

pode

2. pode

pode, de possível

pode, de potência

como água

pode transformar-se

pode propulsionar a vida

pode acomodar a morte

pode re-existir diante de condições adversas

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

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

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

não Saber

pode



Figura 1 – Água. Milene Duenha, 2019. Foto: Cleber Pimenta. Fonte:
Elaborado pela autora, 2019.

2.1 Pequeno prólogo em direção a uma po-ética

Como a água, poderíamos deixar vazar ou concentrar, escorrer ou tomar forma. Poderíamos ser trans, de transformadas/os/es, de transviadas, de transtornadas/os/es, de tornadas/os/es outras/os/es, de desfiguradas/os/es quando necessário. Poderíamos exercitar a invenção nessa disponibilidade à trans-ação. É e disso que trata a proposição de uma ética do possível que pode ser transcrita como po-ética quando vinculada a um ser/estrar/fazer em arte. Uma disponibilidade à invenção de si em relação com o meio e a invenção de mundos a partir disso¹. Meio é percebido como tudo o que envolve as relações entre os corpos, não somente plantas, coisas e gentes, mas também plantas, coisas, gentes, ar, elétrons, calor. Uma po-ética tem em conta o refinamento da atenção às mais finas nuances, porém, considerando aquilo

¹ A invenção de si em relação com o meio, e vice-versa, ganha uma dimensão mais inextricável no caderno O Corpo ao se discutir o quanto corpo e meio se co-engendram. Porém, esse modo de apresentação é mantido aqui para facilitar a compreensão do assunto em questão.

que a percepção é capaz de apreender nas possibilidades que o encontro apresenta.

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

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

Tal proposta tem como fonte o livro *Ética desenvolvido pelo filósofo holandês Baruch Spinoza* (2009 [1677])² que traz uma noção de ética situacional que se pondera, a cada vez, em consideração aos fatores circunstanciais. Os parâmetros são baseados na busca pelos afetos que potencializam a vida. A po-ética é assim

² Apesar de haver uma tradução utilizada em português para o nome de Baruch Spinoza, como Bento Espinosa, faz-se aqui a opção por manter o nome do autor sem a tradução.

chamada por ser ativada como possibilidade, não como regra, e pode ser experimentada em cada pequeno fragmento de vida, pertencente a um regime sensível de operações. Nenhuma novidade em relação ao que já foi amplamente discutido pela filosofia, principalmente a espinozana, porém a liberdade tomada aqui se deve à tentativa de traduzir em ação e em estética, uma ética da alegria em consideração ao político³.

Poética ou poético (latim: *poeticus*, e grego: *poietikos*) designa produção criativa⁴. Segundo o pesquisador teatral brasileiro Edécio Mostaço (2018, p. 8), não havia para os gregos a diferenciação entre arte e técnica, o verbo *poien* era utilizado em referência a qualquer processo transformativo que envolvesse desde o manuseio de matérias-primas até “operações concretas efetivadas segundo princípios abstratos quando invocados para a produção de uma ação prática”. O governo da cidade, a criação de uma estátua, a condução de um barco

³ O político é tratado aqui pela perspectiva de Chantal Mouffe (2005) e será ampliado mais adiante nesse texto.

⁴ No dicionário de etimologia “Etymonline”. Disponível em: https://www.etymonline.com/word/poetic#etymonline_v_17530.

ou a composição de uma música “eram tomadas como *techné*”, como coloca Mostaço (2018, p. 88), motivo pelo qual *poíesis*, o gerúndio de *poien*, antes de possuir como tradução “poesia”, deveria, muito melhor, ser vertido como “obrando”, dado seu explícito significado de “colocar em obra”, “tornar obra” ou simplesmente “fazendo” segundo uma dada *techné*. Não há *poien* sem *techné*. Diante de considerações como essas, a obra de arte, se compreendida como *poíesis* pode ser percebida como algo que se dá no gerúndio: sendo arte e descobrindo seus meios ao mesmo tempo. Assim ocorre também com a noção de ética discutida nesse trabalho, uma ética que se desenvolve em ação, que oferece parâmetros de regulação na invenção situada de seus meios.

Poética é também o título de um conjunto de escritos do filósofo grego Aristóteles (2008 [335-326]) que traz leis a serem utilizadas nas composições artísticas em sua época (Século IV a. C.), como as unidades de ação, tempo e lugar. A noção de poética aqui evocada se volta às múltiplas possibilidades de sentido que um trabalho artístico pode conter, considerando seu estímulo ao

imaginário e sua capacidade de criar fissuras perceptivas. Toma-se por referência a noção de poética na dança trazida pela historiadora e crítica de dança francesa Laurence Louppe (2012, p. 27), que define seu propósito como a “tentativa de circunscrever o que, numa obra de arte, nos pode tocar, estimular a nossa sensibilidade e ressoar no nosso imaginário”, esclarecendo que seu objeto, assim como a arte de modo geral, “engloba, simultaneamente o saber, o afetivo e a ação”. A proposição da grafia po-ética vinculada à composição em arte não se volta a determinações regulamentares prévias, se define como uma ética do possível, uma ética situada que se desenha no encontro.

Retomando a questão da percepção, quando se participa de um jogo de composição no Modo Operativo AND (como descrito no caderno O que), ao nos depararmos com um acontecimento (algo que irrompe a percepção e que nos solicita determinada modalidade de presença), tentamos responder com uma posição à altura⁵. Por

⁵ Um vídeo que traz uma posição tomada em um dos jogos no Modo Operativo AND e que se relaciona com essa afirmação pode ser

exemplo: se alguém coloca algum objeto na zona de atenção compartilhada, um dos modos de acolher o acontecimento é “inventariando o que tem”⁶ para oferecer ao jogo. Esse inventário passa pela percepção das potências daquilo que se apresenta na zona de atenção (formas, forças etc.), a percepção acerca do material que se tem disponível no espaço e que pode ser levado para o jogo e, ao mesmo tempo, a percepção do que eu, o corpo, tenho a oferecer no sentido de tentar encontrar a justeza na posição. É esse intervalo entre a percepção daquilo que se apresenta, das matérias disponíveis e o mapeamento do que o corpo pode oferecer que está em pauta nessa discussão. Ou seja, é o mapeamento das potências do corpo nesse recorte de todo o processo de atenção que interessa trazer à baila.

acessado neste link:
https://drive.google.com/open?id=1kbv9Rj_5oJYSxAt2aq_LzO3goEQu3u7E.

⁶ Essa frase é constantemente utilizada por Fernanda Eugenio, assim como alguns outros termos do Modo Operativo AND trazidos para essa discussão. Muitos deles aparecem em textos escritos, mas foram praticados em cursos e residências vivenciados nos anos de 2013, 2016, 2017 e 2018. Por serem recorrentes durante as práticas, não é possível precisar as circunstâncias nas quais apareceram.

No momento em que somos interrompidas/os/es, há uma espécie de dilatação do tempo para se mapear as potências do corpo a serem oferecidas à relação. Essa é uma oportunidade de experimentar uma ética do possível que se dá no intervalo entre a apresentação da situação e a posição. No Modo Operativo AND há várias formas de reparar o/no acontecimento que podem fornecer dados para tomada de posição: 1. se repara (de perceber) o que está à nossa frente; 2. se re-para (para novamente) para captar detalhes – e esse re-parar inclui uma auto-reparação, percebendo o que se tem de si para oferecer: estado emocional, condições motoras, disponibilidade, etc – ; e 3. se repara (de prestar assistência) a situação, tomando uma posição suficiente diante desse inventário das condições. O intervalo que se abre entre as duas primeiras modalidades de re-paragem ganha relevo nessa discussão sobre uma po-ética, o aspecto sensível é requisitado sobremaneira perante essas condições e aí pode também ser o campo de operação da arte como provocadora da atenção. Graficamente, a situação pode ser descrita da seguinte forma:

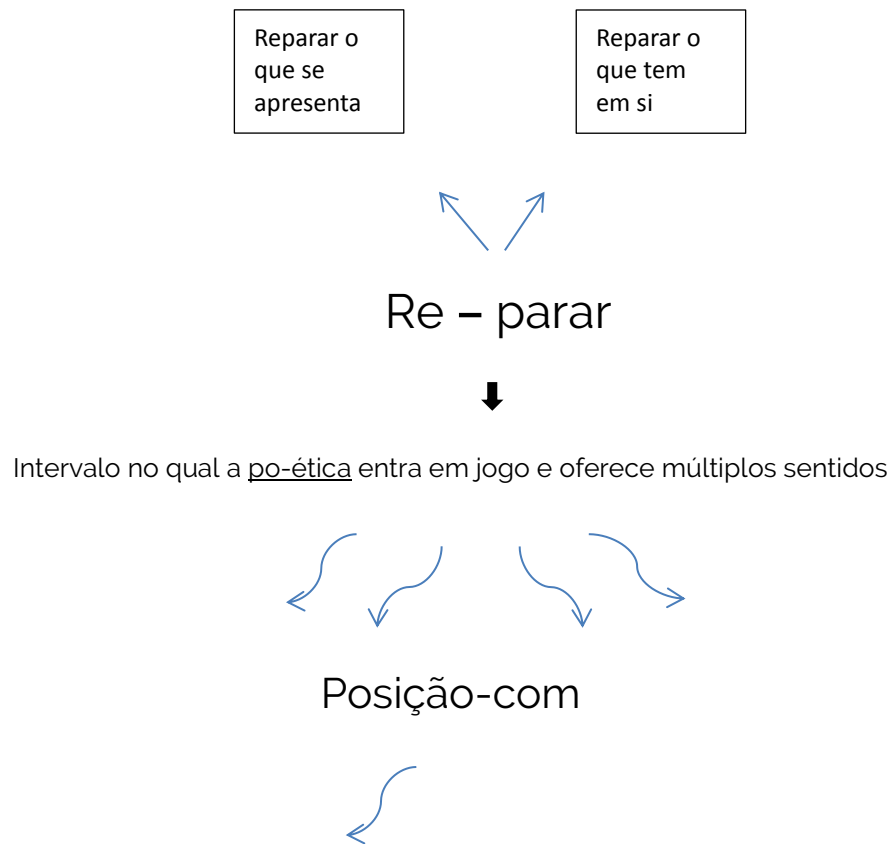


Figura 2 – Esquema demonstrativo do intervalo do Re-parar. Fonte:
Elaborado pela autora, 2018.

A po-ética é a que baliza o posicionamento, a cada vez, diante das condições circunstanciais. É basicamente o

que medeia aquilo que acontece no corpo no intervalo entre a percepção e o posicionamento⁷. Tem como princípio a potencialização daquilo que se instaura como prolongamento da vida, ou seja, os possíveis são os sentidos (de direção) que nos são apresentados e que nos dão elementos para a tomada de posição. Esses possíveis levam em conta fatores da reparação como descrito acima, e que incluem a própria percepção das condições de quem está prestes a tomar posição. Nesse intervalo entre mapear as condições e acionar uma posição, uma infinidade de movimentos acontece, mesmo que não se possa afirmar uma distância entre a percepção e a ação, como defende o filósofo norte americano Alva Noë (2004, 2012). Distender imagetivamente esse intervalo nos permite a compreensão do processo.

⁷ O pesquisador teatral brasileiro Francisco Gaspar (2016) debruça-se sobre o tema da atenção em sua tese de doutorado na qual ele amplia a análise acerca do que sucede nesse intervalo entre o deparar-se com o acontecimento e a tomada de posição. A observação aqui proposta se volta ao que regula a tomada de posição, que inclui a observação do que nos acontece diante da situação, como observado por Gaspar (2016), mas que também se volta à percepção dos possíveis, o que se liga a uma capacidade da imaginação (tornar imagem em ação) para se hologramar as consequências do ato, não no sentido de prever e acertar, mas no sentido de potencializar a vida, tanto quanto possível, daquilo que se apresenta à relação.

Dentre esses movimentos sucessivos, a noção de sujeito se revolve, uma vez que, ao analisar todo um campo de possíveis na tentativa de ter a posição mais justa (de justeza) diante de determinada situação, uma percepção (autopercepção)⁸ é requisitada a fim de mapear os afetos que incorrem e o que a situação pede. Com isso, se tem a chance de distinguir, dentre esses possíveis, o que é dado de um desejo individual – que diz respeito somente a um universo de significados que eu possuo e que os demais envolvidos na questão não têm acesso –; e o que de fato diz de um aspecto mais coletivo, que pode ser perceptível pelos demais partícipes.

Algumas práticas artísticas presenciais se ocupam de circunscrever questões que se colocam de modo a considerar suas variantes, enquanto outras se mantêm em uma perspectiva mais hermética, ensimesmada, a exemplo de trabalhos nos quais um desejo de expressão de si (um si mesmo de caráter privado), uma sedução pelas próprias

⁸ Por ora, autopercepção é um termo utilizado para evidenciar um foco na percepção daquilo que nos acontece nos encontros, porém, no caderno O corpo ela passa a ser tratada somente como percepção devido ao questionamento de uma falsa distância que se instaura entre sujeito e objeto, corpo e ambiente, observador e observado.

ideias se interpõem à consideração das nuances que se apresentam para além de um universo particular. Muitas vezes, a crença de que se tem uma ótima ideia, de que se é genial pode colocar em risco todo um campo de possibilidades relacionais. Nas artes que envolvem a relação ao vivo entre os corpos, o que ocorre como potência relacional, ocorre no entre, ou seja, no intervalo entre o que se apresenta/presenta e o que se recebe (Duenha, 2014). Dentre o que pode interessar a essa prática, se inclui o que emerge da própria relação entre os corpos, portanto, a auto-sustentação, no sentido narcísico de um: 'eu me basto', não tem fundamento. Há que se considerar os movimentos e as revoluções necessárias ao sujeito para que as relações sejam sustentáveis e tal pensamento tem efeito nas práticas artísticas e na vida, se as ampliarmos para essa percepção. A po-ética solicita uma presença porosa e menos blindada, com tanta abertura quanto necessária às sobrevivências.

A sedução do Eu, a abordagem pessoalista, a expressão: "Eu acho" só reforçam um aspecto de incomunicabilidade já existente nas relações sociais. Uma

forma tida como democrática, que se baseia no respeito à opinião individual, serve muito bem a um sistema que se pauta nas fragilidades que esse individualismo exacerbado apresenta. Um claro exemplo disso são as estratégias de persuasão que se baseiam em jargões como: “você pode!”, “você merece!”, esse você está em evidente processo de manipulação, pois ao acreditar na sua capacidade individual de conquistar aquilo que lhe é oferecido, você se rende aos apelos marqueteiros e passa a compor as estatísticas⁹. Como blindagem, essa conformação individualista do sujeito ensina apatia em relação ao que pode ser coletivo. Quando o Eu está à frente de qualquer circunstância, ele já denota a não atenção acerca do que se coloca à interlocução. Essa rigidez vinculada ao si mesmo, que dá um contorno identitário (daquele que diz: “Eu sou assim”, “Eu penso assim”) só reforça o que já está posto, se fecha às contaminações, se fecha à inconstância, ao reconhecimento de um processo de subjetivação em metaestabilidade. O enrijecimento não propõe a

⁹ Um dos trabalhos do coletivo Mapas e Hipertextos, ESBARRA: Um evento com objetivos comunitários institucionais ou promocionais, aborda essa questão. Sua descrição está no caderno , (Virgula).

experimentação de outros modos de vida, portanto, não tem potência de mudança, de revolução, no sentido de revolver o que já está colocado como mundo¹⁰.

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

¹⁰ Essa discussão é ampliada no caderno Sabe. Uma das referências para essa colocação é a pesquisa de Vladimir Safatle (2016) sobre as configurações predicativas do sujeito.

2.2 A ética de Spinoza

A noção de ética que permeia todo esse trabalho, como já mencionado anteriormente, tem como referência a filosofia de Spinoza por recorrer à análise dos afetos em favor da potencialização da vida e por apresentar uma visão distinta entre ética e moral. Outros filósofos como o francês Gilles Deleuze, a brasileira Marilena Chaui, as francesas Chantal Jaquet e Muriel Combes, o espanhol Jacinto Riviera de Rosales e o italiano Lorenzo Vinciguerra, dentre outras/os/es, também são referências para uma contextualização e atualização da filosofia espinozana desenvolvida no século XVII¹¹.

O contexto no qual o judeu Spinoza escrevia estava longe de garantias de livre expressão filosófica, uma vez que suas obras foram censuradas, assim como as do inglês Thomas Hobbes, e do francês René Descartes. Depois de muitos anos de perseguição aos judeus, a cidade de Amsterdã teve um grande movimento de imigração

¹¹ O autor viveu entre 1632-1677. A primeira publicação de ética é datada do ano de 1677, depois de sua morte.

(Spinoza é um herdeiro desse movimento), como traz Chaui (1999), cuja aceitação se ligava a interesses econômicos. Havia a divisão de classes entre patriarcado (ricos) e plebe (pobres) e um perfil conservador determinava o comportamento social. Um fato que o exemplifica é a retirada do quadro O juramento de Claudius Civilis, do pintor holandês Rembrandt van Rijn, das paredes da prefeitura de Amsterdã sob o argumento de indecoro e barbárie (Chaui, 1999)¹².

¹² Tal quadro retrata uma das histórias dos antigos habitantes da Holanda, os batavos, em revolta contra a ocupação Romana. Claudius Civilis (ou Julius Civilis) era um líder da revolta que conquistou sua liberdade ao fingir amizade com o imperador Vespasiano e, ao consegui-la retornou às terras tribais nas quais viviam os batavos fazendo um juramento junto a eles em favor da luta pela sua liberdade. A pintura de Rembrandt apresenta a reunião de um grupo bárbaro em conspiração contra o poder dominante na época. As formas apresentadas no quadro não seguiam perfeitamente as convenções estilísticas da época, inclusive, um ano após a entrega do quadro à prefeitura de Amsterdã, ele foi devolvido ao artista para retoques em conformidade com as obras dos demais artistas contratados para o trabalho. Outras informações podem ser encontradas em: < <http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/conspiracy-of-claudius-civilis.htm> >. Acesso em: 22/11/2018.



Figura 3 – O juramento de Claudius Civilis, Rembrandt van Rijn pintura a óleo 5x5m (1661). Fonte:Swedish Nationalmuseum, Etocolmo.

Spinoza acaba perseguido devido às suas ideias transgressoras para a época, principalmente no que se refere ao domínio da igreja. Na parte II do livro *Ética* (2009 [1677]) ele afirma Deus não como algo transcendente, como colocado pela cultura judaico-cristã, mas como natureza. A natureza nesse contexto filosófico é, segundo Chaui (1999, p. 157), compreendida como “estrutura inteligível dos fenômenos como ordem em conexão causais mecânico-matemáticas, máquina divina disposta

para o conhecimento e ação humanos”, ou seja, uma concepção de natureza explicada de modo matemático (a ciência não era assim nomeada na época) e nada transcendental. Interessa lembrar aqui que a filosofia de Spinoza defende a matemática como meio de conhecimento e que essa noção de natureza, em constante regulação, não opera sujeita a convenções da cultura exterior a ela, muito menos por uma autoridade.

Para Spinoza, segundo Rosales (2011, p. 38) “Deus é toda a realidade e a realidade está conectada entre si e forma propriamente uma só substância, o ser” [tradução minha]¹³. Para Spinoza (Chaui, 1999), a religião está ligada a doutrinas e ensinamentos e explicar o milagre fora das forças naturais é ignorância e servidão. Além disso, de acordo com o pensamento de Spinoza (*Ética*, 2009 [1677]), presumir até onde vão as forças da natureza soa, no mínimo, arrogante. O filósofo afirma na *Ética* (2009 [1677], Parte 4, Cap. 32 do apêndice) que:

¹³ “Dios es toda la realidad, porque toda ella está conectada entre si y forma propriamente una sola substancia, o ser”.

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

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

E é impossível que o homem não seja uma parte da natureza e que não siga a ordem comum desta. Se, entretanto, vive entre indivíduos tais que combinam com a sua natureza, a sua potência de agir será, por isso mesmo, estimulada e reforçada. Se, contrariamente, vive entre indivíduos tais que em nada combinam com a sua natureza, dificilmente poderá ajustar-se a eles sem uma

grande mudança em si mesmo (Spinoza, *Ética*, 2009 [1677], Parte 4 Cap.7 do apêndice).

A Parte III da *Ética* (2009 [1677]) é dedicada à teoria dos afetos, afirmando que somos afetadas/os/es pelos outros corpos¹⁴ nos encontros, independentemente de nossa vontade. A percepção dessas afecções (que são as marcas impressas nos corpos, as imagens das coisas que se mantêm presentes neles) é o que nos permite refrear as paixões tristes, afirmando que, ao nos conhecermos, temos meios para impedir de sermos arrebatadas/os/es pelas paixões tristes e para procurar os encontros que aumentam nossa potência de agir. Essa teoria dos afetos também vai mapear e redefinir a noção de corpo diante da afirmação de que corpo e mente não são duas coisas, mas uma só, que se manifesta de duas maneiras. Chantal Jaquet (2011) levanta a questão do paralelismo entre corpo e mente atribuído aos escritos de Spinoza afirmando que a noção de

¹⁴ Spinoza (*Ética*, 2009 [1677]) menciona corpo aqui como qualquer elemento capaz de nos afetar, não restringindo o olhar somente ao corpo humano.

unidade psicofísica não supõe invariabilidade nem exclui a diferença¹⁵. Segundo Jaquet (2011, p. 57), em Spinoza há um “princípio da igualdade” que reconhece que as paixões (que são passivas) são um movimento tanto do corpo como da “alma”, uma vez que, pela “igualdade de potência”, corpo e mente podem ser ativos ou passivos, diferentemente da teoria cartesiana, que atribui ao corpo a causa das paixões. A distinção trazida por Spinoza (Ética, 2009 [1677]) questiona uma ideia de mente que domina o corpo problematizando a fixidez na qual muitas doutrinas religiosas são calcadas.

O conhecimento é dividido por Spinoza na Ética (2009 [1677]) em três gêneros: 1. as paixões e a imaginação, que são passivas, ou seja, pelas quais temos pouca agência; 2. a razão que nos confere uma capacidade de reconhecer os afetos e buscar maior alegria; 3. a intuição que compreende a potência do indivíduo em sua

¹⁵ Essa crítica de Jaquet (2011) inclui a ideia presente na pesquisa do neurocientista português António Damásio descrita no livro “Em busca de Spinoza: prazer e dor na ciência dos sentimentos”, que propõe que a mente seria consequência do corpo, o que reafirma uma causalidade e interação entre mente e corpo como algo que ocorre de modo paralelo, e não como correlacional e correspondente.

singularidade e que está ligada à percepção da nossa capacidade de afetar e sermos afetadas/os/es no que estabelece como comum entre os corpos e suas singularidades¹⁶. Esses três gêneros dão acesso a uma teia dinâmica de conexões pelas quais se prolonga a vida.

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

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

¹⁶ O filósofo francês Gilbert Simondon tem os escritos de Spinoza como base para desenvolver sua teoria da individuação, assim como Gilles Deleuze também tem em Spinoza e Simondon referências para suas abordagens em conceitos como composição e decomposição, molar e molecular, diferença e indiferença, dentre outros.

do afeto como materialidade, o que faz recordar que o corpo é o lugar da impressão dos afetos e é também matéria (não redutível somente à sua fisicalidade) que oferece as condições nas quais os afetos se instauram, oferece o “onde” e o “como” da relação. A negociação entre essas materialidades em favor da preservação da vida é a ética, portanto, a ética se dá no corpo em relação com o ambiente. É esse corpo que está no mundo a afetar e ser afetado pelos encontros, que engendra infinitas possibilidades de corpo, ética e mundo. Tal pensamento direciona grande parte da discussão aqui evocada, uma vez que a percepção dos processos de incorporação¹⁷ é compreendida como forma de comparecimento, de observação dos níveis de comprometimento, engajamento e presença em relação aos acontecimentos. Uma po-ética tem aí uma de suas bases.

¹⁷ A noção de incorporação questiona a visão cartesiana que divide corpo e mente, hierarquizando-os. *Embodiment* é a palavra utilizada para a proposição de mente incorporada. Esse tema será retomado no caderno O corpo.

2.2.1 Ninguém Sabe o que pode o corpo

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

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

coisas, nos sonhos, que não ousariam fazer acordados (Ética, 2009 [1677], Parte III, Escólio da Prop. 2).

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

Na Meditação Sexta, Descartes (2008 [1637]) afirma que a alma se assenta na glândula pineal e que essa é que faz sua conexão com o corpo. Em estudos atuais na área da biologia a glândula pineal tem suas formas e funções descritas como órgão neuroendócrino, estimulado por fatores de iluminação capaz de produzir o hormônio melatonina, regulador de ciclos biológicos como os do sono e os do sistema reprodutivo (Petrilli, 2012). Porém, há ainda controvérsias acerca da restrição das funções da

glândula pineal à produção de hormônios, pois também há teorias que admitem uma capacidade de regulação na “interação entre campos magnéticos” (Oliveira, 1998, p. 101), ou seja, uma propriedade que permite a captação de informações por ondas eletromagnéticas e produção de estímulos neuroquímicos. Esse fato pode explicar, por exemplo, como se dá a conexão entre as andorinhas na revoada, e até mesmo fenômenos como telepatia e mediunidade. De fato, não Sabemos o que pode o corpo e sua potência desconhecida é ameaça a sistemas de cerceamento de existências.

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

Apesar de se tratar de uma teoria desenvolvida em um contexto muito diferente do atual em relação ao entendimento de corpo, os poderes que atentam contra a vida seguem ativos e complexos, ainda com sucesso no controle do pensamento. Esses poderes que desejam governar utilizam pesquisas muito recentes referentes à capacidade de percepção e atenção, por exemplo, para cooptar os corpos, determinar modos de produção de subjetividade em favor da manutenção de uma engrenagem mercantilista, ambiciosa, pouco conectada com as existências diversas e pouco comprometida com uma ética que busca potência de vida. Essas operações são resultantes, em grande medida, do sentimento de superioridade, da crença na capacidade de apreensão e domínio da natureza – dos corpos – graças à ilusão do privilégio da inteligência e da consciência concedidas à espécie humana¹⁸.

Por outro lado, inteligência e consciência ainda parecem um tanto desincorporadas diante da ignorância

¹⁸ Esse tema é também tratado no caderno Sabe a partir de exposições de autores como Eduardo Viveiros de Castro e Bruno Latour.

sobre a ameaça à vida (inclusive a própria) que a reiteração, a adesão e a sujeição a sistemas de poderio oferecem. O medo do saber do corpo é combustível para a reação à manifestação de sua potencialidade. O estabelecimento de verdades inquestionáveis, essas cerceadoras da capacidade de pensar do corpo, de pensar incorporado, é o mecanismo que garante a manutenção dessas ignorâncias destrutivas. Talvez o corpo não conheça seu potencial ingovernável. Talvez, Saiba demais para sê-lo.

Combes (2016) afirma que se o sujeito da ética de Spinoza é um local de variação perpétua da potência de agir de acordo com sua capacidade de afetar os outros sujeitos, seja aumentando ou diminuindo sua potência de agir ao experimentar os efeitos dos afetos alegres ou tristes, que libertam ou escravizam. Esses sujeitos não se apresentam como entidades estáveis e autônomas, mas como variações que dependem da vida afetiva, assim é a abordagem da consciência por Spinoza. A autora afirma que a aproximação entre as obras de Simondon e de Spinoza ocorre pelas as modificações do indivíduo, a configuração do sujeito e a elaboração do relacionamento

com um fora de si. Isso se dá pela camada afetivo-emocional, e pelo fato de não se tratar de algo previamente constituído. A obra de Spinoza (Ética, 2009 [1677]) trata de um corpo que se faz nas relações entre os corpos, sejam humanos ou não. Afirmar um lugar de privilégio nesse tipo de constituição parece um tanto descabido, porém, há quem o faça como modo de garantir proteção à insurgência, por isso a pressa em calar o que o corpo pode.

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

"perguntei pra minha mãe:

- o que é morrer?

ela estava fritando bife pro almoço.

- o bife

é morrer, porque morrer é não poder mais escolher o que
farão com a sua carne.
quando estamos vivos, muitas vezes também não escolhemos.
mas tentamos.

(aos 8 anos)"

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

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

diminuem a potência de pensar e agir. Em oposição, a servidão é entendida como a impotência de se regular e refrear os afetos. Esse filósofo define três afetos primários, dos quais todos os outros derivam: o desejo, a alegria e a tristeza.

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

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

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

O que é o mal? Não existem outros males, a não ser a diminuição de nossa potência de agir e a decomposição de uma relação. E ainda podemos dizer que a diminuição de nossa potência de agir só é um mal porque ameaça e reduz a relação que nos compõe. Ficaremos então com a seguinte definição do mal: é a destruição, a decomposição da relação que caracteriza um modo. Então, o mal só pode ser dito do ponto de vista particular de um modo existente: não há nem Bem nem Mal, de um modo geral, na Natureza, mas há o que é bom e o que é mau, o que é útil e o que é nocivo, para cada modo existente. O mal é aquilo que é mau do ponto de vista de determinado modo. Sendo homens, julgamos o mal do nosso ponto de vista; e Spinoza lembra, frequentemente, que ele fala do bom e do mau considerando sua única utilidade para o homem. Por exemplo, nem sonhamos em falar de um mal quando, para nos alimentar, destruímos a relação sob a qual um animal existe. Em dois casos, porém, falamos de 'mal' [grifo do autor]: quando nosso corpo é destruído, nossa relação decomposta, sob a ação de outra coisa; ou então quando nós mesmos destruímos um ser semelhante a nós, um ser cuja semelhança basta para nos fazer pensar que, em princípio, ele nos convinha, e cuja relação, em princípio, era componível com a nossa.

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

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

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

Para Spinoza (Ética, 2009 [1677]), o conceito de bem e mal existe porque os seres humanos não são livres. Se assim o nascessem, jamais formariam esses conceitos.

Deleuze (2002) ressalta que a ética espinozana se volta para o conhecimento, afirmando-o como uma “potência imanente” que determina a “diferença qualitativa” entre bom e mau como modo de existência (Deleuze, 2002, p. 31). A ética de Spinoza vincula-se ao esforço do ser em perseverar na vida, descobrindo modos de fazê-lo na relação com outros corpos. Se o encontro for de decomposição, por exemplo, a percepção acerca daquilo que nos despotencializa nos leva à invenção de maneiras para nos relacionarmos com esse corpo.

A moral pela qual se valem algumas instituições religiosas cristãs que reiteram a existência de um poder transcendente é estratégia de controle daquilo que pode o corpo, ou meio de “mortificação do corpo”, como observa o professor de filosofia brasileiro Fernando de Oliveira (2017, s/p.). O vínculo entre uma noção de deus transcendente, ao qual importa silenciar o corpo, vai ser tema de diversos escritos para além dos que produziu Spinoza no século XVII, ao custo de sua vida¹⁹.

¹⁹ Ironicamente, ainda se presencia nos dias de hoje uma condenação de iniciativas emancipatórias relacionadas à noção de corpo e sua percepção graças a uma onda conservadora de dimensão global que



Figura 4 – Leo Bassi em sua Igreja Patólica (2012). Foto: Divulgação.
Fonte: <https://www.publico.es/culturas/leo-bassi-presenta-iglesia-patolica.html>

tem tomado as discussões sociais nos últimos anos. Um exemplo muito próximo é o que tem ocorrido no cenário político representativo brasileiro no qual religião e política representativa estreitam seus laços a cada ano (a isenção de impostos a templos religiosos é um fato que levanta polêmicas nesse sentido). Notícias falsas de distribuição do “kit gay” nas escolas, a depreciação de instituições de ensino superior – principalmente no campo das ciências humanas –, a demonização de algumas práticas educativas emancipatórias – a exemplo da pedagogia do educador e pesquisador brasileiro Paulo Freire (2007) – são apenas alguns exemplos de uma tendência conservadora que busca calar uma existência conectada com a percepção das potencialidades dos corpos e o nível de opressão ao qual são submetidos. Algumas dessas questões também são trazidas nos cadernos: O corpo e Ninguém.

O bufão ítalo-espanhol Leo Bassi inventa uma religião, à qual denomina de Patolicismo. Para isso cria uma igreja física que se localiza no bairro de Lavapiés em Madrid, que recebeu o nome de El Paticano de Lavapiés, na qual celebra missas e rituais de matrimônio. O Deus dessa religião é um pato de borracha, desses que se usa como brinquedo em banheiras (ou como ícones de manifestações favoráveis a golpes de estado). Figuras como Charlie Chaplin, Voltaire (François-Marie Arouet), Mahatma Gandhi, Friedrich Nietzsche, dentre outras, são homenageadas. Seu trabalho se pauta no recurso da ironia como modo de questionar o sistema de poderio religioso. Tal iniciativa já foi alvo de alguns processos e um atentado, o que não impediu a continuidade de suas missas patólicas²⁰. Um vídeo com o bufão apresentando a igreja pode ser acessado no link: <https://vimeo.com/54306373>.

²⁰ Outras informações acerca do trabalho desse artista podem ser conferidas na dissertação de mestrado de Leonor Cabral (2013), intitulada: "Leo Bassi: um bufão contemporâneo, na qual também há uma entrevista com o artista. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/18343/1/ulfl176637_tm.pdf. Também a crítica de Julia Guimarães (2015): "O ativismo 'patólico' de Leo Bassi", pode ser encontrada em:



Figura 5 – Os adoradores do pato – Título que descreve a imagem das manifestações pelo *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff em São Paulo no ano de 2015²¹.

Fonte: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/blog-do-socio/quem-paga-o-pato>

A partir do ano de 2015 patos passaram a ser “adorados” também no Brasil, porém, regados a doses de

<http://www.horizontedacena.com/o-ativismo-patolico-de-leo-bassi/>. O site da igreja está disponível em: < <http://paticano.com/> >. Acesso em 06/07/2018.

²¹ Algumas informações sobre a sequência de manifestações ocorridas nesse período podem ser encontradas em: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/12/13/politica/1450031651_773967.html. Acesso em: 23/11/2018.

cinismo e relativamente distantes da arte²². A propósito, a arte é alvo de rechaça nesse contexto, ao ter sua imagem transformada em representação do mal por uma investida conservadora vinculada a um poder moralizante e manipulador. O pato gigante na foto acima, diferentemente do pequeno pato de borracha de Bassi que aponta para o alargamento da percepção, sinaliza a morte de uma ideia de democracia brasileira via cerceamento das possibilidades de exercício e manifestação das potências do corpo.

O filósofo alemão Friederich Nietzsche (2011), os franceses Gilles Deleuze e Felix Guattari e o encenador francês Antonin Artaud são autores que, cada qual a seu modo, discutem a incidência da morte e conclamam as potencialidades do corpo em detrimento de uma

²² A FIESP – Federação das Indústrias do Estado de São Paulo – foi acusada de plagiar e deturpar a obra Rubber Duck (2007) do artista plástico holandês Florentijn Hofman. Segundo informações da agência de notícias BBC Brasil (Senra, 2016), os patos de borracha que figuravam em manifestações contra o aumento de impostos em 2015 sustentando o *slogan*: “Não vou pagar o pato” foram produzidos pela mesma empresa paulista que realizou o projeto desenvolvido por Hofman por ocasião da exposição dessa obra no Brasil.

percepção reduzida de existência. No caso de Artaud (1993), ele o faz em estreita relação com a arte, a pleitear uma noção encarnada, visceral e até mesmo violenta desse fazer. O corpo sem órgãos, de Artaud (1993), por exemplo, é basicamente um tratado – ou um grito – contra uma arte e uma vida descorporificadas, a partir do qual Deleuze (2002; 2007) e Deleuze e Guattari (1996) vão basear sua teoria posteriormente. A prática no sentido de se criar um Corpo sem Órgãos, como trazido por Deleuze e Guattari (1996) já é um modo de experimentar os afetos ativos e potencializar a vida, ou conforme afirma Oliveira (2017, s/p.), um modo de desmortificar o corpo:

Desmortificar o corpo – neste viés aberto por Spinoza, Nietzsche e Deleuze – é experimentar uma nova vida, uma outra série de relações vitais, contra aqueles que desejam aos homens que vivam como se estivessem sempre mortos; contra os políticos, os padres e os pastores de algum partido político ou de uma Igreja invisível.

A vida insurge no corpo, esse renegado, que resiste às mais diversas tentativas de mortificação. Nesse contexto, a potência do corpo é rebeldia que provoca

revolução, e ele não o faz só. O encontro é o acontecimento e a relação com outros corpos é a revelação de um mundo possível. É pertinente lembrar que o conceito de ética não se reduz a uma simples escolha que diz respeito à existência do indivíduo, mas refere-se à potência dos encontros entre os corpos e ao quanto a ação/decisão de um reverbera no todo. Todo é aqui percebido como meio, como ambiente, assim como os corpos não se referem somente a corpos humanos. Por outro lado, há uma dimensão, a qual se denomina político, que se vincula mais diretamente às relações humanas, mas que não deixam de considerar o meio. As consequências extraídas das relações inerentes ao político reverberam nesse meio, produzem ambiente, assim os corpos produzem o meio e se produzem ante as relações estabelecidas. As dimensões humanas e não humanas estão em jogo constantemente.

2.4 Política e político

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

Safatle (2016, p. 106) observa a dimensão do político como exposição da ausência de uma gramática comum, “de argumentação, de um antagonismo inextirpável advindo da existência da multiplicidade própria a um corpo fragmentado por experiências históricas que não são

traduzíveis em uma gramática geral”. Esses corpos fragmentados podem compor um corpo coletivo não uníssono e, ainda assim, encontrar aspectos comuns que se conectam nas singularidades. Se a palavra justa para isso for comunidade, é da comunidade da diferença que tratamos, como traz o filósofo francês Rancière (2010).

Essa perspectiva da noção de político, que trata da coexistência em consideração a seus conflitos, interessa a essa pesquisa ao reconhecer a complexidade das relações sociais sem que se crie uma falsa imagem de homogeneidade. Quando nos referimos às dimensões da política, do modo como apresentado por Mouffe (2005), os princípios que regem tal organização têm base em alguma ética, mas uma ética que se move à distância da ideia de homogeneidade. Assim, se tomarmos a ética espinozana em sua distinção da ideia de moral, como trazida por Deleuze (2002), temos uma possibilidade de percepção das complexidades que envolvem a dimensão do político capaz de produzir uma política dissidente.

A ética de Spinoza (Ética, 2009 [1677]), ao mesmo tempo em que opera na proporção singular, também se

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

Para Bruno Latour (2004, p. 383), a noção de política pode ser apresentada de três formas distintas: 1. como “a luta e os compromissos dos interesses e das paixões humanas diante das preocupações dos não-humanos” – aqui o autor refere-se a uma política-poder, a qual chama de política da caverna, que diferencia aquele que tem

acesso à luz (ou seja, a realidade tal qual acontece) e aqueles que tem acesso somente às sombras projetadas na caverna (acreditando que a realidade está nas imagens projetadas e nada além disso), com referência no Mito da Caverna platônico²³; 2. como a “composição progressiva do mundo comum e todas as competências exercidas pelo coletivo”; e 3. como um dos elementos que constituem as relações sociais “pela ativação, sempre a retomar, da relação um/todos”.

A primeira acepção de política trazida por Latour (2004) se aproxima, de certo modo, da noção de política discutida por Mouffe (2005), porém oferecendo uma perspectiva crítica da relação entre humanos e também entre humanos e não humanos. Latour (2004) expõe um

²³ O Mito da Caverna trata-se de uma alegoria presente no livro *A República* do filósofo e matemático grego Platão que versa sobre prisioneiros de uma caverna desde seu nascimento que, por estarem presos a correntes, passam o tempo todo a olhar para a parede ao fundo da caverna. Nessa parede, que recebe luz externa gerada por uma fogueira, são projetadas imagens do que supostamente acontece fora da caverna, fazendo-os acreditar que as imagens eram a realidade. Porém, uma das pessoas consegue escapar da caverna e volta para contar aos demais o havia do lado de fora. Os prisioneiros não acreditam na realidade descrita e tomam o liberto por louco, matando-o diante do medo de contaminar os demais prisioneiros com sua loucura.

dos modos instituídos nessa política com o pretexto organizacional do convívio entre as diferenças. Nesse sentido, ele ressalta a determinação de parâmetros hierárquicos baseados na divisão entre humanos e entre humanos e não humanos, entre aqueles que Sabem e aqueles que não Sabem, os que têm acesso à verdade e os que não têm como justificativa para o exercício de poder. As outras duas acepções de política propostas pelo autor podem trazer dados a serem considerados diante do que Mouffe (2005) denomina por político. Latour (2004) ressalta um elemento inerente ao convívio que ocorre em consideração às diferenças que é a constante ativação da relação eu-outras/os/es, da percepção de que o âmbito individual reverbera no âmbito coletivo e vice-versa.

A discussão que se concentra na questão da ética, como se levanta nesse escrito, não suprime os aspectos políticos das relações, nem os problemas da ideia de política como poder representativo. A propósito, poder e potência são abordados em sua distinção nesse percurso: poder, como substantivo masculino que denota "superioridade absoluta utilizada com o propósito de

chefiar, governar ou administrar, através do uso de influência ou de obediência"; e potência como substantivo feminino que denota "força", "vigor", "energia", "capacidade de realizar"²⁴. A opção pelo conceito de ética se deve à intenção de um endereçamento preciso ao indivíduo, ao foco na percepção do quanto as ações individuais balizadas por princípios morais ou éticos ou imorais ou antiéticos²⁵ dizem do entorno, dizem da polis, dizem, constituem e desconstituem o planeta. Tal opção não nos permite eleger um ser como inimigo que não seja a nós mesmos.

²⁴ Aqui se trata da seleção de algumas das definições de poder e de potência trazidas pelo Dicionário Online de Português Dicio. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/poder/> e <https://www.dicio.com.br/potencia/>. Acesso em: 09/06/2018.

²⁵ Se considerarmos que ética é algo que engendra a busca pelos afetos alegres, o antiético seria a aproximação com a tristeza. Porém, diferentemente da noção de moral, os princípios éticos são situacionais, ou seja, são revistos a cada nova situação. Sendo assim, não seria possível afirmar algo tão claramente como antiético que não sejam caso-a-caso, pois não há princípios fixados de antemão.

2.5 Arte e ética

O filósofo italo-francês, Lorenzo Vinciguerra (2010, s/p.), aponta que a discussão estética não consta na filosofia espinozana, mas que é possível, e também atual, que se observem as relações entre arte e filosofia²⁶. Vinciguerra parte da acepção do termo *ars* que designaria uma técnica (inata ou apreendida), termo que está também ligado à noção de "*faber, fabrica, fabricari*" e de "*ingenium*", fazendo-o afirmar que "as produções artificiais ou artísticas não são opostas às produções naturais; elas não constituem um império no império das produções da natureza; não se deve, portanto, opô-las e privilegiar umas em relação às outras".

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

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

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

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

observação desses processos de modificações da potencialidade do corpo.

Para fazer uma aproximação com a arte Vinciguerra (2010), se baseia em correspondências entre Spinoza e o advogado Hugo Boxel²⁷, além de ter referência na *Ética*. Segundo Vinciguerra (2010), o belo não teria ligação com uma atribuição divina ao artista e sua liberdade de criação. Aqui a ligação entre a noção de belo e arte já se dissolve em certa medida, uma vez que a arte, assim como a filosofia espinozana, também pode ser compreendida como prática, como "expressão da potência do corpo", se não mesmo a própria potência desse ou da imaginação e das leis que daí derivam" (Vinciguerra, 2010, s/p.).

²⁷ Segundo Samuel Thimounier e Homero Santiago (2016) são ao todo oitenta e oito cartas escritas entre Spinoza e Hugo Boxel. Jacó Guinsburg, Newton Cunha e Roberto Romano apresentam uma tradução de todas essas cartas para o português na *Obra completa II* publicada pela editora perspectiva, 2014. Tais cartas tratam de assuntos variados, porém seu início se dá a partir de uma questão que Spinoza levanta acerca da existência ou não de espectros. Um trecho que se refere a questão da beleza descreve esta como atribuição do olhar: "A beleza, amplíssimo homem, não é tanto uma qualidade do objeto que se olha, quanto um efeito naquele que o olha. Se nossos olhos fossem mais longe ou mais perto, ou se nosso temperamento se houvesse doutro modo, as coisas que agora nos são belas nos apareceriam feias, e aquelas que agora nos são feias nos apareceriam belas" (2016, p. 547).

A arte pode ser pensada, nesse sentido, como produção, saber-fazer do corpo para/com o outro corpo. Partindo do reconhecimento da arte como potência do corpo, podemos pensar nos efeitos dessa como um esgarçamento das noções de afeto e afecção, que se ligam diretamente à possibilidade de se aumentar ou reduzir a potência de agir²⁸. Muitas proposições artísticas presenciais se baseiam por um desejo implícito de provocar, no encontro com o público, a incorrência de alguns afetos, de acordo com sua articulação ético-estética. Mas se os efeitos do encontro não são previsíveis, segundo a teoria de Spinoza (*Ética*, 2009 [1677]), como pensar/fazer arte em consideração a essa imprevisibilidade? Uma das

²⁸ Chantal Jaquet (2011, p. 124), em seu estudo da teoria dos afetos em Spinoza afirma que "todo afeto é uma afecção, mas nem toda afecção é um afeto". Segundo Jaquet (2011, p. 126), Spinoza "restringe o domínio dos afetos somente às afecções que aumentam ou diminuem, ajudam, ou coíbem a potência de agir". Há uma diferenciação entre o que seria afeto e afecção, a admiração é afecção, mas não é afeto, a alegria e a tristeza o são porque alteram nossa potência de agir. A afecção é, de acordo com Jaquet, uma espécie de estado da essência humana, inato ou não, em suas transformações no tempo, seja atribuído pela extensão seja pelo pensamento. De acordo com Ribeiro (2016, p. 230), "a afecção diz respeito a um estado de corpo que ao ser afetado implica a presença do corpo que o afeta; já o afeto diz respeito à passagem de um estado a outro, considerando a variação correlativa dos corpos que o afetam".

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

Tendo tais elementos em consideração, outra possibilidade de mobilizar afetos está na atenção à transformação das emergências do encontro em potência de existir, percebendo em ato, o que pode, ou não, ser intensificado. A ética do possível entra em jogo na experiência do aqui-agora da arte para potencializar o encontro, esse que se dá em disposição temporal limitada, mas que pode reverberar nos encontros cotidianos. O acesso à existência de impossíveis, de mundos imprevisíveis são elementos inerentes ao fazer artístico que provocam a imaginação. De acordo com as afirmações de Vinciguerra (2010 s/p.), o olhar para a arte a partir da filosofia de Spinoza carrega muito mais um aspecto de elevação do *conatus* do que de sua diminuição, visto que a

arte está ligada à imaginação, e essa, por sua vez, promove a liberdade. Vinciguerra (2010, s/p.) afirma a “*ars corporis*” (capacidade/habilidade do corpo) como “*potentia corporis*” (potência do corpo) como uma “*ars imaginandi*” (capacidade de imaginar), contanto que “concedamos à imaginação a possibilidade de se exercê-la como virtude, isto é, ativamente e não apenas passivamente”. Ora, se liberdade, na acepção espinozana, se liga à capacidade de se potencializar engendrando os afetos ativos, imaginar é um meio de fazê-lo²⁹.

A exposição de Vinciguerra (2010, s/p.), baseada na aproximação da arte com a liberdade da imaginação (lembrando aqui que liberdade está ligada ao conhecimento), compreende esse fazer como

²⁹ Um argumento que refina essa proposição aparece em um texto da professora portuguesa Ana Pedro (2013, p. 31) que afirma que “os desejos que nascem da imaginação, e que acompanham o conhecimento do futuro, são menos potentes que os desejos que acompanham o conhecimento do presente”, ou seja, a ideia de preservação está ligada a uma urgência diante do risco de se cair na “tentação”. Portanto, segundo essa autora, a opção é mapear possíveis respostas de resistência por meio de uma imaginação ativada em consonância com a razão, pois o aspecto do conhecimento é que permite que não se ceda às paixões.

"determinação do corpo a uma certa autonomia prática, que o promove a uma maior perfeição". Vinciguerra (2010, s/p.) afirma ainda que "a saúde do corpo social passa pelo livre desenvolvimento das ciências e das artes, as únicas habilitadas a dar uma realidade efetiva à liberdade humana", o que revela uma noção de arte como algo que venha contribuir com o convívio, uma espécie de polimento das faculdades humanas.

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

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

2.5.1 Estética

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

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

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

A vinculação entre a arte e belo ainda foi tema para o filósofo germânico Immanuel Kant, no livro “Crítica da Faculdade de Juízo” (1790), que discorre sobre um sentimento de beleza universal afirmando que é arte aquilo que é belo. Tal afirmação vai ser questionada posteriormente pelo crítico de arte belgo Thierry De Duve (1996), que retoma a ideia de Kant em uma espécie de atualização dessa afirmação a partir da análise da produção de arte do início XX, tomando o trabalho do artista visual

francês Marcel Duchamp como referência. Para De Duve (1996, p. 302), a partir de Duchamp, nós já não poderíamos associar a noção de estética à de beleza, pois a apreensão da arte está para além do julgamento de belo, ao qual o gosto não alcança. A questão passa de: “isso é belo”, para: “isso é arte”. Segundo o crítico, a provocação de Duchamp com “A fonte” (1917)³⁰, por exemplo, não propõe deslocamento somente do conceito de estética, associado ao belo, mas também convida à revisão constante desse conceito³¹.

³⁰ Trata-se de um urinol de porcelana comprado e assinado por Marcel Duchamp para compor uma exposição de arte. Com essa ação do artista se inaugura o conceito de *ready-made* que se define pela retirada de algum objeto do seu contexto usual para torna-lo objeto artístico.

³¹ O filósofo francês Jacques Rancière (2009, p. 10-11) compreende a estética não como uma “ciência ou disciplina que se ocupa da arte, mas um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento”. Tal modo de pensamento se refere a um regime histórico específico que, segundo sua proposição não está tão ligada às afirmações de Baumgarten e de Kant, mas à acepção emergente no romantismo e trata a estética como “pensamento da arte” e “pensamento sobre arte” levando em conta seu aspecto paradoxal. A afirmação desse filósofo não contraria totalmente a noção de estética em sua relação com os sentidos, mas a propõe como pensamento vinculado à arte.

É o que Beatriz de Medeiros (2005) faz, por várias vezes, ao percorrer a definição de arte a partir de Kant, chegando à formulação: “é arte aquilo que alguém designa como tal – que os outros assim aceitam, ou não – que dá prazer, ou desprazer, universalmente (de um universal simbólico), sem conceito, instalando um mundo ímpar, um possível do real” (Medeiros, 2005, p. 65). Esse movimento de desassociação entre arte e beleza põe em xeque muitos de seus parâmetros de existência como arte, gerando mobilidade nesse fazer, pois, se não há modelo a seguir, se não há regras pré-definidas, como manter-se nos limites da linguagem?

Tais fatores vão afetar consideravelmente a prática artística presencial, a exemplo das alterações que ocorrem nas artes cênicas a partir de meados do século XX, como observa o crítico e professor de teatro alemão Hans-Thies Lehmann (2007). Ao cunhar o termo teatro pós-dramático, Lehmann (2007) aponta para a emergência de um fazer que des-hierarquiza seus elementos de composição, graças à crise de um sistema calcado no recurso dramático dialógico e todas as características que o acompanham

como: centralização das decisões dramatúrgicas na figura de um autor, funcionamento a partir de formas pré-estabelecidas e sujeitas à decisão de um diretor, uso de elementos como luz, música, cenário, dentre outros, como secundários e submetidos ao texto dramático. Ou seja, o rompimento com um sistema relativamente funcional, que atravessou séculos, a exemplo do teatro dramático, denota uma revisão de toda a composição conceitual que lhe sustentava. Assim, seus parâmetros éticos e estéticos são constantemente revistos³².

³² A pesquisadora francesa Josette Féral (2001) também aponta para essas questões, porém sob a perspectiva daquilo que chama de teatro performativo. Para ela as radicalizações de criação cênicas que transitam pela *performance-art*, que ultrapassando o drama, como as experiências teatrais da Rússia revolucionária, o dadaísmo, os happenings dos anos 60, permitiram à composição dramatúrgica desenvolver tal conceito de teatro performativo. A pesquisadora brasileira Silvia Fernandes (2010) se alinha à discussão evocada por Féral afirmando que tais alterações nos modos de produção nas artes cênicas estão mais vinculadas a um teatro performativo do que a um teatro pós-dramático, considerando o termo cunhado por Lehmann (2007) genérico e pouco efetivo. Aqui interessa lembrar que Lehmann produz seu argumento em oposição à teoria do drama moderno estudada pelo pesquisador francês Peter Szondi (2001), do qual foi aluno. Sua contestação acerca da teoria do drama moderno de Szondi se dá pelo fato de ter argumentos ainda bastante centrados no texto, na figura do autor e do encenador. No recorte pós-dramático há a discussão sobre a superação do drama, da ação dramática fabular, em

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



Figura 6 – Cena do espetáculo *Isabellas'room* da NeedCompany (2004). Foto: Eveline Vanassche, divulgação. Fonte: <http://www.needcompany.org/en>.

A belga NeedCompany é uma das companhias que operam uma dramaturgia expandida, na qual se observa

favor daquilo que emerge entre o público e a obra, situando o drama nesse contexto de emergências.

uma contaminação entre linguagens como performance, dança, vídeo, música, artes gráficas, imagens virtuais, hologramas e interatividade³³. História linear, cronologia, hierarquias entre os elementos da cena se dissolvem em favor de algo que mais se aproxima da noção de acontecimento. O surgimento de práticas performativas, nas quais dança, música, cena, histórias verídicas e mundos inventados co-habitam, faz com que noções de consonância, harmonia e controle sejam problematizadas. O não Saber aparece como modo de se colocar em relação diante do imprevisível e seus efeitos só podem ser tateados. A propósito, o corpo é reiterado como materialidade, como presença física, como “pausa de sentido” e não apenas como representação de algo para além deste, ou por sua “capacidade de significar”. Torna-se consciente de sua capacidade de “perturbar e interromper toda semiose que possa provir da estrutura, da dramaturgia e do sentido linguístico” (Lehmann, 2007, p.337).

³³ Um vídeo que traz trecho do trabalho Isabellas'room pode ser conferido em: <https://www.youtube.com/watch?v=LlOfzqJePgA&t=153s>. Mais informações sobre o grupo podem ser acessadas em: <http://www.needcompany.org/en>.

Podemos considerar a estética também como pertencente ao campo do tornar possível, do plasmar, dar corpo, contorno e do praticar. Porém, se os modos de fazê-lo não forem efeito de constantes questionamentos de seus modos, é provável que a produção daquilo que os sentidos podem perceber também pratique EUs, que formalize noções de sujeito e que se contribua com a instituição de padrões hegemônicos. Tais riscos tem vazão na adesão a uma noção de estética que opera somente por padrões de equilíbrio e conforto, que estabelece previamente seus modelos. Assim, se acostuma o corpo a determinadas imagens cerceando a capacidade de imaginar e moldando consciente e inconscientemente as relações no campo do político. Habitar o provisório, o instável, o indeterminado, o disforme, o inexplicável aparece como recurso para se questionar confortáveis fixações hegemônicas, principalmente quando percebemos o fazer artístico como agente no meio político.

A prática artística que opera em consideração à noção de *aisthesis*, do modo como trazido para essa discussão, não se fixa em modelos, uma vez que os modos

de perceber também se alteram constantemente. Como bloco de sensações (Deleuze, 1992), não está restrita a divisões disciplinares de linguagem. Essas nos amparam em processos de construção, em procedimentos, em processos pedagógicos, mas os aspectos identitários das linguagens, seus segredos de feitura, esses não parecem favorecer o campo da invenção.

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

2.6 Com-parecer e corparecer

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

Pode ser água, ou encher-se de história, memórias, técnicas, sujeira, questionamento, ingovernabilidade, contingência. "O que é que eu faço com isso?" Pergunta o

bailarino brasileiro Tuca Pinheiro, em Hyenna³⁴, ao apontar para si mesmo e olhar para nós, o público, em uma intensificação das suas ações que se alternavam entre a explicação, em francês, dos princípios de seu "mais novo método de dança", a exposição do seu corpo e a limpeza de si e do espaço com uma escova de dentes que passava pelos cantos, pelos sapatos dos presentes, por sua boca e por todas as frestas que o olhar era capaz de captar naquele momento. Ao perguntar: "O que é que eu faço com isso?", Pinheiro refere-se ao corpo em suas contingências/incontinências (sua orientação sexual, a

³⁴ Espetáculo desenvolvido no ano de 2013 a partir de vários estímulos em relação aos ambientes no qual ele se encontrava, dentre esses estímulos estão: a percepção da assepsia com a qual conviveu na Suíça e a ironia observada na figura de uma hiena (animal que parece estar sempre a sorrir), presa em um zoológico da Alemanha. A hiena é um animal carnívoro e, apesar de ter habilidade para a caça ela a utiliza para roubar a caça de outros animais, uma vez que seu estômago é capaz de digerir até os ossos das carcaças que roubam. Na sinopse do espetáculo Pinheiro traz as seguintes frases: "a figura da hiena se impôs como um poderoso símbolo para subcondições de vida, uma existência ambígua que transita entre o riso e o resto" sua investigação coreográfica traz questões acerca de uma "higienização" e uma "hienização". Uma apresentação desse trabalho aconteceu em 31/03/2018, no AP da 13, em Curitiba, por ocasião do Festival Internacional de Curitiba. Um texto assinado por Francisca Pinto relatando as impressões sobre esse trabalho pode ser encontrado em: <http://panoramafestival.com/2014/hyenna-nao-deforma-nao-tem-cheiro-nao-solta-tiras-tuca-pinheiro/>. Acesso em: 16/06/2018.

dança que seu corpo carrega, sua idade, suas crises) de modo a revelar – descarnar escatologicamente – um comum hiena camuflado pela higienização³⁵.



Figura 7 – Hyenna, Tuca Pinheiro, 2013. Foto: Divulgação.

Fonte: <https://festivaldecuritiba.com.br>.

³⁵ Difícil não associar essa hiena evocada por Pinheiro à nossa herança de carniceiros. O filósofo e cientista cognitivo sueco Peter Gärdenfors (2006), ao descrever um dos processos evolutivos do ser humano, afirma que, diante das necessidades energéticas de desenvolvimento do cérebro, os hominídeos tornaram-se carnívoros, o que justifica o desenvolvimento da caça, porém eles teriam também se alimentado de carniça, assim como as hienas, se aproveitando da carne que outros predadores haviam caçado.

Retomando a questão do corpo que se modifica estruturalmente, seja por comer carne podre, carne com papelão, vegetais envenenados ou nada disso, esse segue em movimento: come, defeca, envelhece, faz arte. Perguntar-se o que pode esse corpo, a cada novo encontro, é corporecer – que parece uma palavra mais justa para tratar de uma implicação do corpo como presença física, encarnando a questão e colocando-se em jogo ante seus possíveis. Uma po-ética se faz nesse processo de incorporação, de presentificação, de tomada de posição diante dos efeitos que os corpos em relação nos causam. O mapeamento desses efeitos é que oferecem as possibilidades de ação. No caso de Pinheiro é com-parecer e corporecer artisticamente, inventariando o que se tem de possibilidades compositivas em cena, dividindo-o/dividindo-se no encontro, em um parecer e corporecer com outros corpos.

O inventário de possíveis convida a repensar o que somos nesse agora, a quem nos conformamos (de tomar forma), em que podemos nos tornar a partir do que comemos, do que temos de referência, do que refutamos.

Inventariar é observar as possibilidades do que se apresenta, perceber forma, textura, cores, sabores, modos de funcionamento, dentre tantas outras formas de perceber. Observar, nesse sentido, está muito longe de uma visão clássica de distância entre sujeito e objeto, ao contrário, trata da implicação entre as diversas existências postas à relação, o que impede que tudo se mantenha do mesmo modo e no mesmo lugar. Os modos de fazê-lo ainda estão por se inventar.

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

2.6.1 Pode, em relação

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

Se com-parecer e corporecer são modos de presença ante às questões que nos envolvem, como a arte pode fazê-lo levando em conta suas especificidades ligadas ao sensível? Há que se recordar, nesse contexto, que um posicionamento moral, que determina previamente o que se entende por bem e por mal, como levantado anteriormente, não é referência aqui. Os modos de com-parecer e corporecer tratam de um posicionamento ético situado que leva em conta o que os corpos podem, a cada vez. Se vida é mobilizada nesse ato de comparecer, os modos de fazer arte também o podem ser. Assim, arte como fazer capaz de melhorar o mundo não está aqui em foco, mas sim as modalidades de presença no mundo que em arte podemos frequentar. Se pensarmos que o corpo já é uma porção de mundo em constante transformação ante os encontros, a potencialização das relações depende da

capacidade que cada uma/um/ume de nós tem de buscar os afetos alegres (Spinoza, *Ética*, 2009 [1677]). Arte e vida são trazidas para a discussão em consideração a um caráter de indissociabilidade, de constante contaminação.

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

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

Latour (2004; 2008), Kastrup (2004; 2007; 2012; 2014) e Viveiros de Castro (2002; 2016; 2017) nos oferecem pistas da

relação entre arte e vida que podem ser tratadas por meio do problema da ética, como trazido até então, e a prática artística nessa inter-relação. Latour (2004; 2008; 2012) desenvolve uma perspectiva sobre as relações do ser humano com seu meio que pode ser considerada uma espécie de convite ao reconhecimento de que integramos esse sistema complexo que é o planeta, mas não como seus principais agentes, uma vez que, na Teoria Ator-rede (*Actor Network Theory*) de Latour (2012)³⁶, não existe um agente principal. Essa teoria conecta os atores humanos e não-humanos (animais, coisas, objetos, instituições) que atuam de acordo com o modo que as relações se estabelecem e o nível de repercussão de suas ações na rede: a rede aqui inclui computadores e outras mídias

³⁶ Esse autor é um dos fundadores dos chamados Estudos Sociais da Ciência e Tecnologia (ESCT), desenvolveu ANT – *Actor Network Theory* (Teoria ator-rede) junto a Michel Callon, John Law e Madelaine Akrich. Essa teoria foi desenvolvida para a pesquisa do desenvolvimento dos fatos científicos baseando-se nas noções de tradução, rede, imparcialidade e simetria ela inclui as alterações nos modos de comunicação na contemporaneidade, reconhece a constituição de uma rede progressiva que considera atores humanos e não humanos, cujas identidades estão sujeitas a estratégias interativas.

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

A relação hierárquica entre os modos de vida no planeta também é assunto tratado por Viveiros de Castro (2002) em sua extensa pesquisa sobre a cosmovisão ameríndia, problematizando a posição do antropólogo, não como aquele que observa o objeto à distância necessária, mas por uma perspectiva dos povos originários da América. Tal pesquisa, que amplia a noção de perspectiva, vai colocar em questão a ideia de antropocentrismo e desenvolver argumentos baseados em um antropomorfismo. A proposição aqui se dá pela inversão do olhar, geralmente calcado na divisão entre humanos e não-humanos, a exemplo da distinção homem e animais. Na perspectiva ameríndia, segundo Viveiros de Castro (2016, s/p), o ser humano não está em posição privilegiada, não são os seres humanos que se parecem com animais, mas ao contrário, os animais é que parecem com os humanos,

"o homem é exatamente como qualquer outro animal no sentido de que ele é redutível a um sistema material de interações materiais, de neurônios, redes neurais e descargas elétricas". Nessa teoria os animais é que deixaram de ser humanos, e não como na visão darwinista que pensa a evolução do animal ao homem.

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

são dissociadas, e que é possível modificar a vida pública para que ela leve em conta a natureza.

Outra questão abordada pelo autor é a crítica a uma noção de modernidade que, segundo ele, dividiu política, ciência, natureza e cultura, afastando-as da realidade. O autor revisa diversos conceitos, atribuindo novos caminhos para pensar/praticar a vida pública. Uma das primeiras diferenciações apresentadas por esse autor se dá entre "ciências" e "Ciência". Para Latour (2004, p. 372), as "ciências" são "um dos cinco métodos essenciais do coletivo a procura de proposições, com as quais se deve constituir o mundo comum, encarregado da manutenção da pluralidade das realidades extremas", enquanto que a "Ciência" tem a "capacidade de tornar impotente a vida pública". Essa segunda definição de "Ciência", que é criticada por Latour (2004, p. 31) como "única salvação ao inferno social", é baseada na ideia de distinção, que coloca o "Sábio" em uma posição privilegiada em relação ao "ignorante", tratando de duas rupturas que ele relaciona ao mito da caverna de Platão: primeiramente ele afirma que, se quiserem assentir à verdade, a "Filosofia" e o "Sábio"

devem afastar de si “a tirania do social, da vida pública, da política, dos sentimentos subjetivos, da agitação vulgar”, reforçando que não há continuidade possível entre “o mundo dos humanos e o acesso à verdade” (Latour, 2004, p. 27). O segundo ponto observado, é que o “Sábio” pode sair e voltar da caverna por ser “equipado por leis não feitas pela mão do homem”, cabendo-lhe colocar ordem nesse lugar com os resultados “indiscutíveis”, trazidos por ele do mundo social, calando a “indefinição dos ignorantes”. O “Sábio”, por poder transitar entre um mundo e outro, aparece como uma espécie de Moisés, como o autor aponta, que pode substituir a indiscutível regulação de leis científicas pela tirania da ignorância.

A definição de “Ciência” como lugar de privilégio, conforme trazido por Latour (2004), é o que se apresenta frequentemente nos modos de destruição das formas de vida sob a chancela de uma noção de poder, que lhe confere autoridade para a tomada de decisão sobre o coletivo. A diferenciação entre as noções de político e política podem ser retomadas, como na referência trazida por Mouffe (2005), contribuindo com a discussão evocada

por Latour. Nesse exemplo citado anteriormente, há uma espécie de uso institucional indiscriminado de uma noção de política que é surda às demandas coletivas e suas nuances nas divergências que o político contém. Esse pensamento, além de reforçar uma hierarquização entre humanos e não-humanos, ratifica também uma diferenciação, por privilégio de acesso, a uma suposta verdade entre os próprios seres humanos. A sustentação desse modo de funcionamento é o que deu origem a muitos colapsos que vivenciamos na atualidade, como os relacionados às questões ambientais, diretamente vinculadas à ação humana, a exemplo da contaminação do ar e da água, da devastação de florestas, da produção de lixo, dentre outros.

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

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

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

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

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

Apesar de a discussão evocada por Latour (2004) não se destinar especificamente à definição de ética, ela pode ser considerada, em alguns aspectos, como uma referência para uma atualização do termo problematizado por Spinoza (Ética, 2009 [1677]) ainda no século XVII. Latour

afirma que a arte tem potencial de reconstruir a sensibilidade para que se possa, de fato, perceber o que ocorre com o planeta. Inclusive ele mesmo tem incursionado no campo das artes visuais (com as exposições Iconoclash e Making things public³⁷) e das artes cênicas (com a peça Gaïa Global Circus³⁸). Segundo Latour (2014, s/p.), "é preciso criar instrumentos que nos sensibilizem e que nos levem a pensar, algo que ligue as estatísticas da ciência e formas de sensibilização ao que elas indicam". Arte é por si só um campo do fazer que pode ser vinculada a outras áreas, porém, não como "instrumento" de sensibilização, ou a serviço de propósitos maiores. Se tomarmos como parâmetro a noção de rede, como trazida por Latour (2012) parece possível compreender o fazer artístico nesse lugar de despertar, de criar fissuras perceptivas (Kastrup, 2007).

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

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

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

Em geral, quando percebemos uma obra de arte, ocorre que algo se destaca e ganha relevo no conjunto, em princípio homogêneo, de elementos observados. Em princípio, o relevo de tal elemento não resulta da inclinação ou deliberação do percebedor, não sendo, portanto, de natureza subjetiva. Também não é um mero estímulo que se traduz num reconhecimento automático. Algo acontece e exige atenção. O que atrai e

convoca o pouso da atenção não é algo da ordem da reconhecimento. Ao contrário, o ambiente perceptivo traz algo que evidencia uma incongruência com a reconhecimento. Muitas vezes, o que se destaca não é uma figura, mas uma rugosidade, um elemento heterogêneo. Trata-se aqui de uma rugosidade de origem exógena, pois o elemento perturbador provém do ambiente (Kastrup, 2012, p. 27).

Quando não temos uma receita para apreender as coisas, e temos que inventar caminhos, uma bifurcação no fluxo cognitivo é provocada, e isso ocorre quando somos expostas/os/es a determinadas situações menos previsíveis, nas quais nos obrigamos a inventar um caminho para a apreensão do acontecimento. Uma perturbação que experimentamos (que também pode ser descrita por uma quebra, uma suspensão, uma rachadura ou um colapso,) nos leva a inventar novos caminhos cognitivos. Para Kastrup (2014) invenção³⁹ e criatividade se distinguem: a criatividade está mais ligada à capacidade do indivíduo de

produzir uma resposta original para determinados problemas, e também mais próxima a uma noção de genialidade, ao passo que a invenção não se trata somente da capacidade de solucionar um problema dado, mas a capacidade de se inventar problemas.

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

Quando a atenção sofre essa dobra do exterior para o interior, não aciona um processo de consciência de si nem de reflexão. Tendo em vista que o ato já ocorre sob suspensão, a relação consigo não dá lugar a lembranças pessoais, pensamentos ou preocupações. Ao contrário, esse recolhimento pode ser dito um movimento de saída de si. Trata-se de um

³⁹ A noção de invenção, conforme afirma Kastrup (2007) tem raiz na palavra latina *invenire* que vem de relíquias ou restos arqueológicos. Outras acepções para essa palavra (Online Etymology Dictionary) a relacionam com descoberta, porém a noção de criação de novos sistemas de relações parece complementar a proposição de Kastrup.

tempo de reverberações afetivas, de ressonâncias das forças captadas na experiência estética. As forças e os afetos que a obra traz consigo e oferece ao percebedor funcionam como dados exteriores e objetivos (Kastrup, 2012, p. 28).

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

A invenção cognitiva sempre leva junto o “reconhecimento de sua imprevisibilidade”, se liga ao inventário, a composição e recomposição constantes (Kastrup, 2007, p. 24). Esse movimento de composição, recomposição e percepção é um dado a ser considerado na abordagem das potencialidades do corpo e das formas de subjetivação. Contexto que tem inerente a

responsabilidade acerca dos modos de produção de subjetividade que a experiência artística é capaz de estimular. Com-*parecer* implica em considerar essas transformações que a arte pode produzir nos corpos ao convocar a invenção.

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

Enquanto Kastrup (2004) trata de possibilidades de invenção de mundo, Latour (2004) trata das relações, em rede, entre os seres no mundo, permitindo a configuração imagética de um ciclo que se retro-afeciona. Ou seja, as relações que vivemos são alimentadas pela constante reconfiguração do nosso modo de perceber essas

relações, reverberando no modo de vivê-las. Isso acontece o tempo todo em nós. Se pensarmos na produção artística balizada pela ampliação proposta em uma ética do possível, um dos modos de com-parecer levaria em conta a atenção às questões do ambiente e a capacidade de se afetar por ele.

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

direções, sempre estabelecendo novas conexões, mas ainda vinculado ao todo⁴⁰. Perceber que ocupa um lugar em uma configuração de relações em rede, na qual a ação de um pode reverberar no todo.

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

⁴⁰ Deleuze e Guattari (2000) valem-se de alguns termos da biologia para tratar, por uma perspectiva filosófica, as relações. Para esses autores, a ideia de rizoma trata de uma organização de crescimento horizontal, com caules aéreos, flexíveis, e que podem brotar e criar raízes, configurando um sistema que permitiria um crescimento e uma derivação infinita, porém sempre estabelecendo conexões, pertencentes a uma mesma estrutura. Tal imagem pode ser utilizada para se pensar vários aspectos relacionais, dentre eles, o sistema de relações que envolve indivíduos e outros aspectos da natureza.

artístico. Esse é um dos modos de com-parecer, de tomar posição. Afinal,

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

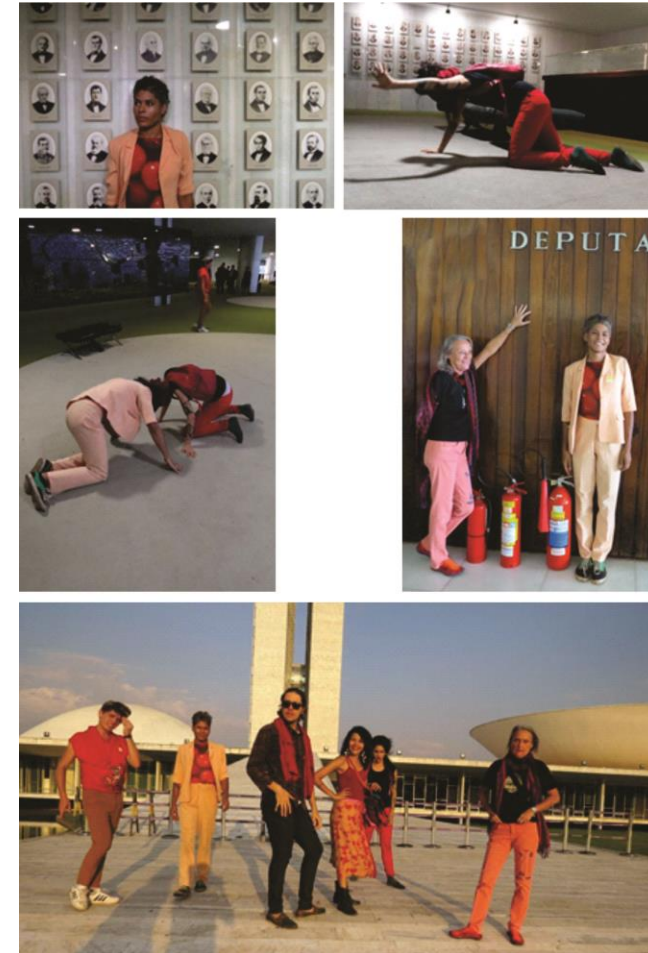


Figura 8 Corpos Informáticos invadem a Câmara dos deputados. Corpos Informáticos. Corpos penetrando a casa do povo. Performance, 2015. Foto: Acervo do grupo Fonte: <http://corpos.blogspot.com/2018/05/visita-ao-congresso-nacional-mais.html>.

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

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

fuleragem compõe com a cidade, com a web, com a rua, com o outro. E, como diz Spinoza, compõe e decompõe necessariamente. Poder-se-ia dizer, ainda, que a fuleragem

simplesmente põe, põe em jogo, joga. Ou, dito diferentemente, a fuleragem mente, engana e trai. A performance se instala nas galerias, no MOMA, no PS1, ambos em Nova Iorque. O que faz a fuleragem? Pula corda, desenha amarelinhas binárias impossíveis, enterra kombis com fâlicas árvores penetrando seus interiores, encera a chuva, o encenador, encerra a dor e o senador usado.

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

Muitas práticas artísticas que se ocupam de questões como essas em seus processos, evidenciam a relação menos hierárquica entre os elementos que compõe a execução de um trabalho e sua relação com o público. Um exemplo é trazido por Lehmann (2007, p. 135),

no "Teatro pós-dramático", chamando-o também de teatro "pós-antropocêntrico" [grifo do autor], ao associar algumas práticas a um pensamento descentralizador da figura humana como: o teatro dos objetos, "inteiramente sem atores humanos"; o teatro com tecnologia e máquinas, citando o grupo Survival Research Laboratories⁴¹; e práticas que integram a figura humana "como elemento em estruturas espaciais semelhante às paisagens".

Trata-se de configurações estéticas que utopicamente indicam uma alternativa para o ideal antropocêntrico de subjugação da natureza. Se os corpos humanos se submetem a uma realidade na qual estão em pé de igualdade com coisas animais e linhas de

⁴¹ Survival Research Laboratories trata-se de uma organização sediada na Califórnia, EUA, fundada por Mark Pauline em 1978 e se volta ao redirecionamento de técnicas, ferramentas e princípios da indústria, da ciência, e de estratégias militares distanciando-se de seus usos práticos e modos funcionais como produto ou artefato e guerra. As performances são realizadas somente por máquinas (os humanos estão presentes apenas como operadores ou como audiência). São também inéditas, formando um único conjunto de "interações ritualizadas" entre robôs e dispositivos de efeitos especiais, a cada vez em que vão a público, trazendo questões sócio-políticas por meio de uma abordagem sarcástica, como afirma Pauline em seu site. Um vídeo contendo uma das performances pode ser conferido em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ob0KAzmMIJg>. Outras informações podem ser encontradas em: <http://srl.org/index.html>. Acesso em: 01/11/2018.

energia (como também parece ser o caso do circo – daí a profundidade do prazer que ele envolve), o teatro torna concebível uma realidade diferente daquela do homem dominador da natureza (Lehmann, 2007, p. 135).

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

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



Figura 9 – Protocolo Elefante, Cena 11 Cia de Dança, 2015. Foto: Acervo do grupo. Fonte: https://www.facebook.com/pg/grupocena11/photos/?ref=page_internal

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

<https://vimeo.com/191267822>

Outro exemplo de investida em uma descentralização da figura humana é o trabalho da Cia Cena 11 de Dança⁴² que se faz em atenção constante às forças operantes no ambiente. Esse grupo entende que corpo, ambiente, sujeito e objeto são variáveis de um mesmo sistema vivo ao co-habitar um contexto de existência em dança. Seus processos ocorrem na percepção das possibilidades emergentes entre o mover do/no corpo e as possíveis contaminações na relação com objetos, luz, som, imagens (ao que se inclui a pesquisa de recursos tecnológicos). Risco é um dos elementos que compõe suas obras, porém uma escuta refinada acerca do que acontece ao corpo em contato com as forças operantes no ambiente produz os modos de mover que vão desde a criação de formas corporais pela percepção

de vetores em relação ao espaço, até lançamentos, quedas e giros de longa duração. Seus modos de fazer são efeito de questões-provocações (geralmente circunscritas nos títulos das obras) postas em movimento ao se experimentar o que podem os corpos em uma dança generativa que escuta as possibilidades de compor com o ambiente.

⁴² Companhia de dança sediada em Florianópolis, SC que tem investigado questões sobre convívio, diferença, vestígio e continuidade, repensando definições de corpo, dança e coreografia em relação com o ambiente. Uma das perguntas-impulso do grupo é: "Como continuar habilitando o corpo a ser um coletivo, não um conjunto de individualidades, mas um indivíduo de coletividade"? Um texto que amplia a discussão acerca de uma dos trabalhos desenvolvidos por esse grupo pode ser conferido em Duenha (2014). Vídeos, fotografias e outras informações a respeito da companhia podem ser conferidos em: <https://www.cena11.com.br/>. Acesso em: 14/12/2018.

2.6.2 Compor e decompor

Composição é um termo caro às práticas artísticas presenciais por tratar dos modos como seus inventos acontecem e são postos em relação com o público. A composição é o modo como os fios se entrelaçam na construção de uma estrutura qualquer, sendo parte intrínseca dela. No processo de composição em arte há um desafio à atenção e à sensibilidade para a percepção de detalhes, há o acolhimento do que emerge, mas há também o exercício de abandono de sedimentações e a aceitação das decomposições inevitáveis. Aí a necessidade de um refinamento da percepção para que se possa tomar a posição mais justa possível. A ética do possível é aí requerida, uma vez que a busca por esse refinamento da

percepção passa pela observação das múltiplas possibilidades que cada pequeno gesto, coisa, combinação oferece; se observada como tomada de posição, assim como apresentada no Modo Operativo AND, “tomada de posição-com”, denota uma implicação do político que ultrapassa os meandros internos da prática artística, sendo ampliada para as relações no cotidiano. Em diferentes escalas, a posição-com trata de uma prática de atenção ao entorno e da busca por modos de se posicionar diante do que acontece. Por outro lado, há fatores que escapam a qualquer possibilidade de captação e a consideração desse fato altera também o modo de operar, pois se reconhece o aspecto inapreensível das forças atuantes nas relações que envolvem compor e decompor.



Figura 10 – Composição em decomposição. Folha de árvore em processo de decomposição sobre folha de papel. Milene Duenha, 2018. Foto: Cleber Pimenta. Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

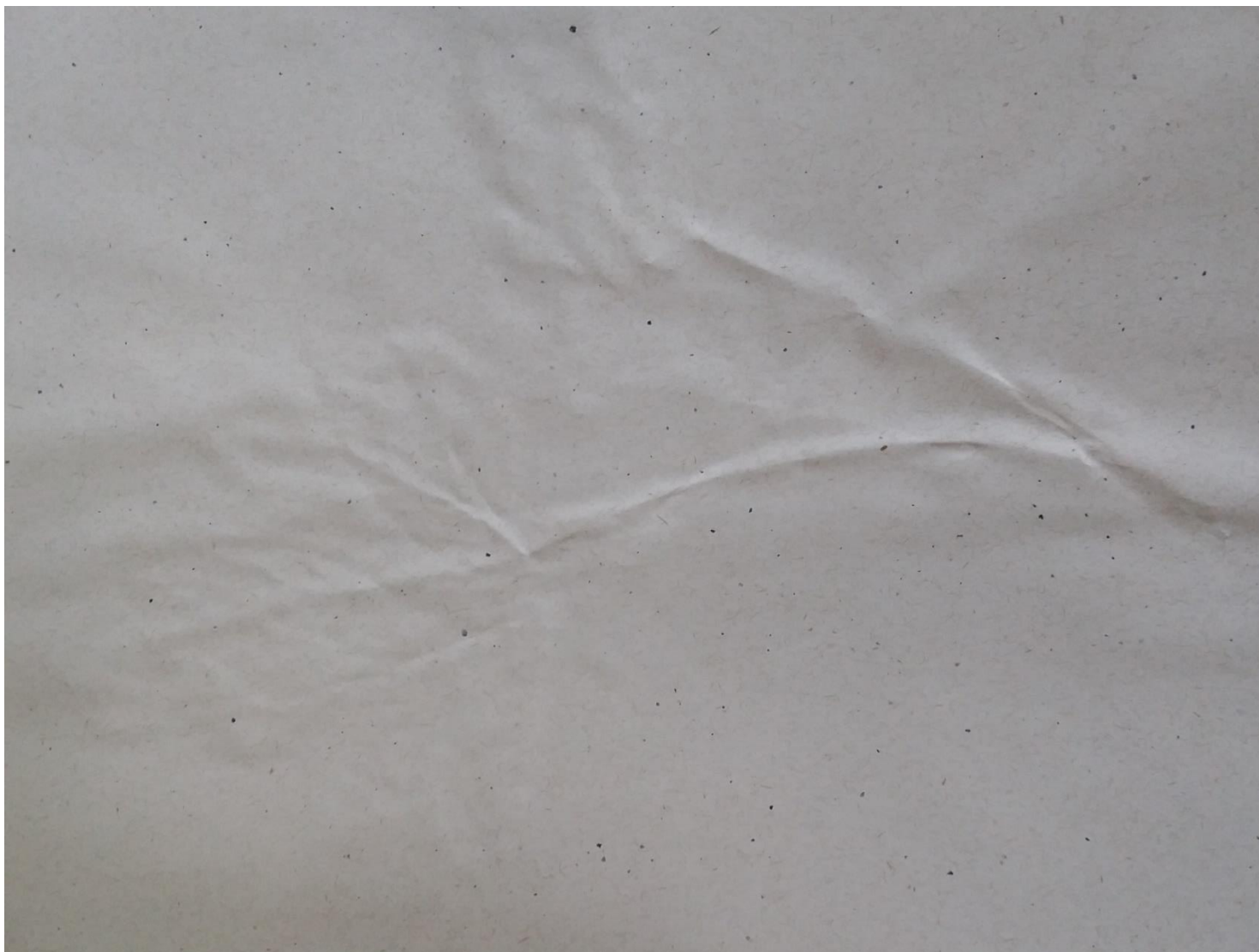


Figura 11 – Vestígios de folhas árvore em processo de decomposição. Milene Duenha, 2018. Foto: Cleber Pimenta. Fonte: Elaborado pela autora, 2018.

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

Tais preceitos vão fundamentar posteriormente a noção de individuação abordada pelo filósofo francês Gilbert Simondon (2003), e que é retomada por Combes (1999, p. 8) para tratar da questão do coletivo, ao que se chama transindividual. Para essa autora, as relações que acontecem nesse processo de composição e

decomposição se traduzem por diferença de tensão entre potenciais. Uma planta, por exemplo, não tem seu processo de existência resumido ao nascimento, uma vez que tudo ocorre em relação ao meio. A planta tem vários elementos com os quais compõe e decompõe: luz, sais minerais, oxigênio, etc. Assim, o tipo de solo é um dos elementos com os quais a planta interage, mas há outras tantas variantes vinculadas a outros meios em suas relações de coexistência que impedem a fixação de princípios. Segundo Combes (1999), nenhum indivíduo pode existir sem um meio em constante processo de individuação que terá sempre resultados parciais. A partir disso, a autora afirma que os indivíduos podem existir como as tantas soluções parciais possíveis aos tantos problemas de incompatibilidade entre diferentes níveis de ser, nos quais tensão e incompatibilidade entram em jogo⁴³.

⁴³ No início do século XX o zoólogo estoniano Jakob von Uexküll (1864-1944) inaugura um campo de estudos de padrões de comportamento de espécies, a etologia. Esse autor se dedicou ao modo de percepção subjetiva dos seres vivos em seu ambiente e a forma como essa percepção determina seu comportamento. Seu livro *Umwelt und Innenwelt der Tiere*, lançado em 1909, desenvolve o conceito *Umwelt* (termo alemão que se refere a uma biologia comportamental). Em: *Dos animais e dos homens* Uexküll, (1959 [1934]) nos mostra, dentre outras

A ética, se pensada por esse aspecto, não pode ser posta em um ponto fixo. Ela está para as composições que potencializam a vida assim como para as decomposições, uma vez que, do ponto de vista das relações, não há mal, mas o que convém à natureza. Diante disso, vale questionar a que vidas nos referimos e se, de fato, é a vida humana que mais importa em cada situação. Não se trata de um convite a se produzir venenos, ou ácidos para decompor gentes, mas talvez de repensar o lugar do humano e ampliar uma percepção de ética que, apesar de individual, pode hologramar os efeitos das decomposições nos encontros e estabelecer outros parâmetros em busca de “produzir afecções ativas” e “experimentar um máximo de paixões alegres”, como coloca Deleuze (2017, p. 168) ao desdobrar a teoria de Spinoza. A alegria em composição com outras alegrias pode resultar em potência de vida que não se refira somente à minha.

Se estamos constantemente em processo de composição e decomposição entre diferentes forças, cabe reconhecer que nem sempre a vida se potencializará nos

coisas, que o meio exerce influência nas formas de vida em seus diferentes aspectos.

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

Muitas práticas performativas que se abrem ao imprevisível, aos dados emergentes no ato relacional, consideram as composições e decomposições inerentes à

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

caso, importa é o estar disponível, é o comparecer. Fabião comparece também quando se prontifica a tomar chá ou café na casa de uma pessoa com a finalidade de, nesse encontro, surgir uma proposta de ação conjunta. Assim, ela salta de mãos dadas com Jeff em um rio podre e gelado que ladeia a ilha de Manhattan; planta sementes de flores portuguesas junto a Olivia, em um ponto de imigração da cidade de Nova Iorque, leva, junto a Rachel, uma árvore para passear de barco; passeia, de mãos dadas, com Lucy em direção ao teatro que apresenta, há vinte e cinco anos, o musical Fantasma da Ópera⁴⁴.

Quando o ato de compor em arte torna-se com-por, os possíveis rumos do encontro passam a ser dados pelas relações, assim, previsibilidade e assertividade são postas à distância, bem como a pré-determinação de lugares a serem ocupados por cada agente no encontro. Na “iteração” do *Corpos Informáticos* (Medeiros, 2013), se necessita apenas de presenças em encontro: não tem

⁴⁴ Todas essas ações integram a performance *Linha* realizada em Nova Iorque no ano de 2010, relatadas em seu livro *Ações* (2015).

acerto, não tem erro, tem errância e essa errância se abre às questões da coletividade à medida que o corpo é convocado ao/no estar junto.



Figura 12 – Corpos Informáticos compõe a programação de inauguração do muro impeditivo de acesso à Esplanada dos Ministérios. Brasília 15/05/2016. Foto: Acervo Corpos Informáticos.
Fonte: <https://performatus.net/estudos/arte-e-politica/>.

Um muro improvisado, feito com material frágil, mas com a presença de corpos policiais, aumenta a distância de

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

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

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

2.6.3 A arte e o político

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

Hans-Thies Lehmann (2009), ao tentar responder à indagação: "até que ponto o teatro pós-dramático é político?" chega a algumas possibilidades de abordagem da relação entre o político e o teatro que nos permitem pensar a intersecção entre estética, ética e o político. Lehmann reconhece que o teatro perdeu seu lugar político como era na antiga *polis*, mas afirma também que o político no teatro está mais em seu caráter de comum, de social, e que um caminho possível para tal problema é assumir esse caráter político já inerente à própria existência, ou incorporar o político em seu processo⁴⁵. O autor observa

⁴⁵ O autor não apresenta a diferenciação entre político e política, como trazido por Mouffe (2005), mas é possível perceber alguma relação entre sua proposição de político como política.

que, na tentativa de se tornar político, o teatro transforma-se em marginal, pois em vez de tratar desse movimento em direção à margem ele quer falar do político. Com isso o autor sugere um caminho: deixar o político "atravessar o presente", como Derrida (apud Lehmann, 2009, p. 5) o propõe. Lehmann (2009, p. 7) afirma ainda que "o fato de problemas éticos e morais serem tratados no palco em forma de fábulas apropriadas não torna o teatro moral ou ético. O fato de pessoas politicamente oprimidas aparecerem no palco, não torna o palco político", ou seja, tratar do que é político é diferente de permitir que o político se instaure nos processos de produção e recepção da arte. Para o autor, é necessário que os limites da linguagem sejam rompidos para que o político possa emergir indiretamente de modo transversal, não como produção do político, mas como interrupção, como prática da exceção.

A pesquisadora e crítica de arte britânica Claire Bishop (2004), ao tratar do trabalho do artista visual suíço Thomas Hirschhorn⁴⁶, afirma que há uma diferença entre

⁴⁶ Esse artista desenvolve algo que classifica como esculturas utilizando materiais como papelão, flores de brinquedo, isopor, fita

fazer arte política e fazer arte politicamente. Para ela, fazer

adesiva, madeira, dentre outros. Ele propõe uma instalação em algum espaço específico das cidades, geralmente em bairros periféricos, estabelecendo relação com a realidade do local. Um dos exemplos citados por Bishop (2004) é a instalação Battaille Monument (2002), na zona periférica de Kassel na Alemanha. Monument era composto por três cabanas improvisadas, um bar, com administração de uma família do local e uma escultura de árvore. Essa instalação foi realizada em um local onde havia projetos de habitação. Uma cabana continha livros e vídeos relacionados a alguns temas tratados por Battaille: palavras, imagens, arte, sexo e esporte. As outras duas cabanas um estúdio de televisão e uma instalação com informações sobre a vida e a obra de Bataille. Segundo Bishop (2004) a visita por não moradores do local dependiam de um transporte contratado pelo evento que promovia a ação de Hirschhorn. Os visitantes tinham que permanecer algum tempo na instalação aguardando o transporte para retornar, essa situação os fazia visitar também o bar invertendo a lógica de visibilidade/invisibilidade da população local. Segundo a autora, os visitantes é que ficavam expostos aos moradores e não o contrário. Outro fator apontado pela autora se liga à percepção de que a instalação de Hirschhorn considerava o público local como leitor potencial de Bataille provocando questionamentos sobre o caráter identitário de determinados grupos sociais. O modo de inserção social das obras de Hirschhorn é o que mais chama atenção no que diz respeito à relação entre arte e política, uma vez que esse artista propõe ações cuja implicação desses campos se dá modo intrínseco, não se fixando no tema, mas se inserindo nas situações. Outras informações sobre seu trabalho podem ser encontradas em: <http://www.thomashirschhornwebsite.com> e <http://www.gladstonegallery.com/artist/thomas-hirschhorn/work#&panel1-1>. Acesso em: 13/12/2018.

arte politicamente se liga à escolha de materiais, formatos e dispositivos não dominadores, intimidadores ou sedutores, e também não se trata de se submeter a ideologias de denúncia do sistema, mas operar contra uma noção de qualidade, o que tem relação com o questionamento sobre os modos de fazer arte.

A ideia de uma arte que adere à temáticas de denúncia de sistemas opressores, ou de uma arte engajada pode, muitas vezes, se configurar em uma emboscada, uma vez que se trata de uma relação muito mais complexa do que se pode prever. A contaminação da qual Lehmann (2009) trata não parece algo simples porque ultrapassa intencionalidades prévias. Se esta ocorre – ao que tudo indica – é então fruto de um entrelaçamento que não separa teoria e prática, arte e vida, ética e estética e que consideram a dimensão política (Mouffe, 2005) da existência. Fazer arte politicamente, como traz Bishop (2004), operando contra uma noção de qualidade sem comprometer aspectos que fazem que se perceba que se trata de uma ação artística - em vez de qualquer outra coisa - também não parece algo tão simples. Assim, para

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

Ana Dinger (Dinger; Duenha; Eugenio, 2016) faz uma ponderação diante das consequências de um impulso de

produção em arte ativista que se aproxima de lógicas deterministas e em posição de combate.

Essa questão de abdicar de controlar a forma em detrimento de um engajamento com as relações emergentes fez-me pensar na arte engajada. Ultimamente, temos assistido a um reforço ou insistência na defesa de que a arte deve ser engajada. Que, nos tempos que correm, com todos os males que assolam este mundo, a arte já não pode ser algo de desinteressado, algo de alienado, algo que só se serve a si mesmo, enfim, todas as formulações que servem o argumento. Estou a falar de uma defesa de economia de meios, nomeadamente, como contraste à capitalização ou mercantilização voraz da arte. Se, por um lado, esta última direção pode ser problemática, levando a uma arte domesticada, inócua, indiferente ou até mesmo ecológica e eticamente discutível, por outro, o que acontece com a arte que procura ser engajada é que cede frequentemente às vicissitudes inerentes à tematização redutora, defendendo uma agenda própria ou ficando refém de outras agendas externas (agendas defasadas do problema). Enfim, uma arte que cai no sobre – não no a-respeito-de mas no outro sobre, com tendências mais manipuladoras, muitas vezes a despeito-de. Corre o risco de sucumbir, como já te ouvi dizer, ao enrijecimento do que poderia ser um funcionamento ético num funcionamento moral(ista). Então, eu pergunto-me se não é limitativo e perigoso apelar a que a arte seja sempre da ordem do engajamento ou mesmo

do ativismo. Porque, para mim, [com referência à Eugenio] qualquer sentença de 'tem de ser' pode ser entendida como manipulação (Dinger in: Dinger; Duenha; Eugenio, 2016, p. 114).

Uma atitude que parece exemplificar tal emboscada, mas que, ao mesmo tempo, oferece uma oportunidade de desmontar enquadramentos sobre o fazer arte politicamente é exposta em um investimento do artista visual brasileiro Vik Muniz⁴⁷ que, junto a outros profissionais, desenvolveu um projeto em um dos mais extensos aterros de lixo do mundo, o aterro do Jardim Gramacho, localizado na periferia de Duque de Caxias, no Rio de Janeiro. Muniz envolveu vários catadores de material reciclável em seu projeto e, além da intenção de produzir imagens dos catadores em grande escala utilizando esses materiais, produziu o documentário Lixo Extraordinário⁴⁸, que aborda o processo e as transformações nas vidas dos participantes

⁴⁷ Outras informações sobre seu trabalho podem ser encontradas em: <http://vikmuniz.net/pt/>. Acesso em: 29/01/2017.

⁴⁸ O documentário foi dirigido pelos brasileiros João Jardim e Karen Harley, e pela britânica Lucy Walker. Estreou no Festival Sundance em 24 de janeiro de 2010 e ganhou vários prêmios sendo, inclusive, indicado ao Oscar.

do projeto. As obras foram expostas em museus do Brasil e do mundo e suas vendas renderam uma arrecadação de 250 mil dólares, destinada à Associação dos Catadores do Jardim Gramacho que, por sua vez, comprou um caminhão e inaugurou um centro de ensino e uma biblioteca.

Se por um lado a iniciativa do artista pode ser considerada como uma ação bastante incisiva em uma comunidade carente que precisa de acompanhamento de profissionais de áreas específicas para a atuação em contextos sociais complexos, como os de uma comunidade que vive do e no lixo, por outro lado, pode-se dizer que sua produção estética, seus procedimentos foram contaminados pelo contexto, diante da relação com a realidade social ali estampada. Segundo o próprio artista⁴⁹, o teor político que tomou o trabalho, não era intenção prévia. Ele afirma, inclusive, que não se ocupa dessa intencionalidade política anteriormente, pois isso gera objetos "previsíveis" (2015, s/p.). O contato com essa

⁴⁹ Em reportagem da jornalista Luíza Buzin publicada no jornal G1 em 15/10/2015 <http://g1.globo.com/espirito-santo/noticia/2015/10/exposicao-gratuita-reune-obras-do-artista-plastico-vik-muniz-no-es.html>. Acesso em: 14/12/2018.

iniciativa de Muniz torna um tanto sinuoso o esforço em afirmar o que é uma arte política ou o que é fazer arte politicamente. Aqui há explicitamente um esforço em operar a partir do estabelecimento de uma espécie de lei moral que existe a partir da fixação de um ponto de vista sobre o que a população que vive do lixo tem e necessita. Há, evidentemente, uma abertura à contaminação nos processos de criação artística em questão. Por outro lado, há um desconhecimento acerca das possíveis reverberações desse tipo de intervenção social no ambiente em questão. Ir a Nova Iorque e figurar entre personalidades do mercado da arte provoca mudanças nesses corpos e o fato de não se ter ferramentas para hologramar a incidência desses afetos na continuidade dessas vidas é lançar-se ao risco de despotencializá-las. Assim, a consciência de que o político se refere à relação um/todas/os/es, e que o com-parecer é algo que demanda nossas mais finas percepções acerca do ambiente, torna-se elemento de relevo nessa discussão. As consequências aparecem na tentativa de chegar a uma posição mais justa possível. A ética, nesse contexto, é

aquela que se faz situadamente, que busca a potencialização das vidas em questão.

Tatlin's Whisper #6 (Havana version)⁵⁰, de Bruguera, é uma ação em que se coloca um púlpito com microfone de onde as pessoas podem falar durante um minuto sobre qualquer coisa enquanto outras pessoas recebem câmeras com flash para documentar os discursos. Quando alguém decide ocupar o lugar da fala, duas pessoas vestidas de militares a acompanham e colocam uma pomba branca sobre seu ombro. Essa ação acontece em Cuba, e é baseada no primeiro discurso de seu líder Fidel Castro, em que se criou uma mística diante da aparição de pombas que pousaram nele, fazendo o público questionar se aquilo era sinal divino ou se eram animais treinados. Nessa proposição, Bruguera decide dissolver esse mito ao colocar pombas treinadas para pousar nas pessoas que discursavam. Apesar do caráter dessa proposta, a artista

⁵⁰ Essa ação aconteceu no ano de 2009 no pátio central da Wilfredo Lam, instituição responsável pela organização e realização das Bienais de Havana – Cuba. Mais informações sobre essa ação podem ser conferidas em: <http://www.taniabruguera.com/cms/112-1-El+Susurro+de+Tatlin+6+versin+para+La+Habana+.htm>. Acesso em: 11/02/2017.

ressalta que o interessante nesse trabalho foi observar as pessoas em uma posição de liderança pela primeira vez em Cuba (2016). Evidentemente, apenas o contato com as descrições do trabalho e as imagens não nos oferecem elementos suficientes para uma análise sobre as informações que a artista traz, porém, a afirmação de que as pessoas não ocupam o lugar de liderança, trazendo isso como crítica, acaba por generalizar os comportamentos. Se tomarmos como exemplo a visão da artista cubana, a ideia de comum dentro de um sistema comunista também tem seus meandros. Por outro lado, não temos acesso às tensões que ocorrem no local e isso nos impede de afirmar se os cubanos se mostram protagonistas da sua história ou a delegam a um grande líder iluminado⁵¹.

⁵¹ Há uma ação que denominamos no coletivo Mapas e Hipertextos por: Vai para Cuba!, na qual Michele Schiocchet parte para esse país portando 18 envelopes com ações a serem realizadas durante sua estadia no país. As proposições desenvolvidas por mim (Milene Duenha) e por Paloma Bianchi trazem provocações a respeito de noções de privilégio, (des) obediência e construção de corpo político. As questões geraram um acervo fotográfico e videográfico que segue processamento com previsão de estreia em janeiro de 2019.

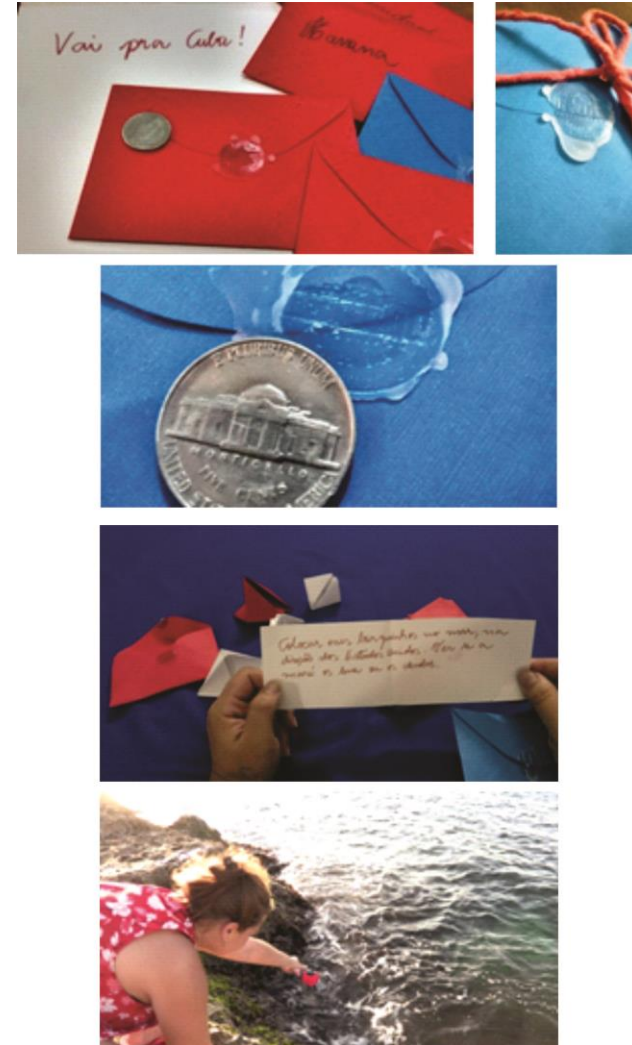


Figura 13 - Imagens do processo de composição da ação: Vai pra Cuba! desenvolvido por Michele Schiocchet, Milene Duenha e Paloma Bianchi, 2017. Foto: Milene Duenha e Michele Schiocchet. Fonte: Elaborada pela autora.

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

Ambiguidades e complexidades de posicionamentos políticos em Cuba nos fizeram olhar para as idiossincrasias do conturbado processo político brasileiro, principalmente

no contexto eleitoral do ano de 2018. Pressões, agressões, morte de pessoas conhecidas e ameaças fascistas deram visibilidade ao quanto populações de países inteiros podem ser manipuláveis. Percebemos também a determinância do cerceamento da liberdade para a eleição de grandes líderes (heróis que nos salvam do inimigo). Observamos as ondas (no sentido literal e figurado) e o quanto a capacidade de imaginação e autonomia pode ser afogada no vai e vem dessas ondas⁵². Seguimos a percebê-las e a tentar não nos anestesiarmos nesse contexto. A arte tem sido um modo de fazê-lo.

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

<https://www.youtube.com/watch?v=7VPJWBD1LEo&feature=youtu.be>

⁵² Essas percepções se desdobraram em três perspectivas de ação até o momento atual (janeiro de 2019): uma vinculada à idealização, desejo e projeção; outra ao esforço e colapso; e outra ao delírio e amortecimento. As ações se darão em uma composição videográfica e com ações presenciais ao vivo de modo não linear, contendo imagens das proposições realizadas em Cuba e de proposições experimentadas em movimento por nós duas no Brasil.

Podemos atribuir à arte um potencial de transformação social? Isso não parece possível sem uma transformação de quem a faz, como agente na sociedade em que vive. Em vez de ser ferramenta de transformação social, ser ela mesma a transformação, como parte da sociedade em que se insere, como vida em seu aspecto mais manifesto. Há na proposta de Bruguera uma ideia de grandes feitos, de arte como algo capaz de provocar transformações em grande escala, rompendo barreiras e sistemas⁵³. Tal postura se coloca em condição limítrofe entre arte e utilitarismo, e faz questionar se nesse caso a arte não é percebida como instrumento de combate, em vez de ativadora de potências em intensificação de seus processos relacionais. Um ideal de transformação pode se aproximar de uma perspectiva radical colonizadora apoiada em dinâmicas de poder, tão grave quanto a da que se

⁵³ A artista tem uma história com a política de Cuba que também a impulsiona a esse pensamento. Seu pai foi diplomata no governo de Fidel Castro e muitas de suas ações discordantes desse governo culminaram com sua prisão. Uma delas aconteceu, inclusive, durante o anúncio da performance acima descrita, no ano de 2014, na Plaza de la Revolución, em Havana.

busca escapar. A ideia que permite um olhar de cima e de fora, que impõe uma perspectiva, difere da ideia de emancipação como trazida por Rancière (2012) ou de participação como trazido por Bishop (2004), ou de composição (Eugenio; Fiadeiro, 2012). Talvez, com-parecer, nesse contexto, seja também uma forma de co-posição. Apesar de uma grandiloquência no modo de posicionamento de Bruguera (2016), um aspecto a ser ressaltado nesse contexto é sua forma de pensar a noção de utopia: como algo que de fato se constrói e não como algo impossível que se quer alcançar. A utopia, nesse contexto, demanda o acionamento de nossa capacidade de imaginar, de tornar imagem ação. Bruguera nos convida colocarmos o Urinol, de Duchamp, de volta ao banheiro e usá-lo. Plantar utopias ao modo do convite de Bruguera, ou ao modo de outros convites, a exemplo do artista visual belga Francis Alÿs (foto abaixo), é investir na capacidade imaginativa, como traz Vinciguerra (2010), como alternativa à tristeza implantada em situações de sujeição a poderes opressores. Essas podem ser algumas das muitas maneiras possíveis de se com-parecer.



Figura 14 – When Faith Moves Mountains (Quando a fé move montanhas). Francis Alÿs em colaboração com Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega. *Dunas de areia movida a 500 corpos*. Performance. Lima 2002.

Foto: Print de vídeo. Fonte: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-aly/francis-aly-story-deception-room-guide/francis-aly-3>.

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

Francis Alÿs, convida quinhentas pessoas a cavar com pás uma grande quantidade de areia sob a intenção

de mover uma duna de 500m de diâmetro, transportando-a para dez centímetros além de sua localização original nos arredores da cidade de Lima, Peru. A proposta surgiu após uma visita de Alÿs, em outubro de 2000, durante um momento de tensão social devido ao regime ditatorial de Alberto Fujimori. O recurso utilizado pelo artista foi a ampla divulgação à população da cidade em parceria com as instituições de ensino locais. Tal convite gerou polêmica graças ao seu caráter fantasioso, transformando-se em uma espécie de lenda contada pelos moradores⁵⁴. A ação desse artista mobilizou um grande número de pessoas, de modo literal e figurado, permitindo a percepção de que a mudança é possível, e que imaginar o improvável também é uma mudança. Por outro lado, se volta ao impasse da perspectiva colonizadora daquele que atua de um ângulo privilegiado em relação a determinado Saber-poder sobre

⁵⁴ Tais informações foram retiradas do site do artista: <http://francisalys.com/>. When Faith Moves Mountains (Quando a fé move montanhas) foi realizado em parceria com Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega. Outras informações podem ser encontradas em: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-aly/francis-aly-story-deception-room-guide/francis-aly-3>. Acesso em: 29/01/2018.

os corpos que, quando posto em ação, é também violento e mortífero.

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

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

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

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

Sumário

2. pode	2
2.1 Pequeno prólogo em direção a uma po-ética	3
2.2 A ética de Spinoza.....	10
2.2.1 Ninguém Sabe o que pode o corpo	15
2.3 Ética e moral, bom e mau, bem e mal.....	18
2.4 Política e político	25
2.5 Arte e ética.....	28
2.5.1 Estética.....	32
2.6 Com-parecer e corparecer	37
2.6.1 Pode, em relação.....	40
2.6.2 Compor e decompor	54
2.6.3 A arte e o político	62

Lista de Figuras

Figura 1 – Água. Milene Duenha, 2019. Foto: Cleber Pimenta. Fonte: Elaborado pela autora, 2019.	2
Figura 2 – Esquema demonstrativo do intervalo do Re-parar. Fonte: Elaborado pela autora, 2018.	7
Figura 3 – O juramento de Claudius Civilis, Rembrandt van Rijn pintura a óleo 5x5m (1661). Fonte:Swedish Nationalmuseum, Etocolmo.....	11
Figura 4 – Leo Basi em sua Iglesia Patólica (2012). Foto: Divulgação. Fonte: https://www.publico.es/culturas/leo-bassi-presenta-iglesia-patolica.html	21
Figura 5 – Os adoradores do pato – Título que descreve a imagem das manifestações pelo <i>impeachment</i> da presidenta Dilma Roussef em São Paulo no ano de 2015.....	22
Figura 6 – Cena do espetáculo Isabellas'room da NeedCompany (2004). Foto: Eveline Vanassche, divulgação. Fonte: http://www.needcompany.org/en	34
Figura 7 – Hyenna, Tuca Pinheiro, 2013. Foto: Divulgação.....	38
Figura 8 Corpos Informáticos invadem a Câmara dos de puta dos. Corpos Informáticos. Corpos penetrando a casa do povo. Performance, 2015. Foto: Acervo do grupo Fonte: http://corpos.blogspot.com/2018/05/visita-ao-congresso-nacional-mais.html	49
Figura 9 – Protocolo Elefante, Cena 11 Cia de Dança, 2015. Foto: Acervo do grupo. Fonte: https://www.facebook.com/pg/grupocena11/photos/?ref=page_internal	52
Figura 10 – Composição em decomposição. Folha de árvore em processo de decomposição sobre folha de papel. Milene Duenha, 2018. Foto: Cleber Pimenta. Fonte: Elaborado pela autora, 2018.....	55
Figura 11 – Vestígios de folhas árvore em processo de decomposição. Milene Duenha, 2018. Foto: Cleber Pimenta. Fonte: Elaborado pela autora, 2018.....	56
Figura 12 – Corpos Informáticos compõe a programação de inauguração do muro impeditivo de acesso à Esplanada dos Ministérios. Brasília 15/05/2016. Foto: Acervo Corpos Informáticos. Fonte: https://performatus.net/estudos/arte-e-politica/	60
Figura 13 - Imagens do processo de composição da ação: Vai pra Cuba! desenvolvido por Michele Schiocchet, Milene Duenha e Paloma Bianchi, 2017. Foto: Milene Duenha e Michele Schiocchet. Fonte: Elaborada pela autora.	67
Figura 14 – When Faith Moves Mountains (Quando a fé move montanhas). Francis Alÿs em colaboração com Cuauhtémoc Medina e Rafael Ortega. Dunas de areia movida a 500 corpos. Performance. Lima 2002. Foto: Print de vídeo. Fonte: http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/francis-alyis/francis-alyis-story-deception-room-guide/francis-alyis-3	70