para o português do original espanhol publicado no catálogo da exposição Retrospectiva, curadoria de Clelia Taricco, Mamba, Buenos Aires, 2003, p. 19. Carta em que o artista responde a uma solicitação da Fundação Guggenheim para que este os envie uma análise detalhada da forma como utilizou os recursos da bolsa. A instituição considerou insuficiente e solicitou, então, o reembolso da metade do dinheiro concedido. A resposta do artista a essa exigência foi: 'A minha carta de 14 de junho de 1971 é um tributo à liberdade. Uma organização (Guggenheim) de um país que alcançou a lua, que possui a limitação de não compreender e apreciar a invenção e a grande criação que tem sido a maneira como eu gastei o dinheiro da bolsa, mergulha-me num mundo de confusão e espanto. Retornar os 3000 dólares que vocês me solicitam seria a mesma coisa que

não acreditar em minha atitude, por isso decidi não devolvê-los. Esperando que estas linhas sejam interpretadas como temperamento artístico, os saúdo atenciosamente.' In: op. Cit. pp.54-55.

2 m\$n é o símbolo para 'pesos ley', moeda argentina que vigorou durante o período da ditadura militar (1970 a 1983).

3 Artista argentino e, proseguimos com as palabras de Teresa Riccardi: 'psico-diferente. Performer aristocrático, decididamente extemporâneo e místico, embora tardio de alguna forma, e com interesse próximos a uma economia, moral, atemporal, sem passado nem presente, mas compartilhada com a vida e o corpo.' In: Recibo 88 – Sobre a Noção de Despesa. Edições Traplev Orçamentos. Cultura e Pensamento, Ano 8, Número 6, 2011.

Figura 18 –Tradução da carta do artista argentino Federico Manuel Peralta Ramos à fundação Guggenheim depois da cobrança de um relatório detalhado de despesas realizadas com os recursos concedidos pela fundação para a realização de um trabalho artístico⁵⁷. Fonte: ¿Hay em Português? número dois, 2014.

⁵⁷ Essa tradução foi publicada na revista ¿Hay em Português? número dois produzida na disciplina de Performance ministrada pela Prof^a. Dr^a Regina Melim, no Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis em 2012. A revista pode ser acessada em: <<http://hayenportugues.blogspot.com.br/search?updated-min=2013-01-01T00:00:00-08:00&updated-max=2014-01-01T00:00:00-08:00&max-results=7>>. A versão original da carta poder ser conferida em: <http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/p/peralta_ramos_federico.html> Acesso em: 17/01/2017.

3.7 Mover o Eu com e: *andbodiment*

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

provocação: como ser um corpo e? é ponto de partida que demanda tomar posição como corpo, como *embodiment*, com-parecendo, corporecendo, implicando-se.

Essa questão surgiu depois de quatro anos de contato com o Modo Operativo AND, que evidenciou o quanto a subjetividade envolvida no processo de convívio coletivo produz corpo e mundo, e vice-versa. O quanto a/o/e sujeita/o/e é movida/o/e nessa prática que tem o e (AND) como princípio, ou seja, como ser e nas condições que a vida oferece. Pois bem, o que vivenciamos no Modo Operativo AND é, em geral, uma oportunidade de frequência das suas múltiplas possibilidades, porém, ao fazermos um recorte da atenção para determinados fragmentos de vida, temos a chance de refinar a percepção no ato de reparar esse fragmento a cada posição. As formas para fazê-lo na proposta do Modo Operativo AND ocorrem tanto em modo jogo, a exemplo da escala maquete, a partir da posição-com-posição pelo manuseio de objetos⁵⁸, quanto em outros modos perceptivos que colocam a matéria vida, corpo, em pauta. Outras variações de práticas es acontecem por meio da

⁵⁸ E que permite que se desenvolva um pequeno mundo de possíveis entre pessoas e objetos em um campo de atenção limitado por um quadrado de fita adesiva, como descrito no caderno O que.

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

Alguns questionamentos que impulsionaram o que veio a se configurar posteriormente como *andbodiment* surgiram na segunda edição da escola de Escola de Verão AND 2017 | #2 Os modos do cuidado: cartografar, performar, curar (voltada à perspectiva do cuidado), na qual pesquisadoras/es da área da psicologia e arte, dentre outras, estiveram a discutir a noção de curadoria. Dentro da programação, além dos jogos em escala maquete, escala corpo (que envolve posicionamento do corpo na zona de atenção), vivenciamos a proposta da Arrumação (Gaspar, 2016)⁵⁹ que se desenvolve

pela recolha e arrumação de matérias que te encontram no ambiente ao se traçar um percurso errante pela cidade: uma pessoa deambula sozinha pelo espaço a operar em jogo compositivo com as matérias que a encontram, recolhendo-as como uma coleção para, em seguida, arruma-las, de tantos modos quanto possível. Essa proposição da recolha é realizada individualmente, porém se a arrumação da coleção posterior à coleta ocorre em um grupo, em uma sala, por exemplo, a composição entre as diferentes coleções pode acontecer. Essa composição pode se iniciar pela percepção de uma vizinhança até que as coleções se componham de modo a não se perceber o que pertencia a cada coleção individualmente. Gaspar (2016, p. 188) apresenta a arrumação como "uma prática coletiva de ação nos espaços, na lida com materiais diversos, que articula tanto o conhecimento do espaço e dos objetos, através da ideia de cartografia, quanto o conhecimento de si a partir da noção de autoetnografia". Aqui essa proposta se desdobra na abordagem sobre a produção de subjetividade, pois arrumar pode ter vários sentidos, dentre eles: perder o rumo, misturar-se com as outras produções subjetivas, o que se configura em "arrumar lugar para novos modos de existência" (Gaspar, 2016, p. 189).

⁵⁹ Arrumação é uma prática emergente na pesquisa de Francisco Gaspar em conversa com o Modo Operativo AND em suas proposições vinculadas à deriva. A Arrumação é descrita com mais detalhes na tese de doutorado de Gaspar (2016).

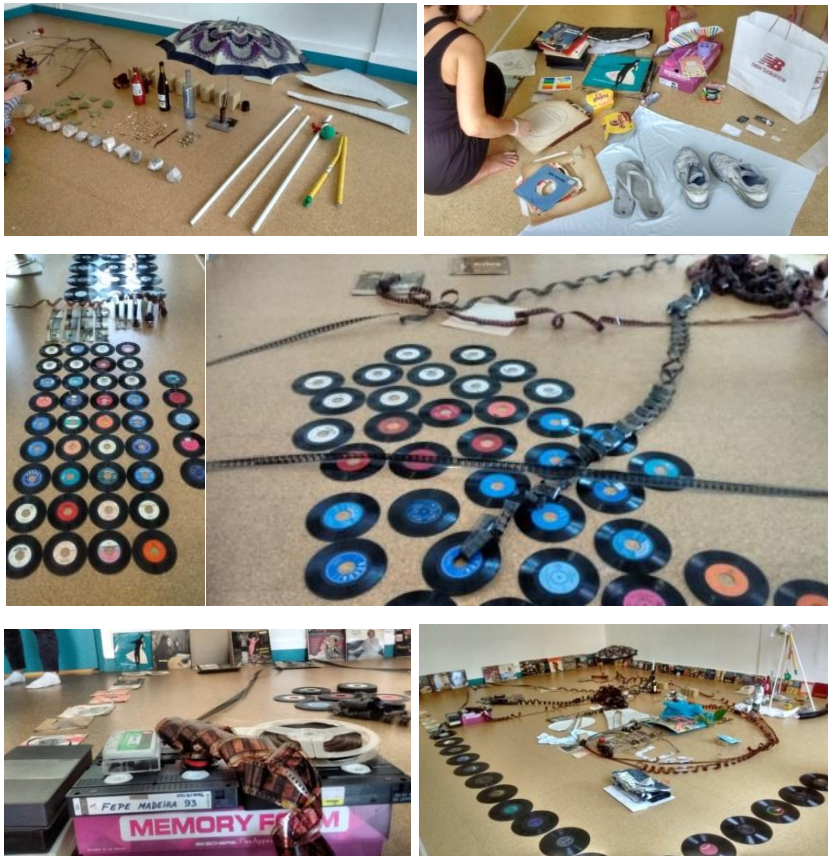


Figura 19 – Imagens do jogo de Arrumação Escola de Verão AND 2016 | #1 Entre-Modos de Fazer, realizadas no Pólo Cultural das Gaivotas entre 1 e 16 de julho de 2016. Foto: Acervo pessoal. Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

Nesse ato de arrumar, a percepção é solicitada no sentido de rumar (seguir determinado rumo), a-rumar (perder

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



Figura 20 – Imagens do jogo de Arrumação na Escola de Verão AND 2017 | #2 Os modos do cuidado: cartografar, performar, curar que aconteceu entre 30 de junho e 15 de julho de 2018 e Escola de verão AND 2018 | #3 ANDbodiment: modos da pré-paração ante o Irreparável que aconteceu entre 6 e 21 de julho de 2018. Ambas no Polo Cultural Gaivotas – Boa Vista em Lisboa, Pt. Foto: Acervo AND Lab. Fonte: AND Lab Research.

A possibilidade de mover Eu com e criou relevo nessa pesquisa ao aparecer de modo mais explícito nessa abordagem do cuidado à qual o Modo Operativo AND passou a dedicar atenção nos últimos anos. Além disso, a percepção das potências do corpo, como modo de re-existência também passou a assunto recorrente em discussões diversas que incluem as questões de gênero e o convívio na diferença. Alguns pontos evocados por mim, por Fernanda Eugenio e pelas artistas/es brasileiras/es Flora Mariah e Joana Maia compuseram um campo de proposições para se experimentar modos de mover os es partindo da própria estrutura corporal, o que pôde ser vivenciado inicialmente em uma residência colaborativa⁶⁰.

Se é no corpo que as coisas acontecem quando estamos em relação, se é no corpo o lugar onde se imprimem os afetos, como nos traz Spinoza (Ética, 2009 [1677]) e se é no corpo que a revolução inicia, porque não assumir o corpo

⁶⁰ Essa proposição surgiu durante o período de estágio de doutorado em Lisboa, financiado pela Capes e que aconteceu em parceria entre a UDESC e a Faculdade de Motricidade Humana – ULisboa e AND Lab Research. O estágio aconteceu entre março e setembro de 2017. A residência aconteceu entre 4 e 15 de setembro de 2017 no Polo Cultural Gaivotas Boa Vista em Lisboa, Pt. Mais adiante, o psicólogo brasileiro Ruan Rocha se juntou à pesquisa participando de alguns encontros e oferecendo devolutivas acerca das experiências.

como campo de atuação, território a ser habitado? Porque não colocar sua materialidade em jogo de modo mais explícito e tangível? A opção foi transformar o corpo em área de jogo, torná-lo tabuleiro de criação de mundos que ele pode (de potência) dar a ver. Ou seja, em vez de se demarcar uma zona de atenção por um recorte espacial, como ocorre nos jogos em escala maquete, com o manuseio de objetos nessa zona compartilhada, o corpo de uma das pessoas ali presentes é que se torna suporte (também agente) do/no jogo. Assim surgiu ANDbodiment, uma abordagem que tem a estrutura corporal e seus aparatos sensíveis como campo de experiência, o que, posteriormente Fernanda Eugenio optou por transformar em uma linha de pesquisa do Modo Operativo AND, incluindo as diferentes pesquisas que envolvem a materialidade corpórea como elemento de composição⁶¹.

A prática do Modo Operativo AND compreende vários modos de presença e engajamento corporal, mesmo nas proposições que envolvem manuseio e posicionamento de

⁶¹ Incluem-se nessa linha as pesquisas do Movimento Autêntico desenvolvido no Brasil pela pesquisadora corporal brasileira Soraia Jorge, as Práticas de atenção, desenvolvidas pela coreógrafa portuguesa Silvia Pinto Coelho, dentre outras práticas desenvolvidas por pesquisadoras/os/es de núcleos do AND Lab Brasil em cidades como: Rio de Janeiro, São Paulo e Curitiba. Todas as pesquisas se dão em conversa com o Modo Operativo AND.

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

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

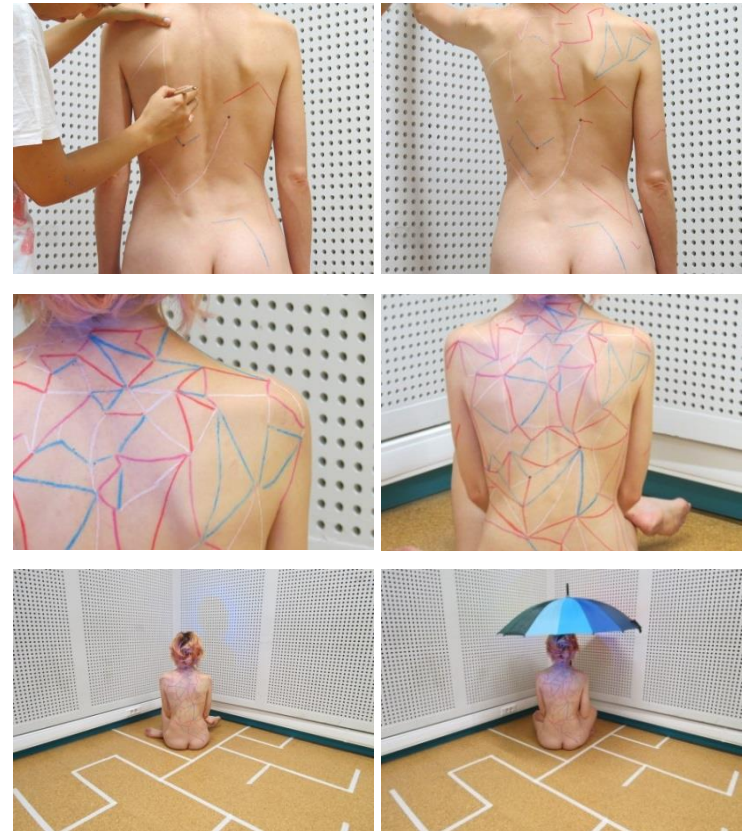


Figura 21 – Imagens produzida durante uma das práticas da residência ANDbodiment entre 4 e 15 de setembro de 2017 no Polo Cultural Gaivotas Boa vista em Lisboa, Pt, com Milene Duenha. Foto: Acervo AND Lab. Fonte: AND Lab Research.

3.7.1 Como se desenvolveu até aqui

Depois da discussão sobre alguns modos de experimentação de um corpo e, o *andbodiment*⁶², optamos por colocar em conversa, ou melhor, profanar, duas práticas muito diferentes entre si: a primeira tinha base na obra-percurso da artista brasileira Lygia Clark: A Estruturação do Self (1976-1988), que propõe percursos sensoriais através do uso de objetos relacionais das mais variadas formas⁶³; e a

⁶² A apresentação das grafias ANDbodiment e *andbodiment* se dá como diferenciação entre o que se desenvolveu como nome de uma prática e o que se descreve como corpo e, a proposição em minúscula se refere também ao convite a se estranhar uma lógica hierárquica que se revela no uso das palavras.

⁶³ Tal proposição compõe uma fase de pesquisa dessa artista vinculada ao processo terapêutico. Basicamente se trata de um investimento em experiências sensoriais por meio do contato com diferentes estímulos. A artista se volta à produção de objetos sensoriais a serem postos em contato com os corpos. Alguns vídeos reproduzindo o trabalho dessa artista podem ser conferidos em: < <https://www.youtube.com/watch?v=tYxXnX-7tYI> >; < <https://www.youtube.com/watch?v=tYxXnX-7tYI> >. Acesso em: 10/10/2018. Na residência ANDbodiment optamos por trazer apenas alguns elementos que se aproximavam do trabalho de Clark, uma vez que o aprofundamento na pesquisa desenvolvida por essa artista não era foco. Uma pessoa se dispunha a receber os estímulos e o restante do grupo se ocupava em propor sensações, não de modo aleatório, mas em composição com os estímulos anteriores e as reações produzidas pelo corpo estimulado: Penas, pedras, balões de ar, sacos plásticos, objetos de madeira, escovas, tecidos e outros objetos poderiam passar pela pele e também permanecerem sobre ela. Estímulos sonoros e luminosos também eram propostos.

segunda com base proposição de criação de Altares Humanos, do coletivo La Pocha Nostra, que se volta à produção de imagens idiossincráticas na relação entre materiais, corpos e posicionamento político-ativistas⁶⁴. Iniciávamos com exercícios de refinamento da percepção em duplas, com estímulo tátil em relação a estrutura corporal: ossos, músculos, pele, fluidos. Em seguida realizávamos o percurso sensorial em uma pessoa disponível a receber os estímulos (essa pessoa escolhia uma posição confortável para permanecer durante todo o processo, sem se mover muito), as demais prosseguiam em jogo atentas àquilo que se apresentava e aos modos de com-por com. O altar humano começava a se formar a partir da permanência sobre o corpo de alguns dos materiais utilizados nos estímulos. A sequência

⁶⁴ Tal prática integra a pedagogia radical descrita no livro *Exercises for Rebel Artists* (2011). Essa proposta foi trazida por Guillermo Gómez-Peña, Roberto Sifuentes e Dani d'Emilia em um workshop que vivenciei no SESC de São José do Rio Preto no período de 06 a 09 de julho de 2012, integrando a programação do Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto – SP. O exercício se dá pela montagem de uma imagem com a utilização de figurinos e objetos diversos que possam compor uma espécie de cenário idiossincrático no qual elementos dissonantes participam dessa mesma produção imagética. No processo que desenvolvemos na residência ANDbodiment a montagem iniciava somente após um percurso na relação sensorial baseada na Estruturação do Self, a imagem se produzia em consideração as posições antecedentes e em atenção ao corpo que ali se disponibilizava à ser tabuleiro sensorial.

disso, em jogo compositivo, culminava na consistência de uma imagem metaestável, cheia de elementos dissonantes, mas que apontavam para algum campo de sentido perceptível. Registrávamos em fotografia e vídeo cada posição tomada para termos o passo-a-passo do processo. A partir dessa residência surgiu a proposta de se fazer a terceira edição da Escola de Verão AND em Lisboa trazendo o ANDbodiment em conversa com outras práticas que tem o corpo como foco de atenção⁶⁵.

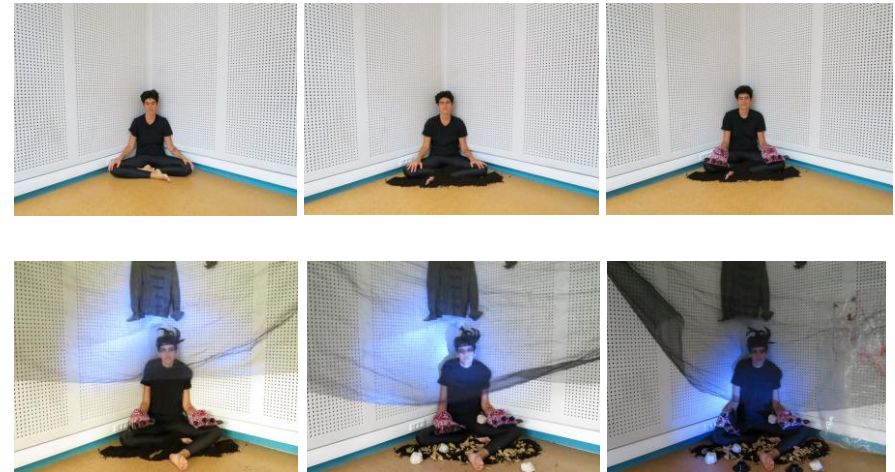


Figura 22 – Sequência de imagens produzidas durante a residência ANDbodiment entre 4 e 15 de setembro de 2017 no Polo Cultural Gaivotas Boa vista em Lisboa, Pt, com Joana Maia. Foto: Acervo AND Lab. Fonte: AND Lab Research.

⁶⁵ A Escola de verão AND 2018 | #3 ANDbodiment: modos da pré-paração ante o Irreparável aconteceu no período entre 6 e 21 de julho de 2018 no Polo Cultural Gaivotas – Boa Vista em Lisboa, Pt. Outras informações sobre o evento podem ser conferidas em: < <https://www.and-lab.org/single-post/2018/06/02/Escola-de-Ver%C3%A3o-AND-AND-Summer-School-2018-edi%C3%A7%C3%A3o-3> >.

3.7.2 Alguns detalhes do processo

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

Ante a percepção dos seus possíveis desdobramentos, as proposições passaram a ocorrer da seguinte forma: uma pessoa escolhe o ambiente e a posição na qual gostaria de permanecer. Fecha os olhos e, em seguida, as/os/es demais participantes começam a propor diferentes estímulos sensoriais à pessoa disponível. Colocam-se objetos diversos em contato com a pele, realizam-se diferentes estímulos em observação de alguns pontos: as reações do corpo que recebe os estímulos; a posição que antecede a sua; e a composição emergente das posições subsequentes. A sequência desses estímulos e a permanência de alguns

desses objetos sensoriais vão oferecendo (no gerúndio) dados para o andamento da composição nessa relação com o corpo acontecimento. Assim, uma imagem complexa se forma, não por referências identitárias percebidas de antemão, mas por um investimento em micropercepções que esse corpo e (AND) pode dar a ver. Essa imagem configura uma espécie de virtual, de fractalização/desfragmentação que o corpo em questão, o corpo território/tabuleiro, pode apresentar, ou seja, ela dá vazão a devires emergentes da relação entre os corpos em jogo.

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

corpo e o que é efeito da percepção do que o corpo em questão oferece de informações sobre como seguir; enquanto a pessoa – corpo território – percebe o que lhe acontece e como responde a isso, quais as nuances, os tempos, o que fica e o que deixa passar.

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

Após a composição da imagem, o corpo tabuleiro tem um tempo-espaço de vazão/manifestação e de acolhida

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

Durante a Escola de Verão AND #3 houve a proposta de realização do jogo em grupos – um grupo de três pessoas se disponibilizava a corpo tabuleiro e outras três jogavam com esses corpos tabuleiros na composição de uma só imagem –,

a montagem coletiva produziu demandas relacionadas à dilatação do tempo de jogo e a dificuldade emergente na divisão da atenção entre os corpos tabuleiros. Outras questões sobre a tangibilidade desses processos perceptivos, do acesso ao campo de virtualidades também foram levantadas. As jogadas que se mostraram por uma recepção mais embrutecida, menos atenta, caminhavam no sentido da literalidade, enquanto as que aconteciam com uma atenção mais refinada ao campo virtual produziam imagens mais complexas, efeitos que confirmam a investida com rigor na tentativa de perceber o invisível e aparentemente intangível. Se é possível ser desdobrado, talvez, não seja tão intangível assim. Uma proposta de continuidade desse processo é a realização desse jogo no ambiente urbano com a intenção de incluir nesse campo perceptivo as informações que o próprio ambiente oferece.

Dentre os relatos e troca de percepções ao final dos jogos surgiam tanto discussões vinculadas à ampliação da percepção, o mover de si que o jogo promove

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

Testemunho Escola de verão AndLab, Lisboa 2018

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

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

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

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

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

Sinto vontade de continuar a pesquisar e praticar ANDbodiment!

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

Paula Brum, Lausanne 01.08.2018

Figura 23 – Relato de Paula Brum, pesquisadora participante da Escola de verão AND | #3 ANDbodiment: modos da pré-paração ante o Irreparável que aconteceu entre 6 e 21 de julho de 2018 no Polo Cultural Gaivotas Boa vista em Lisboa, Pt. Foto: Acervo AND Lab. Fonte: AND Lab Research.

3.7.3 Desdobramentos

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

linear ante a composição imagética emergente. Quanto mais abertura e refinamento da atenção, mais possibilidade de sintonia, menos se tangencia perspectivas duras de composição imagética permitindo que as contradições, inerentes às nossas existências, também saltem ao corpo tabuleiro aos olhos, às percepções.

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

irreparável a partir da provocação de Deleuze a respeito do corpo sem órgãos: “como fazer para si um corpo de luta”⁶⁶. Luta aqui não entendida como embate violento, mas como modo de estar à altura dos acontecimentos, como potência ativa ante o risco de morte. Esse corpo de luta, o corpo e, o *andbodiment* trata-se de um corpo que tenta perceber sua potência de vida na multiplicidade que o convívio coletivo pode desvelar.

A noção de agenciamento, que se volta dentre outras coisas, a um meio de relação não necessariamente balizado pela interpretação, conforme trazido por Deleuze e Parnet (1998), é um modo de percebermos o que acontece no *andbodiment*. O que emerge da relação com o corpo território não passa especificamente por um sistema de códigos representacionais, os quais devem ser decifrados, mas ao contrário, é justamente o lançar-se no não Saber que permite a revelação de virtuais desse corpo. Se nos determos em questões de significado o efeito dessa investida é, geralmente, uma aparição mais bruta, direta e menos

complexa porque, muitas vezes, há uma sedução pelo que emerge esteticamente e isso restringe as possibilidades de materialização de dados mais sutis emergentes nesse jogo. A carga simbólica, representacional, é consequência das posições em atenção aos múltiplos virtuais que o corpo em questão oferece. Esses virtuais não estão na imagem, a imagem só é efeito, a publicização do que ocorre entre os corpos, sem uma intenção prévia. É algo estritamente coletivo, e não individual. Apesar de haver o convite a uma moção de ambas/os/es sujeitas/os/es envolvidas/os/es no ato, esse mover se dá pela relação, opera concomitantemente no aspecto do um, e no do conjunto. O sujeito para Simondon (Combes, 1999) é a individuação psico social ou coletiva. Não é uma relação entre indivíduos, mas um processo de estado metaestável em uma coletividade. Mover Eu com e se refere ao movimento que pode acontecer no nós, e também no nó que o encontro produz e pode potencializar. O corpo pode e e pode nós.

Para as pesquisadoras da área da psicologia Escóssia e Kastrup (2005, p. 303) agenciar é um modo de habitar o meio, o ponto de encontro entre dois mundos e isso revela a possibilidade de deixar emergir algo que não está nem em

⁶⁶ Uma residência em Curitiba entre os dias 11 e 15 de março de 2019 deve dar continuidade nas discussões sobre essa prática para seguir com esse tema em relação a Arrumação durante o Laboratório de Verão na semana seguinte.

um ser, nem em outro. No caso do *andbodiment*, isso pode se traduzir pelo que chamamos de virtuais, uma vez que esses não estão previamente nem em uma pessoa, nem em outra, mas se revelam no encontro. Não se trata de identificação, de imitação, mas de invenção em reciprocidade, mesmo que as pessoas participantes estejam em posições diferentes (uma que se propõe como superfície e outra como curadora/estimuladora). O plano comum é algo que nasce dessa relação e não a partir da reunião do que cada um tem previamente a oferecer no encontro, esse plano de criação implica produção de subjetividades (lembrando da perspectiva simondoniana de um sujeito que não se encerra em uma forma ante a relação metaestável com o meio) e o coengendramento dos seres, ou seja, a relação com o outro me produz assim como produz o outro e a relação. Por esse motivo, quando tratamos de uma noção de coletividade, ela está sempre nessa frequência de movimento. Escóssia e Kastrup (2005) recordam que os processos de subjetivação são eminentemente coletivos, uma vez que tratam de agenciar essas configurações provisórias, os estratos diversos do ser, o que não denota uma espécie de desintegração do indivíduo, mas sua constante modificação. O coletivo,

portanto, não é reunião de individualidades, mas o que surge das relações. “O coletivo é impessoal, é plano de coengendramento dos indivíduos e da sociedade” (Escóssia; Kastrup 2005, p. 304).

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

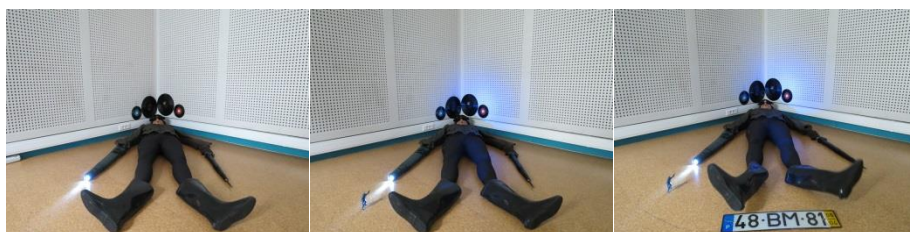
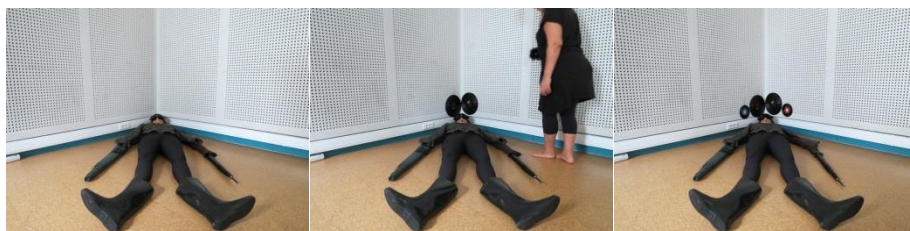
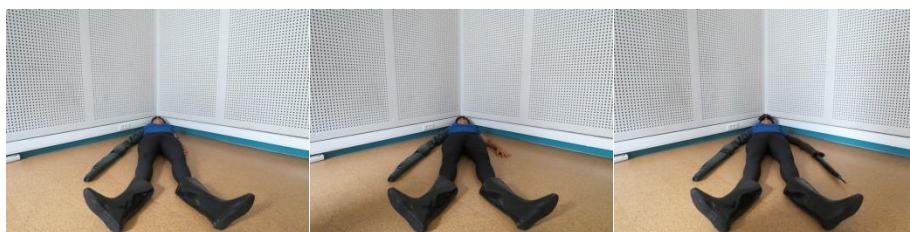
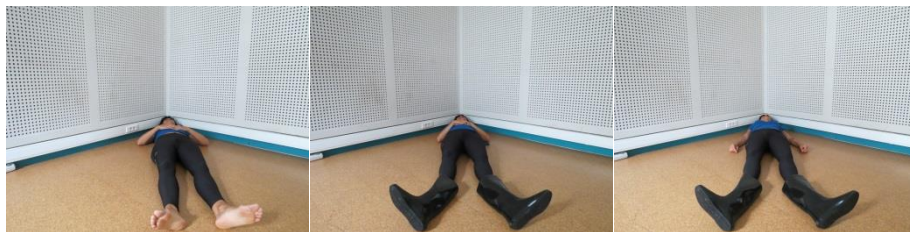


Figura 24 – Sequência de imagens produzidas durante a residência ANDbodiment entre 4 e 15 de setembro de 2017 no Polo Cultural Gaivotas Boa vista em Lisboa, Pt, com Joana Maia. Foto: Acervo AND Lab. Fonte: AND Lab Research.

3.8 O que pode o corpo

Pode o ingovernável, pode atenção, presença e arte

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

Pode ser poesia que escapa à censura ditatorial

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

O corpo

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

não está pronto e nem vai estar, sujeito e objeto torna-se uma divisão irrelevante em um campo de imanência

Um corpo ingovernável não é produzido como máquina

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

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

O corpo ingovernável é efeito e agente de desgovernos

É imprevisível e escorregadio

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

Sumário

3. o corpo	1
3.1 In-corporação	5
3.2 Hierarquia cabeça e resto	15
3.3 Modos de corpar	22
3.3.1 Em-perceptível	26
3.4 O uso dos corpos	34
3.5 Corpos governáveis Corpos ingovernáveis	38
3.5.1 Mecanismos de silenciamento dos corpos	47
3.5.2 A revolução começa em mim	53
3.6 Artevida em sistema de questionamento	63
3.7 Mover o Eu com e: <i>andbodiment</i>	69
3.7.1 Como se desenvolveu até aqui	74
3.7.2 Alguns detalhes do processo	76
3.7.3 Desdobramentos	80
3.8 O que pode o corpo	84

Lista de Figuras

Figura 1 – Fluido 1: Lambida. Código genético sobre papel, Milene Duenha, 2019. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.	2
Figura 2 – Fluido 2: Transbordamento. Água vazada dos olhos sobre papel, Milene Duenha, 2019. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.	3
Figura 3 – Fluido 3: Identidade feminina. Digital com sangue de menstruação sobre papel, Milene Duenha, 2019. Fonte: Elaborado no corpo da autora, 2019.	4
Figura 4 – Bleu Remix, Yann Marussich. Fluido azul vertendo dos poros. Performance, 2008. Foto: Jakub Wittchen.	7
Figura 5 – Biomimesis. Rodrigo Braga, Fotografia 60 x 90 cm, 2010. Foto: Rodrigo Braga. Fonte: < https://www.rodrigobraga.com.br/Biomimesis >.....	10
Figura 6 – Bain Brise, Yann Marussich. Corpo em negociação com cacos de vidro. Performance. 2010. Foto: Emilie Salquère – Festival Souterrain. Fonte: < http://www.yannmarussich.ch/perfos.php?p=28 >.....	12
Figura 7 – ANDROGYNE – Sagração do Fogo, Alda Maria Abreu, 2015. Foto: Acervo da artista. Fonte: http://www.taanteatro.com/obras/androgyn-sagracao-do-fogo.html	13
Figura 8 – Cabaret Macchina, Casa Selvática, 2018. Foto: Humberto Araújo. Fonte: < http://www.aescotilha.com.br/colunas/zero-pila/cabaret-macchina-casa-selvatica/ >.....	17
Figura 9 – Imagens do programa do Espetáculo Cabaret Macchina com textos do grupo, Casa Selvática, 2018. Fonte: Casa Selvática.....	18
Figura 10 – Print de vídeo de Jesco von Puttkamer em ocasião da Formatura da primeira turma GRIN descoberto em 2012 por Marcelo Zelic no Museu do Índio no Rio de Janeiro durante pesquisa para Comissão nacional da Verdade. Fonte: < https://www.diariodocentrodomundo.com.br/a-historia-sinistra-das-milicias-indigenas-treinadas-pelo-exercito-para-torturar-indios/ >	40
Figura 11 – Situação TE (Troupas Ensanguentadas) Arthur Barrio, 1970 Instituto Inhotim, Brumadinho. Foto: César Carneiro. Fonte: < http://arteseanp.blogspot.com/2015/10/artur-barrio.html >.....	40
Figura 12 Imagem da remontagem do espetáculo May B, 1980 pela coreógrafa Maguy Marin com alunos da Escola Livre de Dança da Maré. Foto: Sammi Landweer. Fonte: < http://br.rfi.fr/franca/20180413-coreografa-francesa-maguy-marin-prepara-bailarinos-da-escola-da-mare-para-espetaculo >.....	43
Figura 13 - Pyotr Pavlensky – The 2014 protest against The Serbsky Center. <i>Corpo sangrando sobre muro de centro psiquiátrico</i> . Performance, 2014. Fonte: < https://www.widewalls.ch/artist/pyotr-pavlensky/ >.....	44
Figura 14 – Escrava Anastácia, Jacques Arago, Bahia, 1817 – 1818. Fonte: < https://feminismurbana.wordpress.com/2017/11/16/a-mordaca-anti-bruxa-design-para-exclusao-de-mulheres-do-espaco-publico-e-politico/anastacia/ >.....	47
Figura 15 – Imagem do momento em que Sandra Meyer e Diana Gilardenghi conversam com um passante sobre o Monumento ao Desbravador em atividade da residência Escuta, memória e composição com a cidade realizada entre 05 e 08/04/2018 pela equipe do	

Projeto Corpo, Tempo e Movimento na cidade de Chapecó, SC junto a um grupo de artistas/es locais. Corpo, Tempo e Movimento, 2018. Foto: Acervo do Grupo. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.	51
Figura 16 – Abertura de poros. Ferida em papel com agulha,.....	59
Figura 17 – Rasgo. Rasgadura em papel, Milene Duenha, 2019. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.	61
Figura 18 – Tradução da carta do artista argentino Federico Manuel Peralta Ramos à fundação Guggenheim depois da cobrança de um relatório detalhado de despesas realizadas com os recursos concedidos pela fundação para a realização de um trabalho artístico. Fonte: ¿Hay em Português? número dois, 2014.	68
Figura 19 – Imagens do jogo de Arrumação Escola de Verão AND 2016 #1 Entre-Modos de Fazer, realizadas no Pólo Cultural das Gaivotas entre 1 e 16 de julho de 2016. Foto: Acervo pessoal. Fonte: Elaborado pela autora, 2018.	71
Figura 20 – Imagens do jogo de Arrumação na Escola de Verão AND 2017 #2 Os modos do cuidado: cartografar, performar, curar que aconteceu entre 30 de junho e 15 de julho de 2018 e Escola de verão AND 2018 #3 ANDbodiment: modos da pré-paração ante o Irreparável que aconteceu entre 6 e 21 de julho de 2018. Ambas no Polo Cultural Gaivotas – Boa Vista em Lisboa, Pt. Foto: Acervo AND Lab. Fonte: AND Lab Research.	71
Figura 21 – Imagens produzida durante uma das práticas da residência ANDbodiment entre 4 e 15 de setembro de 2017 no Polo Cultural Gaivotas Boa vista em Lisboa, Pt, com Milene Duenha. Foto: Acervo AND Lab. Fonte: AND Lab Research.	73
Figura 22 – Sequência de imagens produzidas durante a residência ANDbodiment entre 4 e 15 de setembro de 2017 no Polo Cultural Gaivotas Boa vista em Lisboa, Pt, com Joana Maia. Foto: Acervo AND Lab. Fonte: AND Lab Research.	75
Figura 23 – Relato de Paula Brum, pesquisadora participante da Escola de verão AND #3 ANDbodiment: modos da pré-paração ante o Irreparável que aconteceu entre 6 e 21 de julho de 2018 no Polo Cultural Gaivotas Boa vista em Lisboa, Pt. Foto: Acervo AND Lab. Fonte: AND Lab Research.	79
Figura 24 – Sequência de imagens produzidas durante a residência ANDbodiment entre 4 e 15 de setembro de 2017 no Polo Cultural Gaivotas Boa vista em Lisboa, Pt, com Joana Maia. Foto: Acervo AND Lab. Fonte: AND Lab Research.	83