

JULIANA LIMA LICONTI

PISTAS PARA UMA POÉTICA DOS ACIDENTES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Teatro.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Meyer Nunes

**FLORIANÓPOLIS, SC
2016**

L711p Liconti, Juliana Lima

Pistas para uma poética dos acidentes / Juliana Lima Liconti. - 2016.

160 p. il.; 21 cm

Orientadora: Sandra Meyer Nunes

Bibliografia: p. 156-160

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2016.

1. Teatro. 2. Expressão corporal.. I. Nunes, Sandra Meyer. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

JULIANA LIMA LICONTI

Pistas para uma poética dos acidentes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra em Teatro.

Banca examinadora

Presidenta:



Profa. Dra. Fátima Costa de Lima
UDESC

Membros

Profa. Dra. Fernanda Eugénio
CESAP-UCAM-IUPERJ



Profa. Dra. Maria Brígida de Miranda
UDESC

Florianópolis, 02 de setembro de 2016.

AGRADECIMENTOS

Minha imen sa gratidão

À ilustríssima orientadora, Sandra Meyer, uma pessoa extremamente gentil e humilde, disponível e aberta a todas as minhas maluquices. Sou muitíssimo grata a honra que me concedeu ao compartilhar a sala de aula comigo, fazendo-me descobrir uma nova paixão, lecionar.

Aos meus pais, Rosângela e Werther Liconti, que me deram colo e cuidados sempre que eu precisei, me deram espaço quando foi preciso e me apoiaram em todas as minhas escolhas, não medindo esforços para me ajudar, mesmo quando delas discordavam.

Minha mãe na reta final esteve todos os dias ao meu lado, dando-me forças nos momentos de exaustão.

À minha avó, Iolanda Liconti, pequeninha, mas com um coração enorme que viajou incontáveis vezes para me fazer companhia, arrumar a minha casa ba-

gunçada, não me deixar dormir na estrada.

Ao melhor amigo e parceiro de vida/ criação, Diego Baffi, o meu primeiro feedback de tudo que penso-escrevo-faço, sempre com proposições rigorosas, cuidadosas e carinhosas. Esta pesquisa é o que é por conta das nossas conversas.

À minha psicóloga, Susana Pimenta, praticamente coorientadora da pesquisa. No divã explicava os conceitos, as inquietações, as ansiedades e conseguia clarear os pensamentos.

À amiga ariana, Gerda Gomes, que me acolheu tantas vezes em seu lar, parceira de crises da pós-graduação e dos bons restaurantes e cafés.

À querida Jussy, Jussianne Emidio, sempre me ajudando em momentos cruciais, como na organização da sala onde a defesa aconteceu, além de companheira gourmet.

À principal referência teórico-artística, Fernando Eugénio, por aceitar o convite para ser membro da banca e por permitir que eu me aproxime do seu trabalho.

À professora, Maria Brígida de Miranda, por ter aceito o convite para ser membro da banca e por seu olhar criterioso desde a disciplina Discursos e Técnicas de Treinamento de Ator do S'eculo XX;

Ao professor, Edelcio Mostaço, membro suplente na banca de qualificação, por suas críticas construtivas sobre a pesquisa em andamento.

Aos professores, Tereza Franzoni e André Carreira, por compartilharem seus conhecimentos e problematizarem esta pesquisa na ocasião das disciplinas.

Ao Francisco Caspar pela orientação nos tempos de graduação, por me indicar caminhos que trilho desde então.

Ao Silvestre Micaloski Junior pela força na reta final, ajudando-me na formatação do trabalho e principalmente pelo apoio emocional nos dias difíceis de finalizar a dissertação.

À Renata Cunali pela parceria/ sociedade e por traduzir o abstract em cima da hora.

À Arlette Souza e Souza pelo carinho, conversas e
por estar sempre de portas abertas para mim,
Ao Caio Monczak, grande amigo e parceiro, pelas
conversas sobre Deleuze, especialmente a conver-
sa conceitual sobre acontecimento.

À Talita Neves pelo encontro onde tudo começou.
A todos os cúmplices da performance *E n t r e*
T r o p e ç o s por dividirem momentos de in-
tensidade e intimidade.

A todos os meus amigos que me acompanharam nos
momentos de distração e que ouviram minhas la-
múrias.

Aos membros do grupo *Com-posição: investigação*
do plano comum em processos criativos. A escrita
sobre os conceitos-ferramenta foi mais fluida
desde que nossos encontros se iniciaram.

A todos os colegas da turma de mestrado 2014 pe-
los encontros, pizzas, sambas, congressos, ca-
fés e compartilhamento de informações e afli-

ções.

A todos os colegas das disciplinas, doutorandos, alunos do mestrado profissional e alunos especiais, pelos debates.

Ao Programa de Bolsas de Monitoria de Pós-graduação (PROMOP) da UDESC pela bolsa de estudos que possibilitou a realização da pesquisa.

Ao Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC?, formado por um grupo de pessoas atenciosas, dedicadas e prestativas.

A todos os encontros, acidentes e atravessamentos desde março de 2014, quando tudo começou até hoje.

RESUMO

A presente pesquisa surge de duas perguntas: como desacostumar o olhar? e como operar o acidente enquanto matéria de invenção artística? Na tentativa de respondê-las dois modos de fazer assumiram centralidade: errância urbana e Modo Operativo AND. O primeiro define-se como o movimento de nomadismo quando migra aos espaços estriados das cidades, o outro é um sistema que propõe o acompanhar dos acontecimentos como forma de composição em coengendramento de sujeitos e objetos. Da união deles, uma maneira de cometer performance foi inventada – Entre Tropeços – cujo programa performativo consiste em caminhar na cidade à procura de cúmplice com localização desconhecida, com a qual se tem contato periódico por telefone a fim de angariar pistas orientadoras da procura. O disparador poético da ação é o encontro accidental, ainda que improvável, com a cúmplice (aquela que colabora com outrem na realização de alguma coisa, aqui na versão feminina para evidenciar as vozes predominantemente femininas do trabalho) nas ruas da cidade. As principais referências desta investigação são os conceitos-ferramenta do Glossário AND formulados por Fernanda Eugénio, a leitura de Paola Berenstein Jacques sobre a errância urbana do século XX, além da reflexão sobre a produção de subjetividade contemporânea proposta por Suelly Rolnik. Os escritos se apresentam como uma narrativa aberta, um relato de processo criativo no qual a partir de uma busca por um cultivo de uma atenção concentrada, aberta e desfocada emergiu uma poética da busca.

Palavras-chave: Acidente. Errância Urbana. Modo Operativo AND.

ABSTRACT

The present research results from two questions: how to wean the look? and how to use the accident as material for artistic creation? While searching for the answer to these questions two procedures became central: the urban wandering and Modus Operandi AND. The first one can be defined as a nomad movement that migrates to striated spaces of the city, and the other consists on a system that proposes to follow the events as a form of composition with subjects and objects in a mutual contamination process. From the combination of those procedures another way of perform was created - Entre Tropeços - a performative program that consists on wandering through the city searching for an accomplice, from an unknown location, with whom periodical contact is established through phone calls in order to gather new tracks to guide this search. The poetic trigger for this action is the accidental encounter, although unlikely, with the accomplice (a person who helps another to accomplish something) in the streets of the city. The main references for this study are the concept-tools of the AND Glossary elaborated by Fernanda Eugenio, the writings from Paola Berenstein Jacques about urban wandering on the XX century, as well as the propositions from Suely Rolnik about the contemporary production of subjectivity. The text is presented as an open narrative, the report of a creative processing which the search for a state of concentrated, opened and blurred attention have resulted on a poetic of the search.

Keywords: Accident. Urban Wandering. Modus Operandi AND.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	O CAMINHO QUE ME ESCOLHEU	15
2.1	O VER DIFERENTE: A EMERGÊNCIA DE UM MUNDO MÍOPE	15
2.2	O NÃO VER E A INVENÇÃO DO PROBLEMA	20
2.3	O QUE HÁ COM O OLHAR?	24
2.4	COMO DESACOSTUMAR O OLHAR?.....	31
2.5	UM PROBLEMA DE PESQUISA: A GESTÃO DE UM PARADOXO	41
3	A C I D E N T E.....	48
4	R E P A R A R	58
4.1	MODO OPERATIVO AND (M.O_AND)	73
5	E R R Â N C I A.....	91
6	<i>E N T R E T R O P E Ç O S</i>	106
6.1	<i>E N T R E T R O P E Ç O S</i> (1ª VERSÃO).....	119
6.2	<i>E N T R E T R O P E Ç O S</i> (2ª VERSÃO).....	124
6.3	<i>E N T R E T R O P E Ç O S</i> (3ª VERSÃO).....	128
6.4	<i>E N T R E T R O P E Ç O S</i> (4ª VERSÃO).....	131
6.5	<i>E N T R E T R O P E Ç O S</i> (5ª VERSÃO).....	139
6.6	AÇÕES.....	145
6.6.1	Convite	145
6.6.2	Preparação	145
6.6.3	Ação	146

6.7	APROXIMAÇÕES E DISTÂNCIAS POSSÍVEIS ...	146
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
	REFERÊNCIAS	156

1 INTRODUÇÃO

A pesquisa desencadeadora destes escritos não dissocia arte e vida e tem como eixo duas perguntas: como desacostumar o olhar? e; como operar o acidente enquanto matéria de invenção artística?. A presente dissertação percorre inicialmente os caminhos que me fizeram escolher ou ser escolhida por essas perguntas, noções introdutórias de uma trajetória de alguns anos, marcada por encontros com pares/ parceiras que me estimularam a problematizar as minhas condutas e modos de fazer arte. Esta história é brevemente relatada no primeiro capítulo intitulado *O Caminho que me escolheu*.

Dentre estes encontros, dois precisam ser mencionados desde já, pois são centrais no andamento desta narrativa: errância urbana e Modo Operativo AND (M.O_AND). Ambas práticas serão abordadas em detalhe ao longo do texto, por hora, basta explicar que a errância consiste em caminhar sem rumo pelas ruas da cidade, deixando-se guiar pelos desvios do caminho. A errância é o território onde as questões supracitadas são investigadas. Já o M.O_AND propõe modos de existir e conviver que interrompem os dualismos estabelecidos na modernidade em prol de um acompanhar o curso dos acontecimentos. Trata-se de um sistema composto por conceitos-ferramenta aos quais recorro a fim de descobrir meios de responder temporariamente e atualizar as perguntas-motores. Ao apropriar-me da errância e do M.O_AND, inventei uma terceira prática: caminhar na cidade aplicando os conceitos-ferramenta do M.O_AND.

Os capítulos subsequentes são denominados *Acidente*, *Reparar* e *Errância*. Os dois primeiros versam sobre os conceitos-ferramenta de mesmo nome e como eles permitem desdobrar as indagações dessa pesquisa, enquanto o terceiro dedica-se a uma incursão aos principais movimentos de errância urbana do século XX. O último capítulo nominado *Entre Tropeços* é um conto, uma narrativa acidentada da

performance homônima que se configura como uma tentativa de síntese temporária de todas as questões que abarcam a trajetória realizada até então.

Ressalto que as principais referências desta pesquisa são mulheres, brasileiras, pesquisadoras e artistas (cada uma a seu modo flerta com a arte) – Eleonora Fabião, Fernanda Eugénio, Paola Berenstein Jacques, Suely Rolnik e Virgínia Kastrup. Não foi uma decisão minha, foi uma decisão que me fez. Encontrei ressonância nos escritos dessas vozes, coube a mim reparar o ocorrido e acolhê-lo como posição. Revogo a norma culta da língua portuguesa que opta pelo gênero masculino como predominante: quando me referir a termos genéricos como “jogadores”, vou usá-los na flexão feminina “jogadoras”; quando fizer alusão a grupos específicos formados por mulheres e homens, utilizarei as duas opções, a feminina seguida da masculina e; empregarei o masculino ao mencionar homens.

A escrita estrutura-se por um relato que visa evidenciar os processos, os caminhos, os movimentos, os meios, muito mais do que os resultados, considerando que este formato é uma das possíveis formas que as forças e atravessamentos aqui presentes podem assumir. Além disso, como maneira de não desvincular o ato de escrever sobre o processo artístico da performance em si, o trabalho vale-se de algumas matérias de *Entre Tropeços* como carta, áudio e diálogo para compor esta escritura.

2 O CAMINHO QUE ME ESCOLHEU

2.1 O VER DIFERENTE: A EMERGÊNCIA DE UM MUNDO MÍOPE

Com nove anos de idade fiz o primeiro exame oftalmológico da minha vida no colégio onde estudava. O resultado foi preciso: miopia. Incrédula com a notícia minha mãe decidiu levar-me a outra oftalmologista para certificar-se. Mais uma vez o diagnóstico se repetia e novamente ela recorreu a outra oftalmologista. E assim fui de oftalmologista a oftalmologista, fazendo exame de dilatação da pupila, até que minha mãe se convencesse do distúrbio de refração dos meus olhos.

Em um período de um mês, cinco oftalmologistas. Eu estava exausta e demasiadamente ansiosa para escolher a armação dos óculos novos. Apesar da relutância de minha mãe em aceitar minha condição, eu havia adorado a notícia e imaginava a minha entrada na sala de aula com os óculos novos e a inveja que as colegas sentiriam porque eu usava óculos e elas não.

Espanto ao colocar os óculos pela primeira vez. O mundo era muito mais colorido e nítido do que eu ousaria supor. Os óculos permitiram-me acessar um novo mundo. O mundo da nitidez, da precisão e da intensidade das cores. Antes daquele momento eu não podia comparar a minha visão com outras visões, ela era borrada e tornava ilegível as informações que a professora escrevia no quadro negro.

Na pré-adolescência, com treze anos de idade, o meu amor pelos óculos havia se diluído: quem usava óculos podia ser chamada de *nerd*, *CDF* ou ainda outras expressões pejorativas equivalentes. Decidida a não aparentar uma menina estudiosa passei a usar lentes de contato. Mais uma vez a minha relação com o olhar modificava-se completamente. Os óculos são órteses que enquadram o mundo em uma lente. Se o movimento

do olhar escapar desse enquadramento, o mundo passa a ser outro, enquanto que as lentes de contato, aderentes aos olhos, não possuem essa limitação, permitem mover os olhos para diversas direções, sem comprometer a visão. Mesmo assim não abandonei completamente os óculos de grau, alternava o uso com as lentes de contato, utilizando-os sempre que estava em casa, o que me proporcionou não apenas um modo de ver, mas três: a visão míope, a com óculos e a com lentes.

Quando iniciei meus estudos sobre o sentido da visão em 2011, foi uma iniciativa de uma colega de graduação¹, não foi uma decisão pessoal. Só depois de alguns anos² dedicando minha atenção a este assunto é que percebi uma possível relação de meu interesse com a minha história: a condição de alguém que pratica um mundo míope.

Miopia, além de um distúrbio de refração ocular, em sentido figurado significa alguém com dificuldade para perceber, compreender as coisas. Aos nove anos a falta de perspicácia correspondia em ambos os olhos a -1,75, já aos 26 anos, a minha idade atual, tenho no olho direito -6,75 e no esquerdo -6,00. A tendência é perder progressivamente a nitidez do mundo.

¹ No período de Agosto de 2011 a Julho de 2012 fui colaboradora da pesquisa *Em busca de poética – Possibilidades criativas a partir de investigações sensoriais*, sob orientação da professora Me. Sueli Araújo, vinculada ao Programa de Iniciação Científica da Faculdade de Artes do Paraná (PIC-FAP). A proponente da pesquisa, Talita Neves, estava na condição de diretora teatral e convidou um grupo de atrizes e atores para participar. O mote inicial era experimentar a privação do sentido da visão como recurso de investigação e criação de uma poética teatral.

² Após finalizar a pesquisa anteriormente mencionada, fui proponente da pesquisa *Errâncias na Rua – Experiências em Intervenções Urbanas* que, vinculada ao PIC-FAP e realizada no período de agosto 2012 a julho de 2013, sob orientação do professor Me. Francisco de Assis Gaspar Neto, desdobrava uma questão que surgiu em minha prática pessoal ao longo da pesquisa coletiva: como desacostumar o olhar? Esta questão acompanha-me desde então e a presente pesquisa de mestrado é um dos possíveis prolongamentos.

Embora a miopia seja considerada um problema para enxergar de longe, na prática o longe é bastante relativo: se eu estiver a uma distância de 10 cm da tela do computador ou menos, consigo ler as informações com clareza, acima dessa distância as letras aos poucos vão se tornando riscos pretos que na sequência transformam-se na intercalação de linhas pretas com brancas. Após aproximadamente dois metros de distância o meu olhar acusa que a tela do computador está em branco.

Certo dia pela manhã estava em meu quarto ainda sem óculos ou lentes de contato e olhei para a janela que estava coberta pela veneziana. Por entre os buracos da veneziana conseguia ver a casa que fica logo à frente da minha. Era como se a imagem da casa transbordasse pelos buracos, formando uma imagem desfocada e com sutis distorções. Uma imagem muito bela, semelhante a um quadro impressionista.

Admirada com a potência daquela visualidade irrompeu uma pergunta: como eu veria esta mesma paisagem com os óculos de grau? Prontamente dediquei-me a procurá-los, quando os encontrei, tamanha foi a minha decepção. Aquela paisagem simplesmente não existia. A casa que vazava por entre as brechas da veneziana era totalmente invisível, os óculos traziam nitidez aos buracos e por conta disso a visão restringia-se a veneziana. O fora não atravessava o dentro, os dois estavam separados, com seus espaços devidamente demarcados, enquanto a minha vista míope os mesclava, formando um quadro estético bastante atraente, improvável de ser vista por quem não possui essa alteração na visão. Uma imagem incapturável, efêmera, mas que emergiu do encontro entre meus olhos míopes e as brechas da veneziana.

Naquele dia percebi que ser míope não era uma espécie de deficiência, problema a ser corrigido, como a vida toda haviam me ensinado. A miopia proporcionava-me uma percepção diferente do espaço, singular. É um modo de ver, porém descartado, rejeitado, inútil na vida em sociedade. Até esta situação eram raros os momentos em que me aventurava a

estar sem órteses. Como meu grau de miopia é elevado, não é nada prático executar tarefas diárias sem elas. Costumo demorar no mínimo o dobro do tempo, mas este desencontro me faz vivenciar situações improváveis que, caso estivesse guiada pela objetividade e velocidade das ações, provavelmente não experimentaria. A falta de funcionalidade da visão míope talvez seja o seu grande diferencial em relação à visão dita sem distorções.

Daquele dia em diante os meus olhos míopes deixaram de ser um incômodo e passaram a ser meus aliados. Minha visão confunde, mistura, fluidifica as divisões, embaraça e, principalmente, não reconhece, não identifica significados prontamente, justamente por ser imprecisa. É uma visão afeita ao detalhe, ao micro, ao perto, ao próximo ou ao distante indefinido e deformado.

Com a visão míope costumo manter-me mais atenta a mim mesma, é muito difícil abrir-se ao fora e a interação com pessoas é praticamente inviável porque preciso estar muito próxima do rosto da pessoa para conseguir enxergar as expressões faciais, fatores essenciais em uma comunicação.

Uma de minhas características é uma especial atenção que dedico ao detalhe e isso manifesta-se em mim muito antes de notar estes apontamentos sobre o olhar que aqui discorro. *Como se ao pôr em ação um mundo míope eu me produzisse como sendo detalhista.* Esta frase está em destaque porque ela carrega em si, se não todo, quase todo o cabedal de conceitos-ferramenta da presente pesquisa. Portanto, faz-se preciso apresentar resumidamente a posição ética-estética-política deste trabalho.

A noção de política cognitiva, desenvolvida no contexto do grupo de pesquisa Cognição e Subjetividade da área de psicologia, que reúne pesquisadoras e pesquisadores das universidades federais do Rio de Janeiro e Fluminense, é definida pela pesquisadora de temas como invenção, cartografia, aprendizagem e atenção, Virgínia Kastrup: “Chamamos de

política cognitiva um tipo de atitude ou de relação encarnada, no sentido de que não é consciente, que se estabelece com o conhecimento, com o mundo e consigo mesmo” (2014, p.33). A autora prossegue explicando que uma política realista é aquela que entende o mundo como uma realidade preexistente ao ato de conhecimento, isto é, a concepção de que as informações já estão disponíveis e prontas para serem assimiladas. Outra política cognitiva é a construtivista que defende que mundo e agente de conhecimento são produtos produzidos em coengendramento pelo processo de produção de conhecimento.

Esta pesquisa afina-se com a política construtivista e todo o aporte conceito-ferramental confirma este sentido-direção. Nesta perspectiva o conceito de atenção, por exemplo, não é formulado enquanto seleção de informações presentes em um campo perceptivo *a priori* e sim como a própria construção do campo perceptivo. Ou ainda, quando uma pesquisadora vai realizar uma pesquisa de campo, em vez de coletar dados, vai produzi-los. Do mesmo modo a sentença “como se ao pôr em ação um mundo míope eu me produzisse como sendo detalhista”, endossa a miopia como uma prática que compõe um tipo de mundo: da proximidade, do detalhe, da opacidade.

A política construtivista é em um só fôlego ética, estética e política. A psicanalista e ensaísta de temas como produção de subjetividade, Suely Rolnik (1993), ao falar sobre como se realizam o pensamento, a escrita e o ensino no trabalho acadêmico a nível micropolítico explica que uma ética implica na não repetição de um conjunto de regras ou etapas definidas previamente, pois isso é da ordem moral, mas sim um rigor para escutar as diferenças que ascendem, possibilitando a afirmação do devir. Não há uma ética a ser reproduzida, há uma ética a ser inventada pela permeabilidade à diferença, pela abertura ao outro. Como refere-se a um processo inventivo, é estético e ao mesmo tempo é político porque configura-se como uma luta contra as forças de conservação, que impedem o fluxo do devir,

forças sedentárias que se perpetuam nos corpos, portanto, esta luta é contra si mesmo.

Por conta do caráter inventivo da política construtivista, cabe explicar o que aqui entende-se por invenção. Cunhado por Virgínia Kastrup (2007; 2012), a partir do pensamento autopoético elaborado por Humberto Maturana e Francisco Varela, o conceito de invenção reposiciona a cognição no campo da psicologia cognitiva, em vez de resolução de problemas preexistentes em um mundo anterior ao ato cognitivo, a cognição em si é invenção, cria por coengendramento invento e inventora. A autora opta pelo termo invenção, posto que a etimologia da palavra remonta no latim a um trabalhar com restos, portanto, invenção não é uma criação de súbito, a partir do nada. Vale acrescentar que a princípio não há diferença entre invenção e criação, apenas entre invenção e os estudos da criatividade, posto que estes concebem criatividade como uma capacidade de encontrar novas soluções para problemas dados e a invenção é a criação de problemas, visto que a realidade não existe *a priori*, mas é inventada no ato inventivo. Invenção, portanto, não é uma capacidade cognitiva como aprendizagem, memória e percepção e sim uma propriedade-possibilidade da cognição (KASTRUP, 2007; 2012).

2.2 O NÃO VER E A INVENÇÃO DO PROBLEMA

Esta pesquisa surge de um problema que me escolheu, criou e segue me criando: como desacostumar o olhar? A questão foi gerada em uma investigação³, ainda na graduação em Artes Cênicas, cujo objetivo era valer-se do sistema sensorial como disparador da criação cênica.

Atrizes e atores criaram individualmente uma partitura de movimento a partir da relação com a arquitetura da faculdade. A proposta era que nos primeiros seis meses de pesquisa esta sequência corporal fosse experimentada de olhos vendados e,

³ Cf. nota 1.

nos seis meses seguintes, sem nenhuma restrição perceptiva a fim de comparar como a privação visual alterava a execução da partitura, a relação com o espaço e a interação entre atrizes e atores.

Por conta de uma falta de disponibilidade de salas na faculdade para a realização do experimento, nós, membros da pesquisa, decidimos fazê-la em espaços públicos, preferencialmente em parques e praças, locais com menos movimentação de pessoas durante a semana e com extensas áreas que permitissem um livre deslocamento com menos riscos de lesões, considerando que éramos, inicialmente⁴, em cinco e apenas uma pessoa para nos acompanhar e garantir nossa segurança.

Com o decorrer da pesquisa encontramos uma metodologia de trabalho: chegávamos ao local de experimentação, cobríamos os olhos e iniciávamos um período de reconhecimento do espaço com o corpo outro que surgia com a privação do olhar. Somente quando, durante esta ação de reconhecimento, algo que mobilizasse a realização da partitura acontecesse, iniciávamos a sequência que era vista como uma estrutura mínima aberta a atualizações. Espaço, as outras atrizes e atores e as situações vividas nas experimentações eram encaradas como parceiras e parceiros de criação que nos auxiliavam nas atualizações dos movimentos sequenciais.

Enquanto estava com os olhos fechados sentia-me presente, com a mente e o corpo integrados e degustava cada pequeno acontecimento: o vento a tocar a pele, os passarinhos a cantar, o som de vozes desconhecidas, esbarrar em algo, pisar na grama, comer churros, conversar com desconhecidas e nunca descobrir a fisionomia delas, a profusão de imagens mentais, a sensação corporal de vulnerabilidade e valentia simultâneas etc. O cerrar dos olhos permitia-me acessar outro mundo, repleto de

⁴ Das cinco colaboradoras e colaboradores, Alisson Freyer, Fernanda Perondi, José Augusto Bergossi, Juliana Liconti e Juliane Souto, que iniciaram a pesquisa, apenas duas permaneceram até a sua conclusão.

vivacidade. Uma sensação de liberdade: libertar-se de algo desconhecido, mas que aprisiona.

Na segunda etapa desta pesquisa, mantivemos a metodologia de investigação com a diferença de que os olhos permaneceriam descobertos. Estava até aquele momento me deliciando com as potencialidades poéticas que a inibição da visão propiciava e intrigada de como seria desvendar o olhar. As diferenças foram exorbitantes. Com os estímulos visuais encobertos, o encadeamento entre o reconhecimento do espaço e a ativação e atualização da partitura a partir do contágio com as parceiras e parceiros era fluido. A sensação temporal cronológica era de rapidez, mas a duração da experiência era expandida, como se o tempo ralentasse e eu fosse capaz de perceber micro movimentos do cosmos.

Por outro lado, enxergando a paisagem tudo parecia truncado. A etapa de reconhecimento era carregada de constrangimento. Por conta desta experiência ter sido a minha primeira vivência artística na rua, os olhares de julgamento, interrogação, recriminação, etc., que as pessoas que passavam lançavam a mim me inibiam. Além disso, ficava decidindo mentalmente o que faria para depois executar. Observava as paisagens ao redor e nada me estimulava à aproximação. Tentava estabelecer relações com a arquitetura para disparar a partitura, todavia, a passagem de uma etapa para outra parecia forçada, imposta. O tempo cronológico era arrastado, espiava com frequência as horas no relógio de pulso e a duração da experiência era esvaziada.

Na primeira semana culpei a menstruação acompanhada das cólicas abdominais e das dores de cabeça. Na seguinte, a temperatura baixa do dia e assim por diante. O que antes era motivo de alegria, começou a produzir um suspiro de desgosto. “O que está acontecendo comigo?”, interrogava-me. Como no fim do processo da pesquisa, muitas vezes eu era a única a aparecer nos encontros, apesar de toda a frustração, eu e a diretora decidimos mudar o planejado e voltar a cobrir os olhos.

Com a venda era fácil encontrar sabor. Será que a questão estava na alteração da percepção?

No intuito de investigar a pergunta com mais afinco, modificamos a metodologia: ao invés do período de um encontro destinar-se à pesquisa do ver ou do não ver, juntamos as duas perspectivas em um mesmo encontro, metade do tempo dedicado ao não ver e a outra ao ver. Uni-las foi interessante porque evidenciava a comparação entre elas, diferenças e semelhanças. Percebi que o não ver era redescobrir as coisas com as quais estabelecia relação, era encontrar-se com uma mesma árvore e redescobri-la a cada novo encontro, como se o tato construísse uma cartografia em movimento.

Em contraposição, o ver sabia a disposição dos elementos no espaço, sabia as classificações, os significados... O ver sabia, sabia tanto que era incapaz de se reinventar. O saber selecionava e julgava a partir de seus gostos, pressuposições: “aquela árvore é bonita, vou até lá”; “já dancei no parquinho, quero ir para um lugar novo”. O saber do olhar atrapalhava, impedia a relação. Uma resolução: preciso desacostumar o olhar de saberes! Um problema: como desacostumar este olhar de saberes? Não estava interessada em cobrir meus olhos sempre que fosse preciso estabelecer uma relação e também não estava interessada no tipo de relação forjada que o olhar dos saberes gerava. Estar próximo não é estar em relação. Uma entrada em relação, na concepção da política construtivista, é sinônimo de transformação, mistura, de bagunçar fronteiras.

O não ver revelou-se um modo de ver: tornou consciente o modo como estava acionando minha percepção, possibilitando a problematização de hábitos fortemente encarnados. Ao vivenciar o espaço público de olhos vendados, reparei o quanto as relações que estabelecia com os olhos abertos estavam pautadas em uma preconceção do significado das coisas e como isso era por vezes o impedimento de uma relação entre coisas que se afetam mutuamente.

2.3 O QUE HÁ COM O OLHAR?

A venda, como uma restrição perceptiva, desorganizava meu corpo, os meus hábitos e padrões de funcionamento. Ao não ver, outro corpo imediatamente começava a ser atuado, um corpo com a sensibilidade à flor da pele. Empiricamente percebi a centralidade do sentido da visão frente às outras capacidades sensoriais e o quanto a visão contribuía para um distanciamento, uma separação entre sujeita e objeto.

O artigo *Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea*, escrito pelo pesquisador de teoria da imagem Osmar Gonçalves dos Reis Filho (2012), faz um breve percurso na história da arte, com auxílio do historiador de arte Aloïs Riegl e do filósofo Gilles Deleuze, para corroborar com a hipótese de que as alterações formais na arte não são meramente formais, mas expressam outros modos de existência. Reis Filho disserta que a arte egípcia era plana, ou seja, havia uma aderência da figura ao plano, e ressalta que para Deleuze essa característica ativa um modo de ver próximo ao contato, uma experiência de toque.

O percurso histórico mostra que, a partir da arte romana, a figura começa a saltar do plano. A espacialização tridimensional proporcionada pela perspectiva dissociativa de figura e plano vai tornando a visão, antes tátil, cada vez mais imaterial, simbólica e representacional (REIS FILHO, 2012). Como se a distância promovesse diferenciação. Diferenciação entre visão e tato que se confundiam um no outro, mas também entre observadora e observada, sujeita e objeto. Reis Filho (2012), referenciando Deleuze, reitera que se trata da passagem do espaço liso, indiferenciado, para o espaço estriado, organizado.

Como essas mudanças não são apenas formais, mas um processo que ocorre em coengendramento modificando também os modos de percepção, este movimento de separação e de valorização do imaterial em detrimento do material e concreto

se apresenta de diversas maneiras, como, por exemplo, na exaltação do pensamento e da razão e no descaso para o corpo e as sensações, que passam a ser considerados menores e até impuros. Nesse movimento, a visão torna-se preponderante e excessivamente requisitada, enquanto os outros sentidos são considerados inferiores. Kastrup (2015), em artigo que aborda a relação entre a experiência estética e pessoas portadoras de deficiência visual, comenta que a visão e a audição são tidas por superiores em relação ao tato e o paladar, com o olfato assumindo uma posição intermediária, justamente porque possuem campos perceptivos ampliados, ou seja, distanciados.

A passagem do plano indiferenciado para a perspectiva consiste na passagem de um funcionamento háptico para o ótico, uma distinção feita por Deleuze que é apresentada tanto em Reis Filho quanto em Kastrup. O funcionamento ótico é o das separações entre figura e fundo, entre sujeita e objeto, privilegiando a distância, a representação e o imaterial. O háptico, por outro lado, caracteriza-se pela proximidade, indiferenciação e coexistência de figura e fundo em um mesmo plano. Enquanto no ótico os sentidos são divididos e hierarquizados em superiores e inferiores, no háptico a divisão dos sentidos não está em questão, é possível ter um olhar háptico, uma escuta háptica e assim por diante. Inclusive, o háptico vai além dos sentidos, a percepção háptica é da ordem das intensidades, dos afetos.

Reis Filho (2012) comentando sobre o surgimento do espectador no processo de descolamento da figura e do fundo que culmina nas pinturas em perspectiva do Renascentismo:

[...] a perspectiva centraliza a visão do espectador, reforçando a posição de um indivíduo que se vê diante dos objetos, separado deles, podendo, de certa maneira, controlá-los, dominá-los. Trata-se aqui, portanto, de uma visão distanciada, centralizada, que deixa de funcionar como uma forma de contato, como uma experiência marcadamente sensorial, para

funcionar como uma operação simbólica (p.81-82).

A colocação acima encontra ressonância com a análise que John Berger (1974) faz sobre a tradição da pintura a óleo. O crítico de arte explica que a perspectiva propunha o homem como o centro do mundo. O uso da palavra homem não tem a função de sinônimo de ser humano, refere-se ao gênero masculino. O grande espectador das pinturas a óleo, o centro do mundo, era um homem que olhava para uma mulher que se mostrava enquanto objeto à apreciação. Um homem proprietário que via na parede as suas posses, as suas conquistas, uma apologia à propriedade privada. “[...] se estudarmos globalmente a cultura da pintura a óleo europeia e ignorarmos as suas pretensões, o seu modelo não é tanto o da janela aberta para o mundo como o cofre-forte inserido na parede - um cofre onde está depositado o visível” (BERGER, 1974, p. 113).

Mais interessante ainda é a aproximação que Berger faz da pintura a óleo com a publicidade. Segundo o autor, a publicidade se apropriou da relação que havia entre a obra de arte e o espectador a fim de persuadir a consumidora em potencial. A pintura a óleo enaltecia o observador, mostrava as suas posses, exibia as mulheres enquanto enfeites em exposição. O visível da publicidade é bastante semelhante, no entanto, a aparência é acrescida de um movimento diferente, praticamente oposto: vale-se da falta, da sensação de incompletude para angariar compradoras. Mostra a felicidade, um espaço de idealização, de sensação de completude que era o lugar de segurança e estabilidade ocupado pelo espectador-proprietário da pintura a óleo. Esta última mostrava as posses do burocrata, o que ele já tinha, como troféu exposto na parede. Por outro lado, aquela mostra o que as pessoas não têm, o objetivo é fabricar fascínio, inveja e carência para que as pessoas consumam indiscriminadamente de modo a suprir-lhes uma falta que nunca

será preenchida porque não se trata de algo passível de ser consumido⁵.

Esta breve narrativa sobre a passagem da percepção háptica para a ótica fornece algumas pistas que ajudam a entender a minha insatisfação em relação ao olhar. A percepção ótica é da ordem das representações, da cisão entre sujeita e objeto, de um caminho cada vez menos incorporado e mais imaterial, imagético, espetacular. O olhar ótico percebe o mundo enquanto imagem distanciada e mantém a sujeita no lugar de uma espectadora passiva e contemplativa. A sensação quando eu estava sem a venda era justamente essa, de que eu não precisava estabelecer nenhum tipo de relação, afinal eu conseguia ver. Eu não precisava me aproximar, eu não precisava tocar, pois eu conseguia ver. A prevalência do olhar em relação às outras capacidades sensoriais não abria possibilidade para a invenção.

Por outro lado, quando a visão era suprimida o corpo se desorganizava, passava a funcionar de outra maneira e, por conseguinte, ativava outras qualidades de percepção. A descrição que Kastrup (2015) apresenta da percepção háptica deleuziana é muito semelhante às sensações que desfrutei naquele período de investigação. Uma enxurrada de sensações do âmbito das pulsões e afetos e um grau de abertura e entrega ao acontecimento que diluía o eu, ele simplesmente não estava em questão.

Outra abordagem que propõe algumas reflexões que podem contribuir na problemática do olhar traçada aqui é a do analista do movimento Hubert Godard (2006) que, ao ser entrevistado por Suely Rolnik a fim de comentar o trabalho da artista plástica Lygia Clark, explica que em estudos da neurofisiologia identificaram-se duas capacidades cognitivas presentes em cada um dos órgãos dos sentidos nomeadas como cortical e subcortical.

⁵ Retomarei esta questão em capítulo cujo tema é o conceito-ferramenta reparar.

A capacidade cortical é facilmente acessada no mundo de proliferação de informações, compete a ela um olhar objetivo, agregado à percepção, à linguagem, à história da sujeita, no qual os contornos da subjetividade mantêm-se estáveis e por isso o outro é concebido como externo, sujeita e objeto são cindidos (ROLNIK, 2007).

Esta capacidade cortical do sensível é a que permite conservar o mapa de representações vigentes, de modo que possamos nos mover num cenário conhecido em que as coisas permaneçam em seus devidos lugares, minimamente estáveis (ROLNIK, 2007, p.105).

Como um contraponto à cortical, a capacidade subcortical caracteriza-se por um olhar subjetivo, geográfico, no qual sujeita e contexto fundem-se, dissolvem-se (GODARD, 2006). O que move a capacidade subcortical são as forças, os afetos, a dimensão sensível. Não é um olhar interpretativo, norteador pelos significados e sim um olhar receptivo ao mundo. Godard menciona o fenomenólogo Merleau Ponty que já apontava para a dupla direção de uma relação sensorial. Olhar também é ser olhado, não somente por pessoas, mas principalmente por coisas. Do mesmo modo, Kastrup (2015) narra que a arte, especialmente a pintura, podem auxiliar no cultivo da percepção háptica. Ao parar e aos poucos respirar o quadro, entrar dentro dele e ao mesmo tempo manter a receptividade, criando uma abertura para que ele adentre.

Estudos clínicos com pessoas que perderam o olhar objetivo (cortical) mostram que se alguém pedir para que descrevam algum objeto próximo, responderão que nada veem, no entanto, irão desviar do objeto se passarem por ele. Por conta disso o olhar subcortical também é denominado olhar cego (GODARD, 2006).

O *ethos* moderno influenciou profundamente a sociedade ocidental e ainda está presente no contemporâneo. Este modo

operativo requisita demasiadamente a capacidade cortical e por outro lado recalca, anestesia a subcortical (ROLNIK, 2007). Godard explana inclusive que há uma espécie de engessamento da percepção na história, encrustando hábitos corporais que em verdade são hábitos perceptivos. Um corpo que se expressa a partir dos mesmos gestos⁶ é um corpo que mantém seus padrões perceptivos, se não ocorrer uma mudança na percepção, o corpo seguirá em repetição de condutas.

Iniciativas como a de Lygia Clark visam reativar o movimento da percepção que tende a estagnar-se, para tanto as proposições da artista convocavam a capacidade subcortical do sistema sensorial (GODARD, 2006). A voz ossosa, uma manifestação subjetiva da escuta, por exemplo, caracteriza-se por, em vez de dedicar-se a ouvir o que está sendo dito (percepção cortical), permitir-se deslocar a atenção para vibração vocal da falante e em como essa vibração reverbera no corpo da ouvinte, ou seja, um lidar com a matéria voz, com o corpo da voz que encontra outros corpos. No trabalho *Estruturação do Self*, Clark cobria os ouvidos da cliente com conchas. A concha faz ecoar os barulhos corporais, muito similares ao som das ondas do mar, assim a artista modificava a percepção da cliente, recolocando-a em movimento (GODARD, 2006).

Nessa ótica das capacidades cortical e subcortical, vender os olhos é uma restrição que recoloca a percepção em movimento. Os meus hábitos não estavam presentes porque com os olhos vendados meu corpo desorganizava-se, inventava outros modos de existência. A desorganização corporal mobilizava a percepção estagnada, e, por conseguinte, há uma convocação, um aguçar, de todos os órgãos dos sentidos. A venda impõe uma vulnerabilidade ao corpo que o força a reposicionar-se, ainda que temporariamente.

⁶ Gesto, na concepção defendida por Godard (1998), é um movimento expressivo e a expressividade do movimento advém do pré-movimento, um modo de se relacionar com o peso, com a gravidade.

Participei como aluna de um *workshop*⁷ com Lisa Nelson, coreógrafa e performer que desenvolveu a técnica *Tuning Score*⁸ e, durante o curso, Nelson fez um experimento muito simples que impressionou pela repercussão que teve em meu corpo. A artista disse que o primeiro jogo que o nosso corpo joga é o jogo da sobrevivência e, para jogá-lo, o corpo organiza-se de um modo para manter-se vivo, essas organizações são os padrões corporais. Afirmou que cada um dos corpos presentes naquela sala estava organizado de acordo com o melhor encaixe possível para ouvir com atenção ao que ela falava. Instruiu que as participantes da oficina percebessem como estavam sentadas para que na sequência invertessem a postura. Se estivessem com as pernas esticadas, por exemplo, a indicação era aproximá-las do corpo e assim proceder com cada parte até completar a inversão.

O primeiro susto foi identificar que o modo como estava sentada era característico/específico de situações nas quais eu estou focada em ouvir ou conversar em salas de ensaio. O segundo, após modificar a postura conforme solicitado, é que meu corpo estava posicionado de uma maneira tão diversa da organização habitual que eu era incapaz de manter a posição e entender o que Lisa Nelson estava comentando. Este exemplo mostra como uma pequena mudança na organização corporal, seja pela restrição perceptiva (cobrir os olhos), seja por um reposicionar do corpo, altera a percepção construindo um outro corpo, às vezes surdo, às vezes, vibrante.

Apesar da experiência com os olhos vendados ter se revelado prazerosa, proporcionando-me vivências intensas. A colaboração na pesquisa findou-se em julho de 2012 e, ao descobrir os meus olhos condicionados, minha pulsão estava em bagunçar essas padronizações, sem para isso recorrer a restrição

7 Em Brumadinho/MG, no Atelier Dudude, realizado entre os dias 03 e 05 de abril de 2014.

8 Procedimento de improvisação em dança que mescla exercícios com os olhos abertos e fechados, mais informações serão fornecidas adiante.

perceptiva, mas como? Emergiu, assim, a pergunta: como desacostumar o olhar?

2.4 COMO DESACOSTUMAR O OLHAR?

As descobertas dos procedimentos que me auxiliariam na busca por desacostumar aconteceram todas mais ou menos na mesma época, no início do segundo semestre de 2012, com exceção da deriva que foi no começo do mesmo ano e aconteceu acidentalmente. Certo dia eu me perdi na cidade e, em vez de tentar me informar acerca de como proceder para me localizar, eu resolvi continuar caminhando sem direção e sem propósito, o caminhar pelo caminhar. Aquela experiência teve um sabor completamente diferente de fazer uma caminhada para se exercitar ou em ir em direção a um compromisso ou até mesmo um passeio. Eu sentia a cidade vibrando no meu corpo e andar era o modo de sustentar esta vibração recíproca, como uma dança invisível, molecular. Naquela época eu desconhecia o movimento de nomadismo nas cidades que a arquiteta Paola Berenstein Jacques (2012) nomeia como errância urbana.

A errância urbana surge no fim do século XIX, segundo Jacques, e coincide com o processo de modernização das cidades, configurando-se como um movimento de resistência ao projeto de urbanismo moderno que tinha como principais objetivos higienizar as cidades, exterminando cortiços e, por sua vez, deslocando as populações mais pobres dos centros urbanos para as periferias, além de ampliar as ruas possibilitando a passagem de carros (JACQUES, 2012). Um processo de organização, controle e vigília dos corpos no espaço público. As cidades até aquele momento foram se constituindo fortuitamente, então, o urbanismo surge como uma disciplina de aplicação dos ideais modernos de diferenciação (quando planeja cidades com espaços divididos por funções, por exemplo) e embelezamento, tornando-a um monumento de contemplação

do burguês, uma atualização do espectador-proprietário da pintura a óleo.

Os três momentos de errância urbana elencados por Jacques (2012) são: flanâncias – final do século XIX, início do XX – cujo representante era o *flâneur*, normalmente um homem abastado, que encarava a cidade como quintal de sua casa e inebriava-se em meio à multidão acelerada enquanto praticava a lentidão e a ociosidade; deambulações – de 1910-1930 – cujos praticantes eram participantes das vanguardas artísticas modernas, especialmente Dadá e Surrealismo e; derivas – décadas de 50 e 60 – errância difundida pelo coletivo Internacional Situacionista. Os situacionistas eram críticos severos às iniciativas urbanistas de espetacularização dos espaços públicos e defendiam a criação de situações como modos de incitar a participação e o jogo.

Após a experiência de perder-me pela cidade, quando decidi dar continuidade a investigação do olhar, encontrando meios de desacostumá-lo, recordei-me daquela vivência, do quanto ela havia me proporcionado um modo de praticar a cidade potente e mobilizador, assim, elegi a ação de caminhar sem rumo pelas ruas – a errância urbana – como meu meio-fim / meio-fio para desacostumar o olhar. Os outros procedimentos citados na continuidade destes escritos, embora também sejam exercitados separadamente, foram incorporados e reinventados como ferramentas as quais recorro ao andar pela cidade, portanto, a deriva é o ponto de aglutinação.

Três dos cinco procedimentos que me apropriei no intento de encontrar maneiras de desabituar os meus modos de ver foram-me apresentados pelo professor Me. Francisco Assis Gaspar Neto, na época meu orientador da pesquisa de iniciação científica: imagem estereoscópica, *Tuning Score* e Modo Operativo AND. O primeiro foi um livro que ele me emprestou dizendo: antes de ir para a rua, experimente este livro. Folheei as páginas e notei que era composto apenas por imagens na maioria abstratas, os estereogramas. Trata-se de uma técnica que

se vale da estereoscopia, a capacidade de transformar as diferentes imagens bidimensionais produzidas pelos olhos direito e esquerdo em uma única tridimensional (SISCOOTTO et al., 2004). Li as instruções, comecei a tentar visualizar a imagem tridimensional e enfrentei dificuldades. Toda vez que a imagem começava a ficar imprecisa, o processo de eclosão da tridimensionalidade, os meus olhos automaticamente moviam-se para focá-la. Isto imediatamente inibia o processo. Demandava-se a sustentação de um olhar aberto, desfocado e ao mesmo tempo receptivo à ascendência da imagem. Os estereogramas, então, tornaram-se importantes aliados no cultivo da aprendizagem de uma maneira de olhar menos impositiva e focada e mais receptiva e aberta.

Já o meu primeiro contato com técnica *Tuning Score*, desenvolvida por Lisa Nelson, foi estritamente teórico a partir dos textos *Before your eyes: seeds of a dance practice* (2003), escrito pela artista, e *Dialogues on Blindness: Lisa Nelson* (2005), com autoria de Jeroen Peeters. Os dois artigos descrevem como o procedimento ativa as capacidades sensório-motoras, reconfigurando hábitos, a partir de exercícios que operam a visão de modo consciente, intercalando com experimentações de olhos fechados. A busca de Nelson é por uma ativação de modos de ver sinestésicos. Estas literaturas descreviam o quão minucioso é o trabalho da artista, uma espécie de cartografia do olhar que acompanha desde os movimentos da musculatura dos olhos até os movimentos do globo ocular durante uma conversa e como isso repercute no restante do corpo.

No início de abril de 2014, tive a oportunidade de participar do Encontro Prático com Lisa Nelson⁹. O *workshop* me possibilitou conhecer o funcionamento dos procedimentos da improvisadora. Incorporei à minha prática principalmente os exercícios que envolvem o cultivo de uma atenção aos diferentes modos de olhar. Práticas simples feitas individualmente às quais

9 Cf. nota 7.

poderia recorrer durante uma deriva. Ajudaram-me principalmente a tornar-me consciente de meus padrões visuais e nas errâncias muitas vezes as utilizava como disparadores da experimentação de variedades atencionais. Um dos exercícios, por exemplo, é acompanhar movimentos da paisagem, passando de um ao outro, mantendo o olhar em deslocamento, com transições sem pausas. Este é o olhar que Nelson chama de *watching* que navega pelos fluxos.

Enquanto as apropriações que faço da imagem estereoscópica e de *Tuning Score* são pontuais, ambos possibilitam a investigação de diferentes modos de percepção, auxiliando-me no cultivo de uma atenção aberta, desfocada e disponível para acolher as ofertas da cidade durante as deambulações, a incorporação que faço do Modo Operativo AND (M.O_AND) é mais abrangente. O M.O_AND, um procedimento transversal que desloca o protagonismo da sujeita para o acontecimento por meio da operação de uma ética da suficiência, assumiu a forma a que tive contato no encontro entre a antropóloga brasileira, radicada em Lisboa, Fernanda Eugénio, e o coreógrafo português, João Fiadeiro. Ambos possuíam suas investigações anteriores ao M.O_AND, a Etnografia Aplicada à Performance Situada, de Eugénio, e a Composição em Tempo Real, de Fiadeiro. Os dois modos de fazer contaminaram-se reciprocamente possibilitando a emergência do M.O_AND.

A minha prática de M.O_AND principiou-se em 2012 conduzida por Gaspar no grupo Composição em Zona de Atenção Compartilhada¹⁰. As atividades intercalavam práticas de Jogo AND na escala maquete¹¹ com a leitura de textos sobre

10 Projeto de extensão (2012-2014) coordenado pelo professor Me. Francisco Gaspar na UNESPAR Campus II – Faculdade de Artes do Paraná.

11 O M.O_AND pode ser dividido em três escalas: maquete, corpo e humana. A maquete ocorre a nível laboratorial, nela adentram ao enquadramento matérias de pequeno porte como materiais seriados de papelaria. A corpo, como o próprio nome indica, é a escala em que, entre outras matérias, o corpo das participantes pode ser manuseado na com-posição. A última, a escala

M.O_AND e assuntos correlatos. Em 2013, além da prática semanal, participei da *Mini-residência e conferência Modo Operativo AND*¹², ministrada por Eugénio e Fiadeiro. No ano seguinte fui a Lisboa para a *Residência Artística Modo Operativo AND*, organizada exclusivamente para os integrantes do grupo¹³. Desde então muitas atualizações ocorreram com o procedimento, afinal trata-se de um sistema vivo. Ademais, Eugénio e Fiadeiro começaram a estabelecer novas parcerias e projetos de trabalho. Enquanto Eugénio retoma práticas de *site-specific* no espaço público e prossegue utilizando o termo Modo Operativo AND, ministrando *workshops* em vários lugares do mundo, Fiadeiro retoma a criação de espetáculos de dança e teatro e volta a ministrar cursos de Composição em Tempo Real.

Desde 2014 consegui acompanhar estes movimentos somente à distância, portanto, esta pesquisa aborda um momento específico do desenvolvimento do procedimento. Além disso, o fato de manter uma prática continuada, atualiza e reinventa o sistema. Esta pesquisa é uma re praticagem, como nomeou Eugénio no parecer de qualificação. Entendo o M.O_AND como uma forma de invenção de mundo afinada com a noção de política construtivista e é justamente esta maneira de fazer mundo que eu me aproprio e procuro praticar durante as errâncias.

Esta apropriação possui várias frentes de atuação: o uso dos artigos e textos publicados como referências conceituais de pesquisa; o emprego do vocabulário/ glossário AND, como, por

humana, é a única em que os acontecimentos se dão e depois eles são enquadrados pela atenção das participantes.

12 Realizada na Faculdade de Artes do Paraná em Curitiba, no dia 08 de junho de 2013 com 06 horas de duração.

13 Residência Artística Modo Operativo AND realizada no Atelier REAL em Lisboa, de 07 a 24 de abril de 2014, sob orientação de Fernanda Eugénio e João Fiadeiro, com 74 horas de carga horária, financiada pelo Edital de Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura (MinC). Também participaram desta residência Agnan Siqueira, Arlette Souza e Souza, Caio Monczak, Diego Baffi e Gabriel Rachwal.

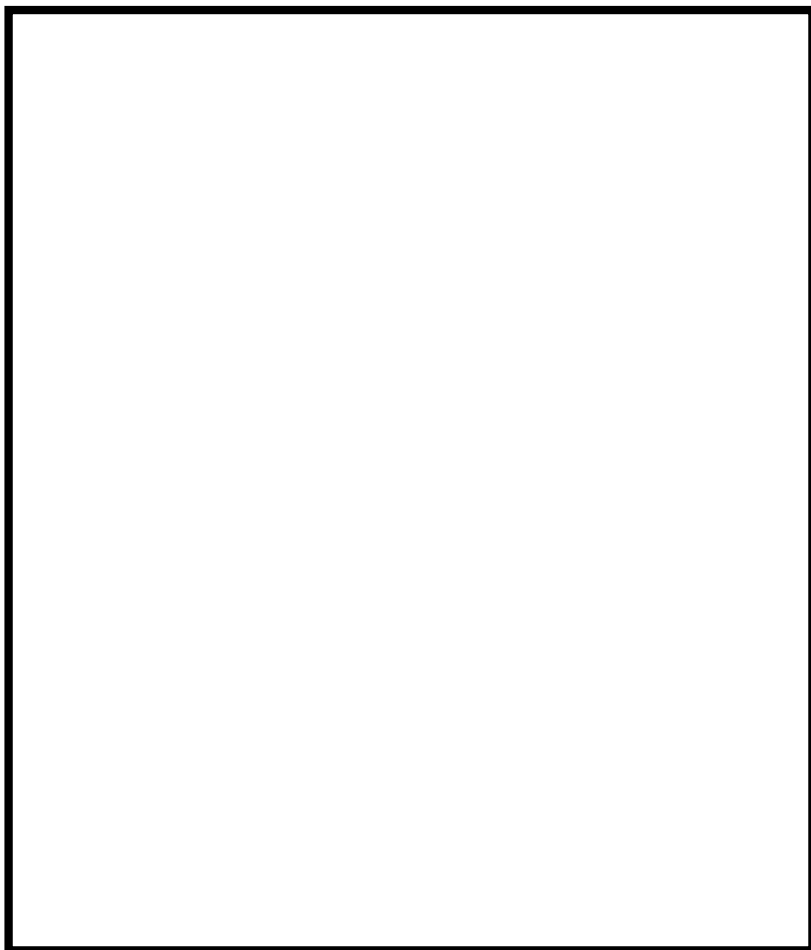
exemplo, as noções de conceito-ferramenta, sentido-direção que foram mencionadas até aqui e tantas outras que serão utilizadas ao longo deste trabalho; a prática de Jogo AND¹⁴ em sua dimensão laboratorial e; a operação da ética da suficiência em todos os meus trabalhos artísticos, não apenas os vinculados a presente pesquisa, além de uma busca contínua por adotar esta ética como uma política de convivência com o mundo.

Reparar, um conceito-ferramenta do M.O_AND, foi a relação primeira que estabeleci com a minha busca por desacostumar o olhar. Conforme fui avançando na investigação, no entanto, percebi que os conceitos-ferramenta são interligados, um se desdobra no outro. *Reparar*¹⁵ implica observar *affordances* que implicam em hologramar *posições*, estas são entradas em relação a algo que irrompeu – um *acidente* – e que demanda um reparo para que o modo de se relacionar não seja uma reação, uma repetição de hábito, mas fruto de uma atenção ao que já está e as virtualidades passíveis de serem atualizadas. Este critério optante por um trabalho com os acontecimentos em curso é a ética da *suficiência*, que ativa o reparar, o *manuseamento*, que produz *gamekeeper* e assim por diante, um movimento em espiral. Pode-se, inclusive, afirmar que o M.O_AND é dispositivo de desacostume do olhar, entendendo, conforme exposto anteriormente, que desacostumar o olhar é retirá-lo da hierarquia de sentidos, tanto em relação aos órgãos sensoriais, quanto no tocante aos significados pressupostos. Desacostumar o olhar é ativar a percepção háptica, é tomar as formas enquanto forças em diferenciação contínua, não são estanques e preestabelecidas, são processos de diferença.

14 O M.O_AND é o sistema como um todo e o Jogo AND refere-se ao jogo laboratorial, semelhante a uma improvisação coletiva.

15 Os conceitos-ferramentas do M.O_AND estão em itálico com o intuito de destacá-los, não serão explicados neste momento, mas serão retomados e devidamente descritos ao longo do texto.

Caso a leitora seja desacostumada aos conceitos-ferramenta destacados no parágrafo anterior, proponho um jogo: no quadro abaixo faça uma lista das palavras destacadas, repare em cada uma delas, percebendo as combinações entre as letras, outras palavras que emergem etc. Desse reparar, proponha definições e depois as compare com as apresentadas neste texto.



O quinto procedimento, a meditação *Vipassana*, como todos que recorri a fim de desacostumar o olhar, não foi exatamente uma escolha minha, foi algo que calhou de acontecer. Uma amiga havia participado de um retiro desta técnica e eu pedi que ela me avisasse quando fosse ocorrer novamente, ela assim o fez e eu decidi me inscrever, mesmo sem dispor de muitas informações do retiro e da meditação em si.

O retiro que participei aconteceu de 23 de janeiro a 3 de fevereiro de 2013, em uma casa de retiros em Curitiba/ PR. A meditação *Vipassana*, de acordo com as informações transmitidas no curso, foi desenvolvida na Índia, há mais 2500 anos, por Siddhattha Gotama, o Buda. Desde então foi passada de mestre para discípulo de modo bastante restrito, até que o birmanês Satya Narayan Goenka que teve como professor Sayagyi U Ba Khin, após receber treinamento por 14 anos, muda-se para a Índia e começa a ensinar *Vipassana* em 1969. Goenka foi o responsável pela disseminação da meditação *Vipassana* em escala mundial, com centros de meditação estabelecidos sob sua orientação na África, nas Américas, na Ásia, na Europa e na Oceania.

A metodologia de ensino do curso é padronizada: são áudios de aulas ministradas pelo próprio Goenka e traduzidas para o português, primeiro escuta-se o áudio original, depois a tradução. Homens e mulheres são separados em duas alas e não têm nenhum tipo de contato durante os 10 dias. Os cursos são acompanhados por uma professora e um professor assistente que têm a função de sanar dúvidas em momentos destinados a isso. Durante o retiro as meditadoras devem se abster de: matar qualquer ser; roubar; atividades sexuais; mentir e usar intoxicantes. Também devem manter-se em silêncio, evitar qualquer tipo de comunicação visual, gestual e por contato. Não podem praticar exercícios, nem outras técnicas de meditação ou yoga, sendo permitidas caminhadas leves. Também não é permitido ler, escrever, ouvir música e portar objetos religiosos. Tais restrições visam uma reversão da atenção, normalmente

direcionada ao exterior, para o interior. As práticas proibidas tendem a causar agitação mental o que dificulta o aprendizado da técnica.

Sentada com as pernas cruzadas, olhos fechados e mãos repousadas nos joelhos, a instrução é prestar atenção no ar que entra e sai das narinas, sem controlar a respiração, apenas acompanhando o movimento. A área de atenção torna-se cada mais restrita, apenas um triângulo formado na base do nariz. O fluxo de pensamentos, a vontade de mudar a posição, coçar as costas, etc. devem ser observados com equanimidade para novamente voltar a atenção a respiração. A meditação *Anapana* visa muscular a concentração das meditadoras, posto que *Vipassana* tem como foco de atenção as sensações corporais que estão a acontecer a todo momento só que a percepção cotidiana é demasiadamente grosseira para percebê-las.

Sensações prazerosas ou repulsivas, intensas ou sutis precisam ser observadas com equanimidade, isto é, não se apegar as sensações boas e nem produzir aversão às ruins. Lidar com as sensações a partir da equanimidade é não se identificar com elas, produzindo perturbações que dispersem do propósito da meditação. O meditador Stephen Levine (1992), no livro *Um Despertar Gradual*, traz uma imagem interessante: a mente é como o céu e as nuvens são o fluxo de pensamento. O padrão habitual é o da identificação com os pensamentos, como se eles fossem a própria mente. A prática de meditação *Vipassana* estimula a meditadora a, em vez de identificar-se com esses pensamentos, o que na técnica é entendido como o princípio do sofrimento, observá-los, percebendo que a mente não é como as nuvens, mas o espaço que elas estão a percorrer e que os pensamentos e sensações corporais, assim como as nuvens, são passageiros, impermanentes.

Os modos de agir cotidianos costumam manter a atenção voltada quase que integralmente para o exterior, somado a isso, o funcionamento mais recorrente da atenção é a dispersão, “[...] sucessivo deslocamento do foco atencional” (KASTRUP, 2014,

p. 39). Em contraposição, a meditação solicita uma reversão para o mundo interior e demanda uma atenção concentrada de permanência por longos períodos de tempo em um mesmo foco, no caso da meditação *Anapana*, ou concentrada e desfocada ao mesmo tempo para perceber a emergência de micro sensações corporais a brotar em diferentes partes do corpo simultaneamente, ao ponto de, com o avançar da prática, a percepção de corpo com massa, peso e volume ceder lugar a uma experiência de corpo que é incessante movimento de sensações a se conectar e bifurcar, um corpo de vibrações sem demarcações que o diferenciam do ambiente, como na *Vipassana*.

A meditação tornou-se, então, uma aliada na busca por cultivar uma atenção concentrada, aberta e desfocada, assim como as imagens estereoscópicas, *Tuning Score* e *M.O_AND*, cada um deles a partir de modos de fazer específicos. Tenho utilizado a palavra cultivo porque encontro reverberação no entendimento de aprendizagem apresentado por Kastrup (2015). A aprendizagem não se daria por aquisição, isto é, uma vez adquirida é conservada, mas por cultivo, ou seja, pela reiteração de uma prática, ao operá-la construímos corpo a partir da atualização dos virtuais possíveis. Um exemplo, que Kastrup empresta da filósofa Natalie Depraz, do biólogo Francisco Varela e do psicólogo Pierre Vermersch, é a construção das mãos de um pianista: “Pianistas não precisam construir mãos para tocar, mas levam anos e anos criando mãos de pianistas: fortes, destros, calibradas no espaço, com uma extraordinária precisão” (DEPRAZ et al., 2003, apud KASTRUP, 2015, p.80). As características das mãos de um pianista são possibilidades (virtuais) das mãos, mas tornam-se atuais na medida em que são apreendidas/ corporificadas pelo cultivo.

2.5 UM PROBLEMA DE PESQUISA: A GESTÃO DE UM PARADOXO

Demanda-se ainda esclarecer as razões que me fizeram enveredar no cultivo de uma atenção concentrada, aberta e desfocada. Como todo o processo desta pesquisa, desde o seu princípio, não foram decisões tomadas por mim, foram escolhas que me fizeram.

Assim que comecei as errâncias, percebi que precisava suspender a ansiedade produzida em mim por conta de uma suposta “obrigação” a que eu tinha me submetido de desacostumar o olhar. No intento de ser “eficiente” ao meu propósito eu estava me sabotando, porque a imposição das minhas vontades eram o extremo oposto da efetivação do desacostumar o olhar. Ao impor os meus desejos, estava colocando-me em relação enquanto sujeita, mantendo a cisão, em vez de diluí-la.

As imagens estereoscópicas foram providenciais para me fazer entender no corpo que, se eu não queria manipular as relações ao meu bel-prazer, eu precisava dar um passo atrás: fazer-querer-desejar menos, bem menos, e, em vez disso, esperar. Dois movimentos: suspender a ansiedade que ativava um movimento descontrolado de reincidência em hábitos e; esperar. A observação da respiração também me ajudava muito no controle da ansiedade. A suspensão é algo que precisa se manter durante a espera porque esperar, simplesmente por esperar, sem saber o que se espera, é muito difícil. Primeiro porque a sociedade não ensina a espera, é tudo imediato, um modo operativo da urgência. Segundo porque se esperamos algo em específico, este foco é como um calmante para a subjetividade, o motivo da espera está dado, agora, esperar apenas é a experiência do vazio e isso é perturbador.

Para a espera sem foco não se tornar dispersão, – o que é bastante comum na meditação, na qual em um momento a atenção está na respiração, no outro, sem se aperceber, por

exemplo, está na conta de celular a ser paga – precisa ser uma espera concentrada, uma espera que cultiva um esperar de um por vir incerto, portanto, é quase como se a atenção concentrada, aberta e desfocada fosse condição para o desacostume do olhar, tendo em vista também que os procedimentos que eu estava investigando produziam registros de atenção semelhantes. Ademais, ao andar de olhos fechados o corpo se organiza em outra conformação para garantir a sobrevivência, então, instantaneamente a atenção à espreguiçada emerge, ativando a percepção háptica, porque, ao suprimir o primado da visão, os outros sentidos podem experimentar outras formas de existência.

Quando li pela primeira vez o artigo *A Redução à Prova da Experiência*, de Depraz, Varela e Vermersch (2006), foi uma sensação maluca, pois ela e eles conseguiam organizar em palavras claras um rebuliço de sensações que estavam me atravessando as quais eu não tinha a mínima capacidade de palavrear. A autora e os autores propõem uma abordagem pragmática da fenomenologia de Edmund Husserl, ao operar a partir de variados procedimentos, inclusive imagens estereoscópicas¹⁶, o conceito de redução fenomenológica consiste no processo de tomada de consciência de algo imanente e opaco que subitamente se revela de forma clara – um devir-consciente. A autora e os autores descrevem em detalhes as etapas da *epochè*¹⁷ e destacam as dificuldades envolvidas no processo e não apontados por Husserl:

[...] é como se as dificuldades para realizar o advir à consciência tivessem duas vertentes indissociáveis. De uma parte, o abandono do movimento natural; de outra parte, a aprendizagem do exercício do acolhimento, aí

16 Francisco Gaspar me recomendou o livro por conta desse estudo que era por mim desconhecido.

17 Descritas em mais detalhe ao longo do trabalho. Por hora, importa ressaltar a proximidade das descrições deles com as minhas investigações de cultivo de uma atenção concentrada, aberta e desfocada.

compreendida a aprendizagem que consiste em gerir o paradoxo de ter o projeto de fazer uma coisa que é involuntária (DEPRAZ; VARELA; VERMERSCH, 2006, p. 82).

A postura de abertura tem a ver com uma porosidade que esta atenção demanda. Com os olhos fechados a vulnerabilidade está dada e isso no meu caso se convertia em disponibilidade para o encontro, mas também existe a possibilidade de se transformar em medo, um corpo acuado que se fecha às relações. Por sua vez, de olhos abertos, caminhando na rua, a suspensão do hábito, acrescida da espera – uma experiência de vazio alimentado pela possibilidade de encontrar algo incerto – propicia o acolhimento do por vir, mas não é garantia, pois os desenhos da atenção são tênues. Por conta disso, a imagem trazida por Depraz, Varela e Vermersch – gerir o paradoxo de ter o projeto de fazer uma coisa que é involuntária – é muito precisa em relação a dificuldade inerente ao cultivo dessa qualidade de atenção e também evidenciou o que me movia a querer desacostumar o olhar: viver encontros sensíveis, potentes, experiências estéticas realmente transformadoras, inibir pré-conceitos, criar com o que há, com o que já está.

Conforme dei andamento a prática de derivas, uma sensação começou a me atravessar cada vez com mais frequência, a nomeei de pulso de estranheza, pois consistia em uma contração intensa e rápida no centro do corpo. Esta contração reduzia meu campo de atenção para determinada situação que se revelava na condição de corpo estranho. Quando o pulso ocorria, era uma espécie de corte na caminhada e demandava uma atenção mais focal. O procedimento então era o mesmo, parar, suspender o hábito, só que em vez de esperar, reparar, afinal, o motivo da espera havia se manifestado.

Descobri a partir da recorrência dos pulsos de estranheza que eu desacostumava o olhar para encontrar acidentes, ou ser encontrada por eles, atualizando o paradoxo de ter o projeto de fazer algo que é involuntário. Acidente é um dos conceitos-

ferramenta do M.O_AND e é definido por Eugénio (2013) na *AND mag*, uma publicação eletrônica de Eugénio e edição de Liliana Coutinho, como uma “[...] emergência disruptiva do caminho” (EUGÉNIO, 2013, sem paginação), ou seja, algo que interpela, atravessa, e altera a direção em curso.

As dificuldades empíricas de deparar-se com o acidente também precisam ser consideradas na gestão desse problema de pesquisa. Um acidente para exercer sua força de acontecimento precisa ser acolhido e retribuído (FIADEIRO; EUGÉNIO, 2012). No entanto, o que normalmente se faz é encará-lo como empecilho, algo a ser previsto e evitado. Se mesmo assim a falha ocorrer, a instrução é lidar com velocidade para minimizar os seus danos e, finalmente, superá-la. Como lidar com a força/forma que o acidente se apresenta, como acolhê-lo, em vez de renegá-lo, senti-lo, considerá-lo um ruído a ser superado?

O M.O_AND auxilia na circunscrição desta questão. Diante de um acidente, reparar para não ceder a resposta pronta. Reparar, perguntando: o que há no que aí se apresenta? Para tomar uma posição que seja uma entrada em relação com o que já está, o princípio da ética da suficiência, retribuir com o mínimo de interferência possível. Entretanto, quando ingressei no mestrado, retomar a investigação tornou-se uma dificuldade. Algo que eu insistentemente postergava. As forças de conservação, que mantinham as coisas “em seus devidos lugares” estavam fortalecidas e a capacidade de escutar as diferenças anestesiada, por esse motivo adotei como tática para proteger-me de mim mesma a inserção da alteridade.

Minha investigação no/com o espaço público, quando após ter sido escolhida pela rua eu também a escolhi, está vinculada à plataforma quandonde intervenções urbanas em arte¹⁸ (em letras minúsculas, substantivo comum, ordinário) que, desde a sua fundação em 2012, opta por uma estética que tem o encontro como motor da experiência artística. As suas ações não

18 Mais informações sobre a plataforma estão disponíveis em: <www.quandonde.com.br>.

são concebidas unicamente para serem vistas, já que convidam as passantes à participação. O principal intento da plataforma é disparar outros modos de convivência que sinalizem a emergência de outros mundos possíveis.

Para tanto cria mecanismos que problematizam o princípio da autoria como algo localizado na figura da artista, deslocando esta a propositora de dispositivos que as participantes operam em igual status. Ambas são coautoras da experiência, não há distinção objetiva entre palco (lugar onde há arte) e plateia (lugar onde há observadoras passivas desta arte). Essa não hierarquização cria ruído nas relações espetaculares (preestabelecidas por parte significativa dos eventos artísticos) e permite o surgimento de um território de encontro no qual a precipitação de uma poética se dá a partir da perspectiva do acidente, da irrupção de encontros improváveis e do deslocamento de hábitos não-artísticos para uma fruição em arte.

É no contexto desta plataforma que eu lanço a minha dificuldade em retomar as errâncias e juntas estabelecemos um primeiro formato para a performance que nomeei de *Entre Tropes*. A ação é a reinvenção e síntese de toda a narrativa até aqui. Ela congrega a busca por desacostumar o olhar, a apropriação e incorporação dos procedimentos que me cederam ferramentas para cultivar a atenção concentrada, aberta e desfocada (imagens estereoscópicas, meditação *Vipassana*, M.O_AND e *Tuning Score*) e a gestão do paradoxo de ter o projeto de fazer algo que é incontrolável – o acolhimento de acidentes. Todos estes elementos reunidos e reinventados em uma ação que tem a prática de errância como fator agregador, inserindo uma nova figura: a cúmplice.

A cúmplice é partícipe da ação, aquela com (e a partir de) quem eu assumo o compromisso de derivar. A minha relação com a cúmplice é remota, mediada pelo uso de um celular. Enquanto eu mantenho-me em andança (este é o nome da deriva na ação) pelo espaço público, a cúmplice precisa atender o telefone, para além disso pode dedicar-se aos afazeres

cotidianos. Os movimentos cotidianos das cúmplices servem de bússola das andanças. A ação tem como propósito-mote poético a possibilidade, ainda que remota, de encontrar acidentalmente as cúmplices pelas ruas da cidade. É um andar cego, ao estilo das praticantes ordinárias da cidade, como diria Michel De Certeau (1998). Um andar tateante.

Desde que iniciei a ação em setembro de 2015, ela passou por vários ajustes que serão narrados no último capítulo da dissertação, no entanto, o programa performativo, noção desenvolvida pela performer e teórica da performance, Eleonora Fabião (2013), permaneceu o mesmo: caminhar na cidade à procura de cúmplice com localização desconhecida cujo contato é estabelecido por telefone a fim de angariar pistas orientadoras da procura.

Fabião definiu programa performativo em interlocução com o conceito de Corpo sem Órgãos (CsO)¹⁹ de Deleuze e Guattari:

Programa é motor de experimentação porque a prática do programa cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa. Programa é motor de experimentação psicofísica e política (FABIÃO, 2013, p.4)

No caso de *Entre Tropeços* é como se este programa (enunciado da performance) fosse motor de outros enunciados (programas de busca) que são estabelecidos em diálogo com as cúmplices, portanto, cada pista fornecida é

19 Corpo sem Órgãos é definido por Deleuze e Guattari (1996) como um conjunto de práticas. Enfatizam que o CsO não é algo a ser chegado, pois não se trata de um conhecimento a ser adquirido e sim de uma operação produtora de intensidades. “O CsO é o campo de imanência do desejo, o plano de consistência própria do desejo (ali onde o desejo se define como processo de produção, sem referência a qualquer instância exterior, falta que viria torná-lo oco, prazer que viria preenchê-lo)” (1996, p. 14).

disparadora de um programa que cria corpo e relações específicas.

Os próximos capítulos serão dedicados a uma conceituação operacional do acidente, do reparar e um situar histórico da errância urbana para que no último capítulo seja possível traçar narrativa da performance com todos os desvios de percurso e respostas temporárias da gestão do paradoxo de acolher acidentes.

3 A C I D E N T E

Emergência de uma força e ao mesmo tempo a efetuação de uma forma que provoca uma ruptura, noticiando um fora e sinalizando mundos possíveis, eis algumas propriedades-possibilidades do conceito-ferramenta acidente (EUGÉNIO, 2013).

A palavra acidente também está presente na *Vigésima Primeira Série: Do Acontecimento*, em *Lógica do Sentido* de Gilles Deleuze, com duas aparições entre parênteses e a sua definição é breve: “O acontecimento não é o que acontece (acidente)” (DELEUZE, 2011, p.152), portanto, acidente é o que acontece. Fernanda Eugénio, por sua vez, a partir dos virtuais em potência dos escritos do filósofo, desdobra os parênteses do acidente, reinventando-os e operacionalizando-os.

O acidente, segundo Eugénio, ao manifestar-se como “emergência disruptiva” (2013, sem paginação) é co-incidente, coexiste em dois planos Aion (tempo da potência) e Cronos (tempo histórico). Aion, para Deleuze, é o presente vazio, um corte no qual passado e futuro coexistem apontando nas duas direções ao mesmo tempo. Em Aion o acidente é força, virtual, agente. Já Cronos é o tempo do presente, do estado das coisas, nele o acidente assume uma forma e pode ser manuseado.

Na brecha que dá passagem e possibilita a co-incidência em ambos planos, o acidente vai se efetuando enquanto forma, emerge enquanto ferida, contudo, para que o processo de emergência se configure em acontecimento, precisa ser percebido como oferta, para então ser acolhido e retribuído (FIADEIRO; EUGÉNIO, 2012). É a percepção que efetua o acidente ainda disforme em Aion.

Na medida em que o acidente é reconhecido, integrando-se ao Cronos, é passível de ser contra-efetuado, isto é, o momento em que ele pode ser manuseado por quem foi atingido por ele. Instaura-se a possibilidade de fazer-com o acidente que antes era o único agente na relação. Para aceitar o acidente,

primeiramente, é necessário admitir que foi agida, esta é a primeira etapa do processo de transformação do acidente em acontecimento: a aceitação.

Após reconhecer e aceitar o acidente em sua condição de acidente, sem ressenti-lo, o que costuma ser mais frequente, adentra-se a etapa de explicitação que consiste em ativar outro conceito-ferramenta do M.O_AND – o reparar. Este será descrito em pormenor no decorrer deste texto, por hora cabe explicá-lo resumidamente. Reparar é um conceito que se desdobra em uma tripla operação: (1) re-parar (em vez de ceder a uma resposta pronta, o hábito, realizar uma paragem, uma espera ativa, uma suspensão que, de certo modo, tem que ser sustentada durante todo o processo); (2) reparar (observar o que o acidente trouxe de diferença e em como isso reescreve a atual situação, quais as relações possíveis entre eles); (3) reparar (enquanto conserto, em detrimento do descarte o reparo, a manutenção da vida) (EUGÉNIO, 2014).

Ao ativar o reparar, inicia-se um exercício holográfico, um testar virtual de entradas de relação possíveis com o acidente, reparando se a contraefetuação engendrará potencialidades que confirmem os sentidos-direções presentes na situação que sofreu interferência. Em caso positivo, a terceira etapa é o manuseio. Importa destacar que a escolha de contra-efetuar não deve ser pautada por querereres da sujeita, normalmente associados a apegos por determinadas formas, e sim em um reparar rigoroso do acidente em relação a situação em questão, as forças do sistema.

“Decidir então que acidente acolhemos como acidente ou não se torna uma questão ética” (EUGÉNIO, 2013, sem paginação). A ética proposta pelo M.O_AND é a da suficiência, cujas escolhas são pautadas na atenção e na assistência prestadas às circunstâncias. Eugénio (2013) explica que a dimensão de um acidente é variável em escala – uma paisagem ou um detalhe ínfimo – e intensidade – um choque ou um esbarrão –, o critério de dar ou não relevo é orientado pelo reparar, entretanto, caso a

força de um acidente seja demasiado intensa, ele deve ser manuseado, ainda que isto resulte no fim do contexto em vigor.

Quando o acidente não é reparado ou manuseado é comum que ele seja ressentido. Este ressentimento pode ocorrer tanto por não aceitação, a procura de uma culpada, quanto por resignação, aceita o que vem sem responsabilizar-se, sem contraefetuação. Deleuze propõe uma ética: “[...] não ser indigno daquilo que nos acontece” (2011, p. 151) e cita Joe Bousquet, maratonista que ficou paraplégico após um projétil atingi-lo na coluna no último dia da Primeira Guerra Mundial, como exemplo de alguém que não só aceitou o acidente, como o manuseou, transformando-o em acontecimento. À ferida que percorreu a coluna, Bousquet retribuiu com a escrita, a emergência de uma escrita sobre ferida, acontecimento e linguagem. Ao operar o acontecimento, tornou-se a “quase-causa” (2011, p.151) do que se produziu nele. O acidente de Bousquet teve força de catástrofe, ele não só não ressentiu como criou um corpo de escrita-ferida.

A contraefetuação, portanto, é o que transforma acidente em acontecimento. Como o foco do M.O_AND é a operação, traz pistas acerca de como não ser indigno do acontecimento. Na etapa sucessiva os dois conceitos-ferramenta em relevo são: manuseamento e posição.

Manuseamento é definido por Eugénio (2014) por contraposição à manipulação. Esta é baseada em pressuposições, causas e motivações. É uma imposição de anseios pessoais que precipitam a duração do acontecimento ou, por vezes, por apego a uma ideia, o retardam e desestabilizam, enfraquecendo-o. O manuseamento, por outro lado, assiste ao acontecimento, cultiva o suficiente para mantê-lo vivo. É um agir com base no tatear, pois, diferente da manipulação que quer compreender o que se passa, manusear é permitir-se não saber, tatear o aqui-agora, agindo estritamente na suficiência, ou seja, a partir das forças, dos sentidos-direções apontados pela circunstância. Na manipulação as diferenças são adicionadas à revelia, no

manuseamento elas são reparadas e efetuadas. *Cara leitora acesse este link <https://goo.gl/gKrOqf> antes de prosseguir com a leitura.*

No léxico do M.O_AND o termo posição é utilizado em detrimento de ação. Esta escolha, assim como no caso do manuseamento, diz respeito a uma justeza no que tange à suficiência. Ação remete à cisão quando pensada como oposição a pensar, sem contar que ação carrega a noção de dependência de uma sujeita agente. Como visto, o distanciamento entre figura e fundo promovido pela perspectiva modificou os modos de percepção da sociedade que passou a cindir e hierarquizar os sentidos, mas não somente, promovendo cisões entre mente e corpo, pensamento e ação, valorizando o que é imaterial e inferiorizando a matéria, eis o funcionamento característico do regime moderno. O regime pós-moderno, por outro lado, recusa a soberania do pensamento instaurada na modernidade e opta por uma espontaneidade no agir que incorre, no entanto, em um desresponsabilizar-se pelo acontecimento. O M.O_AND sugere um terceiro caminho que interrompe a cisão (des-cisão) entre ação e pensamento: a posição.

Eugénio (2013) descreve posição como um convite de relacionamento e para ser suficiente precisa ser claro, aberto e completo. Antes de tomar uma posição, a contraefetuação de um acidente, é necessário reparar, como modo de não ter uma ideia de fundo egoico, elencando possibilidades de posição por meio das propriedades-possibilidades do acidente e também das suas, o que tem e dispõe para ofertar, para decidir por uma posição que seja precisa em sua execução e não condicione ninguém a uma forma de relação específica, pois isto é o oposto da abertura e completude de uma posição suficiente. Porém, mesmo que a posição oferecida não seja suficiente, deve-se aceitar, reparar nas diferenças inseridas na paisagem global, tomar uma posição que acolha esta nova circunstância, substituindo a acusação pela participação.

Resumindo: a etapa de manuseio é a tomada de posição (contraefetuação). Uma posição que já passou pelo processo de explicitação (reparar) e, portanto, é aberta, clara e completa. Assim completa-se a emergência do acidente enquanto acontecimento.

Outro conceito também pensado de maneira operatória ou, como Depraz, Varela e Vermersch (2003; 2006) denominam, pragmática é o devir-consciente, também nomeado de redução fenomenológica, ou ainda, tomada de consciência. Originalmente formulado por Husserl, devir-consciente consiste no ato de advir à consciência uma virtualidade de si, isto é, algo opaco, imanente, pré-refletido que se apresenta claro, explícito e atual. A autora e os autores identificam três etapas deste processo:

1) um ciclo básico, composto de (a) *epochè* e (b) evidência intuitiva, que fornece o critério da verdade interior do ato; 2) duas etapas opcionais, a expressão e a validação, que permitem a comunicação e a objetivação do ato; 3) a temporalidade diferenciada do ato de chegada à consciência vem conferir a dinâmica necessária à descrição em questão (2006, p.77).

A *epochè* juntamente com a evidência intuitiva são imprescindíveis na medida em que a passagem do conteúdo virtual para atual ocorre nesta etapa. As outras duas etapas consistem na expressão, uma maneira de dar forma à experiência vivida na primeira etapa por meio da escrita, por exemplo, e a validação é uma partilha intersubjetiva que serve como referente da experiência individual. A temporalidade é diferenciada posto que devir-consciente não é um ato diretamente acessível, apesar de ser passível de acontecer com qualquer pessoa em qualquer situação, não é oriundo de uma relação imediata como a percepção, demanda um tempo de espera no vazio que, inclusive, como será apontado, é um dos fatores complicadores do acesso a ele.

O livro *On Becoming Aware* (2003) descreve estas etapas em pormenor a partir do acionamento de cada uma delas. Depraz, Varela e Vermersch recorreram a diferentes procedimentos oriundos de diversas tradições – curso de filosofia, entrevista de explicitação (introspecção guiada), escrita, imagem estereoscópica, meditação budista (*shamatha*)²⁰, prece do coração e sessão de psicanálise – para investigar a emergência de um devir-consciente. Utilizaram estes procedimentos como métodos de pesquisa em primeira pessoa e realizaram as etapas de expressão e validação para encontrar ressonância no compartilhamento intersubjetivo.

O devir-consciente, assim como o acidente, é um ato involuntário, independente da vontade de uma sujeita. O propósito da autora e dos autores é apurar maneiras de cultivá-lo. Neste trabalho somente a *epochè* e a evidência intuitiva que constituem o ciclo básico serão abordados porque são suficientes para as questões que se quer suscitar.

A *epochè* constitui o cerne da redução fenomenológica, considerando que as suas fases são determinantes para que esse processo aconteça, embora a presença dessas condições não garanta a efetivação do ato. A primeira fase é nominada pela autora e autores como suspensão pré-judicativa e deve ser sustentada durante todo o andamento da *epochè*. Consiste na ruptura com um modo habitual de agir que se caracteriza por uma atitude dispersiva – mudança constante de foco de atenção (KASTRUP, 2014) – devido ao excesso de informações

20 A meditação que Depraz, Varela e Vermersch (2003) descrevem é a shamatha a partir de Mahamudra, um sistema de meditação tibetano. Trata-se de uma meditação básica no qual o foco de atenção permanece na respiração. O meditador mantém-se sentado, com a coluna alinhada, as mãos repousadas nos joelhos e os olhos abertos, respirando normalmente pelas narinas e boca. Shamatha, segundo o glossário elaborado pela autora e autores, é um estado meditativo de relaxamento da mente e estabilização da atenção. Ressaltam ainda que para o Budismo Tibetano shamatha é um pré-requisito essencial para cultivar um insight.

disponíveis no cotidiano. Suspender é cessar este movimento em uma paragem seguida de uma observação.

Converter a atenção do exterior para o interior é a fase seguinte. A passagem de um ato perceptivo para um aperceptivo, isto é, a atenção normalmente voltada para os objetos da percepção, como, por exemplo, sensações, é redirecionada para o ato de perceber, um deslocamento do *que (what)* se percebe para o *como (how)* se percebe. Depraz, Varela e Vermersch (2003) valem-se das observações de Jean Piaget²¹ para endossar a dificuldade inerente a tal conversão. O epistemólogo explica que informações diretamente acessíveis (positivas) são mais pregnantes que os processos pelos quais a percepção ascende (negativas).

A terceira etapa desconstrói uma suposta dualidade que se estabelece na anterior (interior x exterior), na medida em que se configura como uma abertura que rompe com o dualismo, uma postura de acolhimento, de deixar-vir algo que não se sabe o que é à consciência. Esta abertura, embora pareça passiva, é ativa por conta da necessidade de sustentar uma espera sem foco. A autora e os autores enfatizam a dificuldade de vivenciar o vazio experimentado durante o acolhimento que, por mais que seja breve cronologicamente, possui uma duração expandida em termos subjetivos. Resistir à tentação de ceder ao que está diretamente disponível, os produtos da consciência, é uma das dificuldades dessa etapa que também pode acarretar em atitudes pessimistas como “eu não consigo”, “não está dando certo”, quando o mais acertado é sustentar a experiência de vazio acolhendo o que vem.

²¹ O epistemólogo Jean Piaget desenvolveu uma teoria da tomada de consciência que “[...] permite precisamente avaliar até que ponto o fato de desviar a atenção do mundo exterior, da visada do objetivo, da percepção dos efeitos da ação, disso que tem uma presença material, humana, palpável, é mais espontaneamente pregnante que a atenção voltada para os atos mentais ou para a representação” (DEPRAZ; VARELA; VERMERSCH, 2006, p.80).

A evidência intuitiva completa o ciclo básico do devir-consciente. É o ato de emergência do conteúdo pré-refletido, anterior à linguagem. É involuntária, logo, mesmo que suspensão, conversão e acolhimento ocorram – etapas da *épochè* – não há garantias do vir a virtualidade à tona. Depraz, Varela e Vermersch (2003), a partir do entendimento de Husserl de que a base do conhecimento deriva da intuição, no caso a intuição evidente, pois também existe a fraca que é o equivalente à percepção, elucidam que ela é um conteúdo ao mesmo tempo individual e coletivo, algo que pertence a alguém, mas escapa, “para além de”. Algo que já estava lá virtualmente, consequentemente, algo de alguma maneira “conhecido” e ao mesmo tempo dissociado da experiência, novo, estrangeiro de si. Um devir que se atualiza quando emerge à consciência.

Tanto o acidente quanto o devir-consciente referem-se a experiências que por um lado se efetuam/ atualizam em experiências particulares e situadas, são perspectivadas, por outro, são impessoais e pré-individuais, são rupturas no plano *Cronos* de virtuais que precisam ser acolhidos. Independem da vontade da sujeita que é atravessada por essas forças, no entanto, dependem dela para se efetivar. Quando Eugénio e Fiadeiro (2013) comentam sobre propriedades-possibilidades dos afetos, evidenciam essa característica de ser algo próprio e alheio ao mesmo tempo:

Pois são encontros, os afectos: são, ao mesmo tempo, aquilo que temos de mais próprio e de mais alheio. E não os escolhemos, os afectos: somos encontrados por eles. De modo que, também eles são acidentes que nos interrompem de quando em vez, sob a forma de inquietação (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2013, p. 231)

A fala de Bousquet “Minha ferida existia antes de mim, nasci para encarná-la” (BOUSQUET apud DELEUZE, 2011, p. 151) endossa essa perspectiva, o acidente, força disforme em

plano de imanência, se atualiza enquanto ferida em Bousquet e este a contraefetua, ou como diz Deleuze, torna-se “[...] filho de seus próprios acontecimentos” (DELEUZE, 2011, p.152).

Além disso, acidente e devir-consciente são conceitos abordados em sua dimensão operatória e suas respectivas autoras e autores descrevem procedimentos que propiciam a emergência dos mesmos, sem garanti-los posto que são involuntários. Ambos convocam uma suspensão de padrões de comportamento. No acidente, ao ativar o re-parar, no devir-consciente pela suspensão pré-judicativa, e também demandam uma postura de aceitação que é ativa, uma vez que se trata de uma escolha a qual precisa ser sustentada.

Na presente pesquisa aproxima-se acidente e devir-consciente, pois entende-se que devir-consciente é uma das formas assumidas pelo acidente, a forma da inquietação, do pensamento que habitava de modo confuso e, ao provocar um corte na linearidade, emerge de modo claro e atual. Ambos conceitos são pensados como ferramentas na medida em que me auxiliam no cultivo de uma atenção aberta, concentrada e desfocada, um estado à espreita, à espera de um por vir incerto.

No M.O_AND, quando aplicado em laboratório, o acidente, a notícia do outro, de um fora inesperado, acontece por meio de uma tomada de posição de uma das jogadoras, não se sabe o que será, mas se antevê que alguém se posicionará. Do mesmo modo, a experiência com as figuras estereoscópicas, por mais que demandem um tempo de espera e um sustentar de um olhar receptivo à imagem ainda disforme, é sabido que em algum momento o que está por vir é uma imagem tridimensional. Ao caminhar pelo espaço público, pelo contrário, a materialidade do inesperado é radicalizada porque não há como prever os acontecimentos. Nesse sentido, a experiência de vazio é intensificada e, como o sustentar desse vazio é extremamente difícil, haja vista o rompimento das atitudes habituais, acidente e devir-consciente são, além de disparadores poéticos da presente pesquisa, uma busca, um caminho que me escolheu e

segue me escolhendo na busca não só por desacostumar o olhar, mas por estar à altura daquilo que me acontece, tornar-me filha dos meus acontecimentos.

O próximo conceito-ferramenta a ser trabalhado é o reparar, pois, conforme exposto, ele tanto promove uma paragem, suspensão, no modo operativo usual, quanto possibilita a explicitação das entradas de relação possíveis com o acidente – as contraefetuações. É, portanto, imprescindível para o manuseio do acidente que esta pesquisa busca efetivar.

4 REPARAR

O reparar é um dos conceitos-ferramenta do M.O_AND e possui três modulações. A primeira delas é re-parar (parar novamente).

Interrompo a descrição e lanço mão de uma pergunta: o que é preciso parar, suspender? O caminho que irei desenhar para responder esta questão não tem a pretensão de assumir um estatuto de verdade, o meu esforço é de outra ordem: articular as referências da presente pesquisa com intento de traçar uma linha argumentativa suficiente para disparar e alimentar as minhas questões de pesquisa: “como desacostumar o olhar (como uma ética de vida)?”; e “como manusear o acidente como matéria de invenção artística?”.

Para tanto, recorre-se à análise micropolítica sobre os processos de subjetivação presente no livro *Cartografia Sentimental: Transformações Contemporâneas do Desejo* de Suely Rolnik (2007) e a leitura feita por Fernanda Eugénio (2013) acerca da Modernidade, da Pós-Modernidade e da *Secalharidade*.

Com a incorporação dos conceitos dos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari e a leitura que aquele propõe dos escritos de Baruch Spinoza, Rolnik (2007) diferencia plano visível e invisível. O plano visível está muito associado à experiência cotidiana que mostra que cada pessoa é uma unidade que interage com outros corpos não necessariamente humanos. É o plano macropolítico, molar, espaço no qual as intensidades (forças invisíveis) são expressas, assumem uma forma, um corpo, “(...) uma configuração mais ou menos estável” (ROLNIK, 2007, p.33). O invisível é o platô das intensidades, como denomina a autora, micropolítico e molecular, no qual os corpos dotados da capacidade de afetar e serem afetados são atravessados por forças de atração e repulsa que fazem vibrar a

textura sensível. Nele não há formas e sim forças que estão sempre a se rearranjar em novas composições.

A formação destes planos em contínuo processo de produção acontece por meio da ação de três linhas de vida. A primeira é a dos afetos. Estes são invisíveis, mas ressoam no corpo, não o corpo organismo, visível e divisível em partes, e sim o corpo sem órgãos, vibrátil às reverberações dos afetos. Os movimentos de aproximação e afastamento dos afetos decorrentes do encontro entre corpos faz tecer novos territórios onde estes afetos possam ser expressos no plano visível. Corpos são entendidos pela psicanalista como quaisquer coisas que possibilitem encontro promotor de diferença, sejam as palavras de um livro, um pensamento, um som, uma situação, um corpo humano, uma árvore etc.

A linha da simulação caracteriza-se por um contínuo fluxo de forças de territorialização e desterritorialização. Sinteticamente, construção e desconstrução de territórios. Estas forças, duas faces de um mesmo processo, são operadas pelos afetos, ora a compor territórios que adentram ao plano visível, ora a decompor territórios em vigor. O início de um relacionamento amoroso, por exemplo, é uma situação que a(fe)tiva o corpo vibrátil. Os afetos vão criando um território, um “(...) repertório de jeitos, gestos, procedimentos, figuras que se repetem, como num ritual” (ROLNIK, 2007, 33). Passa-se assim a reconhecer a parceira ou parceiro. O território está ativo, torna-se familiar e confortável. De repente, percebe-se que aquela relação que fornecia vigor e vitalidade, está esvaziada, perdeu o sentido, não mais repercute no corpo vibrátil. Este movimento é incessante na vida e acontece nas mais diversas situações concomitantemente, enquanto o relacionamento vai bem, o trabalho está em crise, a família na mesmice e assim por diante.

O território é a única linha finita e visível. Os afetos ao mesmo tempo que alimentam um território, escapam por linhas de fuga e em algum momento esses desvios decretarão o fim de

determinado território. As três linhas atuam conjunta e simultaneamente, não é possível separá-las e ordená-las. Rolnik (2007), no entanto, salienta que a descrição em três linhas poderia ser substituída apenas pela linha da simulação que contempla as outras duas porque consiste na oscilação entre os afetos e os territórios, o fluxo ininterrupto entre territorialização e desterritorialização.

O movimento das linhas de vida é o que Rolnik (2007) entende por desejo, um processo de produção e destruição de universos psicossociais. O quanto cada figura de subjetividade se disponibiliza para os encontros, dá voz aos afetos, sustenta e amplia o alcance das intensidades produzidas nos encontros, são os critérios que possibilitam analisar as maneiras que cada figura opta por viver o desejo. Resumidamente, para Rolnik, o que diferencia as figuras é a intensidade que cada uma se permite vivenciar o afetar e o ser afetado. Por exemplo, uma pessoa decide mudar-se para outro país, a mudança em si é uma abertura para o encontro com a diferença. Abdicou de uma situação confortável construída em sua terra natal para tomar contato com outra realidade, mas, qual amplitude desta abertura? Em terra estrangeira esta pessoa está receptível para misturar-se? Para efetivamente modificar-se, transformar-se em outra a partir destes encontros? Ou seguirá reproduzindo padrões de territórios obsoletos? Caso tenha coragem de permitir a invenção de novas máscaras, o quanto ela é capaz de expandir essas forças, cultivando-as e sustentando-as? Perguntas deste tipo norteiam a narrativa da ensaísta, uma escrita do plano invisível focada no que acontece no/com o corpo vibrátil, de que modo cada figura de subjetividade dá ou não passagem aos afetos.

A análise que Rolnik faz no plano invisível, Eugénio descreve no visível quando elenca características da Modernidade, Pós-modernidade e *Secalharidade*, definidas como “modos de fazer mundo” (2013, sem paginação). Não são entendidas como épocas situadas no tempo cronológico e sim maneiras de agenciamento que estão continuamente prontas para

serem ativadas e a combinação entre elas com graus diferenciados de intensidade concede a nuance de cada período histórico. As autoras concordam que realidade e subjetividade produzem-se em coengendramento e que o modo de operação é determinante para a forma emergente no plano visível. Rolnik descreve figuras de subjetividade, Eugénio modos de operação e estas duas perspectivas serão comparadas a fim de apontar direções acerca do que é preciso reparar.

A Modernidade é definida por Eugénio como o modo operativo da cisão: sujeito e objeto são entidades separadas, existindo em uma realidade predeterminada. No “regime do é”, apelido dado pela autora, o tempo é progressivo e as relações garantem uma estabilidade entre entes: “(...) a única forma concebível de relação é, então, aquela em que o outro fica a ser mais outro e o eu, mais eu, a cada vez em que se defrontam” (EUGÉNIO, 2011, sem paginação).

É um modo operativo que, pela concepção de Rolnik, recalcou o corpo vibrátil, só o visível é legítimo. O invisível é encarado como oculto, portanto passível de ser revelado, tornando-se acessível a olhos nus. A cisão primeira do “regime do é” é separar visível de invisível e anular o último. Com o corpo vibrátil anestesiado, as forças do mundo são neutralizadas. O custo da estabilidade de um regime no qual as coisas “são” e não “estão”²² é o enfraquecimento do movimento do desejo e, por conseguinte, da criação. Pensando nas três linhas de vida, é como se as linhas dos afetos e da simulação (plano invisível) estivessem praticamente inativas e só a linha dos territórios ativada. Territórios estratificados que reforçam a manutenção, a estabilidade e são reativos às mudanças. O outro é apenas “(...) objeto de projecção de imagens preestabelecidas” (2007, p.11-12).

22 O verbo ser remete a noção de existência, com características fixas. O verbo estar é uma condição de tempo e espaço, portanto, transitória. No “regime do é” as coisas são porque tendem a conservação, ao estaque.

Uma das figuras elegidas por Rolnik, o coronel-em-nós, é um exemplo bastante radical fruto desse modo operativo:

Ele funciona na base de uma figura fixa de subjetividade: é impossível, para o coronel, seja qual for sua espécie e profissão, conceber-se desterritorializado, deixar de ser ‘pessoa’, de ser ‘alguém’. (...) A hierarquia de sentidos e valores – e das ‘pessoas’ – é tão estável no caso do coronel-em-nós que se alguém ousar não reconhecê-lo, indignado, ele reage imediatamente perguntando ‘sabe com quem está falando?’. (...) É que o coronel-em-nós não tem dúvida: suas referências são absolutamente estáticas (ROLNIK, 2007, p.155).

O coronel-em-nós anula o processo de afecção, entretanto, outras figuras produzidas pelo “regime do é” não são tão avessas aos afetos, desenvolvem uma abertura para o encontro, ainda que limitada, que faz com que as relações reafirmem territórios obsoletos, garantindo, assim, a estabilidade, como é o caso da noivinha-que-vinga (ROLNIK, 2007). Ao encontrar seu pretendente, depara-se com um espaço para plena efetivação de seus afetos. Por mais que a imagem da mulher limitada aos cuidados do ambiente doméstico começasse a se tornar antiquada na década de 50, até hoje é atualizada, adquirindo novas roupagens.

O movimento de resistência à cisão moderna é a pós-modernidade. Resistir, no entanto, é exercer uma força contrária com igual ou menor intensidade que não gera movimento, que não engendra multiplicidade, só cansaço e desgaste e, por conseguinte, desistência. O prefixo “pós” carrega o sentido de posterioridade, porém, a pós-Modernidade é, de acordo com Eugénio, um eco da Modernidade, o contra discurso se instaura concomitantemente. Entre os modos de fazer mundo, é o que a antropóloga identifica como preponderante no momento atual, um mundo no qual

Já não detemos o controle e muito menos as certezas que o amparavam. Já claramente não somos nós quem *decide*. Entretanto, como se nós tivéssemos esquecido de sincronizar os nossos pressupostos à atualização do mundo, permanecemos reféns do decreto que nos dava a ilusão de decidir. E é aqui que está o nó: não em termos perdido o ‘poder de decisão’ (será que alguma vez o tivemos?), mas em termos incapazes de tomar uma ‘des-cisão’, de revogar o decreto da cisão (FIADEIRO; EUGÉNIO, 2012, p. 69).

Na pós-modernidade, conforme aponta Eugénio, não há rompimento com o entendimento de realidade preexistente e a cisão permanece intacta, pois, embora haja uma ruptura de hierarquia entre sujeito e objeto, postos lado a lado como agentes com o igual status, trata-se de uma lidar com a incerteza resistindo a ela, tudo é posto em dúvida. A posição dominante é a do “tudo pode”, do relativismo e do “tanto faz”, como um desresponsabilizar-se, um perder a potência de ação do “regime do é” e vitimizar-se por isso. Proliferam-se, assim, pontos de vistas egoicos mascarados de liberdade: “(...)pessoas ‘comuns’ agora ‘autor-izadas’ a intervir cada qual com sua opinião, zelosamente sacralizada pelo relativismo reinante” (EUGÉNIO, 2011, sem paginação).

A síndrome de carência-e-captura (ROLNIK, 2007), quando comparada com estas características elencadas por Eugénio, traz uma base para compreender a operação da pós-modernidade que é brevemente comentada pela antropóloga posto que seu foco de atenção é outro, no caso a apresentação do M.O_AND, um procedimento que possibilita a ativação do terceiro modo de operação – a *secalharidade*.

Com o advento da globalização e o fortalecimento da presença midiática no cotidiano das pessoas, Rolnik elucida que as subjetividades começaram a viver a desterritorialização

acentuadamente. A vida ordenada e programada esfacelou-se, um sentimento de profunda incerteza tornou-se preponderante. As subjetividades desterritorializadas passaram a tratar os territórios destruídos como essência de algo que se perdeu e que se almeja recuperar. Começa-se assim uma carência que torna as subjetividades fragilizadas e mais facilmente capturáveis por centrais de distribuição de sentido e valor. Quanto mais frágeis, mais capturáveis. Quanto mais capturadas, mais frágeis. É um movimento em espiral.

A mídia é uma das principais congregações de sentidos e valores, mas não a única, a família, o estado, a escola, o amor romântico etc. também o são. Além disso, o movimento de captura não é unidirecional, se por um lado a mídia captura as subjetividades centralizando sentidos, por outro, os investimentos de desejo das pessoas atualizam esse papel. Rolnik ainda ressalta: “O problema não está na mídia em si, mas no poder centralizador de sentido que nós mesmos lhe atribuímos, para que ela nos ampare em nossa desorientação de modo a preencher nossa suposta carência e facilitar o trabalho de nossa consciência” (2007, p. 184).

Considerando que as subjetividades encaram a desterritorialização como perda de essência, passam a viver o desejo como falta. Esta carência é acentuada pela mídia na medida em que incita os afetos, prometendo um paraíso no qual tudo é eterno. O conforto de uma subjetividade desterritorializada é o famoso “felizes para sempre” garantidor da estabilidade, da certeza de não precisar lidar com a angústia de perder-se. O movimento de simulação (territorialização e desterritorialização) é ambíguo, a territorialização caracteriza-se por uma sensação de alívio e de familiaridade, enquanto que a desterritorialização

“(…) está sempre prestes a oscilar na direção do fluxo puro e desencantar a matéria, provocando desabamento de território (...) E, isso, em termos subjetivos traduz-se como sensação de

irreconhecível, de estranhamento, de perda de sentido – em suma, de crise (ROLNIK, 2007, p. 50).

A ambiguidade acarreta em angústia, esta, por sua vez, possui diferentes facetas: a ontológica, equivalente ao medo de morrer; a existencial relacionada ao medo do fracasso, de perder a legitimidade e; por fim, a psicológica caracterizada pelo medo de enlouquecer. A angústia assegura a busca por aniquilar a ambiguidade e por isso Rolnik a descreve como a energia de nascimento de mundos.

O desejo em sua condição de finito ilimitado é ambíguo, é angustiante. As imagens produzidas pela mídia estão inseridas em uma hierarquia de valores e sentidos, pertencem a territórios estratificados, e a angústia da desagregação pode utilizá-las como sedativo. Em vez de viver a angustiante simulação – a mobilidade criativa do desejo – opta-se por territórios previamente sinalizados. Assim a característica primeira do desejo – a criação – é sabotada. As subjetividades não precisam criar seus territórios, são capturadas por territórios estratificados que alimentam a carência do paraíso inatingível.

Por um lado, o desejo é avivado, visto que os afetos são estimulados, por outro é esterilizado, posto que o movimento de simulação que permitiria a criação de formas de expressão movidas pela escuta do corpo vibrátil é interrompido em prol de uma identificação com territórios prontos veiculados pela publicidade. Uma castração da potência de criação. Mais uma vez há a perda da sensibilidade do corpo vibrátil e talvez por isso seja tão difícil revogar o decreto da cisão, conforme comentam Eugénio e Fiadeiro. A intensificação da desterritorialização destrói a estabilidade do “regime do é”, transformando sujeitas senhoras de si em sujeitadas ressentidas pela perda de territórios, o “regime do ou”.

Em âmbito macropolítico a passagem da subjetividade identitária (regime do é) para a subjetividade flexível, vítima da síndrome de carência-e-captura (regime do ou), tem na década

60 um acontecimento histórico que a destaca: o movimento de contracultura. A contracultura de 1960/70 foi um movimento de insatisfação principalmente de uma juventude de classe média, mas que se aliou a várias minorias, quanto à cultura dominante que pregava valores burgueses de consumo, atingindo o ápice com o *american way of life*. Aliada a isso era predominante uma política estatal desenvolvimentista e armamentista em uma sociedade disciplinar na qual a maioria dos países da América Latina e da Europa do Leste estavam sob administração de regimes totalitários, inclusive o Brasil. Rolnik (2007) destaca que gestões totalitárias – sejam elas de direita ou esquerda, pois em dimensão micropolítica não há diferença significativa entre elas – não se contentam em ignorar as expressões do corpo, tomam medidas enérgicas para “(...) desqualificá-las e humilhá-las até que a força de criação, da qual estas expressões são o produto, esteja a tal ponto marcada pelo trauma deste terrorismo vital que ela acabe por ser bloqueada, assim reduzida ao silêncio” (ROLNIK, 2007, p. 111).

A contracultura emerge como uma resistência a esse contexto. No entanto, a potência política do movimento não foi reconhecida, as jovens da contracultura eram consideradas baderneiras pela sociedade, pensamento que se expande a muitos estudos que o categorizam como apolítico. Em meio a um enrijecimento da subjetividade, a contracultura recorria a práticas que sinalizavam outros modos de fazer mundo, ativando uma vulnerabilidade disparadora de novos arranjos para as figuras vigentes na época praticamente estanques de tão reincidentes (ROLNIK, 2007). A principal revolução empregada pela contracultura é a sua atuação na esfera micropolítica ao flexibilizar a subjetividade.

Passadas cinco décadas dessa virada na subjetividade, o que na contracultura era uma busca, a flexibilização da subjetividade, hoje é algo garantido:

Dispomos todos de uma subjetividade flexível,
experimental e processual e nossa força de

criação em sua liberdade de experimentação não só é bem percebida e recebida, mas ela é inclusive insuflada, celebrada e frequentemente glamurizada (ROLNIK, 2007, p. 18)

Com a seguinte divergência: a contracultura promovia a flexibilização da subjetividade por meio de uma abertura ao outro, uma ativação da vulnerabilidade, e a subjetividade flexível reinante neste tempo é guiada pela identificação com imagens produzidas pela cultura de massa e publicidade (ROLNIK, 2007). O que principiou como uma resistência foi cooptado pelo sistema capitalista e posto no poder, porém, com toda a potência inventiva relocada para o consumo. A flexibilização da subjetividade é uma desterritorialização de um modelo no qual tudo estava em seu devido lugar, sendo assim, todas as certezas e verdades foram suspensas. O capitalismo valeu-se dessa fragilidade para sedimentar a produção e acúmulo de capital como um terreno confortável e seguro, diante da insegurança promovida pela experiência da instabilidade.

Desse modo, as imagens construídas pelo capital servem de sedativo para o corpo vibrátil. É propriedade da invenção o desassossego, palavra que Suely Rolnik (1993) empresta do poeta Fernando Pessoa, portanto, estar vulnerável, sensível a esses encontros produtores de uma sensação não exatamente prazerosa e sim prazerosamente inquietante, pode desencadear desistências, fechamentos à invenção.

É nesse sentido que o filósofo Peter Pal Pelbart comenta que a política de subjetivação afluída pelo capitalismo neoliberalista apropriou-se da subjetividade flexível ao ponto de fluidez, mobilidade, plasticidade e rede serem propriedades dessa nova roupagem assumida pelo mercado. Ao comparar o império chinês narrado por pelo escritor Franz Kafka no conto *A Muralha da China* com o “império” contemporâneo, Pelbart (2008) explica que os nômades não são mais uma ameaça, foram incorporados ao ponto de ser possível denominar o atual império como “nomadizado”, no qual muralhas não são mais necessárias

e as forças afetivas são o combustível dessa máquina, elas são estimuladas e expandidas também como a maneira de serem moduladas, controladas e reguladas. Portanto, a subjetividade contemporânea está enredada por operações que visam captar as potências de vida em prol da manutenção de um *status quo* nomadizado.

Após essa breve incursão aos modos de subjetivação, cabe retomar a pergunta que desencadeou esta reflexão: o que é preciso parar, suspender? Parece que uma resposta possível para essa questão é a necessidade de suspender o condicionamento das atitudes que empoderam a mídia como catalisadora de valores e sentidos e mantêm as pessoas cada vez mais carentes e subservientes. Parar a acomodação impingida por territórios estratificados, para, então, reparar, a(fe)tivando o corpo vibrátil, escutando as vibrações para acolhê-las e compor com elas novos territórios existenciais, isto é, re-ativar a capacidade inventiva do desejo.

Apesar de os modos de subjetivação mais proeminentes recalcarem o corpo vibrátil, ele não está completamente adormecido, algumas tradições artísticas e filosóficas encarregaram-se de manter o plano invisível minimamente ativo e as vanguardas artísticas do início do século XX, o movimento de contracultura entre outros, são manifestações que corroboram para esta constatação. Os procedimentos com os quais esta pesquisa faz interlocução (imagens estereoscópicas, meditação *Vipassana*, M.O_AND e *Tuning Score*), cada qual com a sua história, convergem ao predispor a praticante a um estado de espera e escuta que visa torcer padrões de comportamento. Desestruturam os modos de subjetivação que atuam na direção de recalcar a vibratibilidade corpórea, a sensibilidade aos afetos e ao movimento de simulação e ao mesmo tempo sinalizam outros modos de operar propiciadores da criação.

O terceiro mundo possível conclamado por Eugénio (2013) é a *Secalharidade*. A partir de um manuseio das palavras, a antropóloga inventa uma junção da popular expressão em

Portugal “se calhar” com o sufixo “idade”. Parte de um entendimento possível da expressão “se calhar” de que nada está finalizado, é preciso dar andamento para verificar onde as coisas vão terminar. *Secalharidade* é uma maneira de construção de mundo. Nela não há cisão, não há predefinição, por isso não há nomes próprios. *Secalharidade* é um apelido, um não nome temporário. É comum que seja nomeada de contemporâneo, entretanto, esta terminologia, segundo a autora, pode induzir a uma falsa compreensão de que se trata de algo novo, característico do momento atual, quando ela defende que não há correlação com um tempo histórico, os três modos de operar não são sequenciais, coexistem em diferentes graus de atuação. Como modo operativo, o “regime do e” é um convite a acompanhar o correr dos acontecimentos observando o que emerge.

Na terminologia de Rolnik, uma figura de subjetividade que opera no “regime do e” é aquela que se disponibiliza a passagem dos afetos, afetando e deixando-se afetar pelo mundo. Estes afetos ora produzem novos territórios existenciais, ora atuam por linhas de fuga destruindo territórios vigentes. As escolhas desta figura são norteadas pela escuta de seu corpo vibrátil, o que tem mais força, mais vibração, mais intensidade. Não são escolhas morais, pois não se pautam em respostas preestabelecidas pelos centros de distribuição de sentido e valor, como mídia e família, e sim éticas, são guiadas pela escuta às diferenças que emergem e na afirmação do devir no encontro com essas diferenças. Em vez de negar o finito ilimitado em busca de invariância, acolhê-lo, haja vista que “(...) se você tem alguma espécie de unidade, ela não é intrínseca, mas uma unidade nomádica extrínseca. Unidade que é efeito dos territórios que vão se constituindo: pura multiplicidade” (ROLNIK, 2007, p. 189).

Ao comparar as figuras antropófaga-em-nós e *yuppie*-em-nós, Rolnik (2007) lista pontos comuns a elas: a compreensão e acolhida da efemeridade como elemento

constituente da subjetividade, a flexibilidade para compor territórios adequando-se às disponibilidades do momento, a remoção da aura da cultura erudita e acadêmica e a aptidão para adquirir repertório abrangente e diversificado. Porém, enquanto a primeira opta por ativar a sua vibratilidade corpórea a cada situação, uma consciência extramoral que “(...) não traz significados, mas só potência de composição e decomposição” (ROLNIK, 2007, p.193), o que move a segunda é a ambição pelo sucesso de um si mesmo e, portanto, opta por formas de expressão que garantam o narcisismo. O seu parâmetro de decisão é necessariamente moral, conduzido por territórios preestabelecidos.

Tanto a antropófaga quanto a *yuppie* são figuras de subjetividade flexíveis. No entanto, a *yuppie* é operante do “regime do ou”. Para alimentar suas motivações narcísicas corrobora para a hierarquização de matérias de expressão e adere sem problematização a linguagens com prestígio, é fruto da síndrome de carência-e-captura, já a antropófaga é filha do “regime do e”, embarca no movimento de desterritorialização para compor novos territórios, ela não resiste aos códigos centralizadores que ordenam e valoram formas de expressão, ela os subverte, pois não possui preconceitos de linguagem, pode valer-se do clichê ao incomum, posto que desinveste as matérias dos seus valores *a priori*.

A antropófaga-em-nós não está em busca da invariância na variação, ela vive a variação, o finito ilimitado. Descobriu que por trás das máscaras “(...) não há rosto algum, um suposto rosto verdadeiro, autêntico, originário (...) a máscara (o artifício) é a realidade nela mesma” (ROLNIK, 2007, p.36). É a única dentre as figuras de subjetividade relatadas por Rolnik que escapa da síndrome de carência-e-captura porque a angústia, o medo da ambiguidade da simulação não a impede de acolher os afetos. O desejo não é vivido como sinônimo de caos e crise e sim como uma fábrica de produção de mundos, de universos psicossociais.

Constatou-se uma incapacidade de revogar o decreto da cisão e que um dos fatos que contribui para isso é o anestesiamento do corpo vibrátil. As subjetividades estão cada vez mais invulneráveis às forças do mundo, pois, apesar de estarem continuamente afetando-se por ele, esta afetação não produz simulação, artifício de novas máscaras, ela é capturada por territórios que aumentam a carência de um paraíso de plenitude e eternidade, no qual o confronto com o fim é extinto. O temor do finito ilimitado cancela a agência da alteridade. Todavia, tanto Eugénio quanto Rolnik descrevem outras possibilidades, não submissas à síndrome de carência-e-captura, na primeira a *Secalharidade*, na segunda, a antropófaga-em-nós. Em ambas a questão está em modificar a maneira de agir: menos respostas, mais perguntas; menos ideias, mais escuta; ativação de uma sensibilidade às forças e não as formas, ativação do invisível.

Rolnik afirma que não pode haver método, mapa, algo previamente concebido, pois, caso haja, o rigor da escuta do corpo vibrátil deixa de ser o critério. Eugénio propõe o modo de operar do “e”, o M.O_AND, mas ele não tem regras *a priori*, tem condições que possibilitam o deslocamento do protagonismo da sujeita para o acontecimento. Estas condições procuram assegurar a ativação desse outro modo de operação, em vez dos mais frequentes, os regimes do “é” e “ou”, haja vista a dificuldade que as subjetividades contemporâneas possuem de lidar com a desterritorialização sem sabotá-la.

É possível afirmar que o M.O_AND é um sistema de criação de cartografias. Não é uma cartografia situada, é uma ignição de cartografias. A cartografia é um movimento sendo perscrutado, acompanhado, é uma errante no corpo-a-corpo com a rua. O mapa é a “(...) representação de um todo estático” (ROLNIK, 2007, p.23), é uma *voyeur* no 110º andar do *World Trade Center* (CERTEAU, 1998). A cartografia é o micro, o invisível, a força, o corpo, o afeto, a sensação, a proximidade, o pertencimento. O mapa é o macro, o visível, a forma, a

representação, o território, o sentido, a distância, a dissociação. Ou seja, o M.O_AND é um procedimento que cria condições de acompanhamento de acontecimentos.

No M.O_AND a atenção não está direcionada para o começo, nem para o fim, ou para a causa e a finalidade e sim para o meio. Para operar o “regime do e” não é preciso saber as regras do jogo, pois as regras não estão dadas, elas emergem da combinação de posições, na composição, uma posição com outra, com-posição. A busca é por afinar a escuta às forças, o que Rolnik chama de a(fe)tivação do corpo vibrátil, ativar os afetos.

A etimologia da palavra metodologia é *metá* (metas) – *hódos* (caminho), portanto, na metodologia as metas previamente estipuladas definem o caminho a ser seguido, a cartografia, por outro lado, propõe uma inversão: *hódos* – *metá* é o caminhar que conduz para as direções possíveis. Esta reflexão está presente no texto de apresentação do livro *Pistas para o Método da Cartografia* (2014), cujo intento é traçar pistas de como aplicar o conceito de cartografia, desenvolvido por Deleuze e Guattari, como método de pesquisa acadêmica, sem cair na contradição de tornar as pistas como um fundamento determinante, pois isso trairia a cartografia que é justamente o acompanhar da variação contínua. Do mesmo modo, o M.O_AND tem condições para permitir que as regras emergjam durante o jogar, ao invés de serem estabelecidas antes do início, como no mapa e na metodologia.

Cabe agora descrever os conceitos-ferramenta do M.O_AND e em como procura suspender os modos condicionados de agir que se alternam em duas maneiras de morrer: o pavor da desterritorialização, que rejeita a mudança, excesso de territorialização (regime do é) e; no extremo oposto, quando a desterritorialização torna-se a finalidade em si mesma, pessoas que não se permitem construir vínculos, excesso de desapego (regime do ou). Estes dois caminhos são maneiras de morrer porque ambos sabotam o desejo enquanto criação de

mundos. O primeiro impede o movimento, o outro é um movimento destrutivo, nada constrói. Destacar como o M.O_AND ativa a sensibilidade para o corpo vibrátil e a capacidade de simulação do desejo a partir de um reparar será a continuidade desta reflexão.

4.1 MODO OPERATIVO AND (M.O_AND)

O M.O_AND foi a minha porta de entrada à noção do reparar que tem a função de, ao deparar-se com um acidente, seja no dia a dia ou em um jogo laboratorial, antes de tomar qualquer atitude, realizar uma paragem, re-parar é um convite a parar novamente. Parar como modo de interromper os regimes que cindem sujeita e objeto (modernidade e pós-modernidade). No entanto, re-parar não é sinônimo de paralisar, é inibir o hábito do saber.

O cotidiano convoca as pessoas a todo momento a responder a problemas dados, a decifrar enigmas. É preciso saber um pouco de tudo, estar informada. Uma enxurrada de informações e imagens são expostas diariamente e isso tem crescido exponencialmente com as redes sociais e os *smartphones*. Seres humanos treinados para saber, para não errar. Uma exacerbada valorização da criatividade e da assertividade. Nada pode sair do controle, do esperado, do planejado, por outro lado, as mudanças são tão velozes que a sensação é de desorientação contínua.

Quando um acidente se apresenta, o mais comum é que haja a tentativa de categorizá-lo, encaixá-lo em pressupostos de mundo e, assim, barra-se a possibilidade de agência, de transformação, de escapar dos territórios estratificados, produzindo novas realidades. Trata-se de uma forma de re-agir, de repetir um hábito. Reage-se ao procurar saber o que é a emergência dessa força-forma. A busca por uma categoria que se adeque ao domínio dos saberes, aquilo que já se sabe, posto que, ao manter-se em território conhecido, barra-se a

possibilidade de inquietação do desconhecido, do não saber. Reage-se ao tentar descobrir o **porquê** dessa súbita aparição. A procura por um motivo, uma razão, um sentido escondido que necessita ser revelado, a comum confusão de lidar com o invisível (força) como se fosse oculto. Reage-se ao buscar uma agente causadora, um **quem**. Eugénio e Fiadeiro (2012), no excerto da conferência-performance *Secalharidade*, descrevem esta tendência à reação:

Recuamos com o corpo e avançamos com o ‘olhar’ – que julga apenas constatar ‘objetivamente’ o que lá está – ou com o ‘ver’, que parte da premissa de que há um sentido por detrás das coisas, a ser interpretado ‘subjetivamente’. Num ou noutro caso, chega-se cedo demais com um saber – lei ou ponto de vista, uno ou plural: ambos manipulação (2012, p.68).

Ante a reação, o acidente não exerce a sua potência, não chega a apresentar-se como encontro. Ele é apaziguado e a sua força de fundação de mundos abrandada. No mundo dos saberes a única possibilidade de o acidente ativar o seu potencial é “[...] Se for tão desproporcional na sua diferença, na sua discrepância em relação à nossa expectativa e aos nossos instrumentos de decifração e interpretação, a ponto de se antecipar e se sobrepor ao decreto da objetivação” (FIADEIRO; EUGÉNIO, 2012, p. 68-69). Ou seja, no primeiro caso, o acidente é objetificado, no segundo, não há como ele ser objetificado, então, essa posição é assumida por nós. Reparar é um convite a interromper essa forma de relação pautada na cisão, na objetificação.

O parar do re-parar, para não ser sinónimo de paralisar, demanda a ativação da segunda modulação do reparar: observar. Reparar é um modo de observação que Eugénio (2014) identifica como estando entre o olhar e o ver, pois, na concepção defendida, o olhar é desimplicado, distanciado, objetivo e o ver é interpretativo, subjetivo. Pode-se afirmar que o olhar é

característico do “regime do é”, enquanto o ver é pertencente ao “regime do ou”, na medida em que neste há um ganho de flexibilidade, o olhar subjetivo relativiza a verdade como única e imutável, existem “verdades”, pois cada um vê algo diferente em dada situação, mas, ainda assim, ativa identidades. O reparar, como um meio entre o objetivo e o subjetivo, busca “[...] retroceder do que é vidente (o evidente) e abrir intervalo para que se traga à superfície aquilo que o vidente obscurece (ou ‘obvia’)” (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2012, p.67).

O reparar é um conceito que Eugénio (2014) traz da etnografia que considera que a etnógrafa está implicada na experiência pesquisada e por esse motivo reparar já é uma entrada em relação. É uma observação descritiva das relações, do que está entre as coisas. Descrever e não interpretar, visto que este é julgar saber e aquele é entrar em relação, notar os movimentos em curso. O foco de atenção está em **como** os processos acontecem, a dinâmica de operação. Para não recorrer ao olhar e ao ver, mantendo o reparar, é necessário evitar as causas e os porquês, pois estes estão alicerçados na crença de que há um princípio invariante, uma essência. O como, ao contrário, é processo, meio, caminho. É um olhar que descreve as relações atuantes na circunstância a que se dedica atenção e percorre paisagens globais e recortes na paisagem de maneira fractal, ou seja, percebendo como a parte contém o todo.

A terceira modulação do reparar é a do conserto-concerto – reparação. Trata-se de uma gestão coletiva da duração do acontecimento, consiste nos ajustes, nos reparos precisos que mantêm a vivacidade dele. Nos modos operativos mais usuais opta-se pelo descarte, algo recém ganha vida e já parece enfadonho, temos que fazer algo diferente, inovador, criativo, temos que ter uma ideia e assim seguimos descartando aquilo que temos. O reparar, pelo contrário, é uma atenção dedicada a perceber o andamento do acontecimento em questão e ao mesmo tempo um estado de espreita para agir/ tomar uma posição quando a situação demandar uma contraefetuação. A posição a

ser tomada tem a função de reabilitar o uso e para assim proceder temos que adiar o fim, aceitar o fim e antecipar o fim, movimentos que acontecem concomitantemente, são três facetas de um mesmo processo.

Adiar o fim é trabalhar com o que temos, notar as repetições e diferenças para posicionar-se de modo a repetir as operações e não as formas. Uma posição é uma repetição com diferença. Repete-se a relação, diverge-se na forma. Para adiar o fim é preciso aceitá-lo e para tanto é necessário trabalhar com a ilimitude da finitude – que também já é antecipar o fim – desenvolvendo uma atenção às diferenças emergentes que ainda não foram ativadas e confirmadas no manuseamento do jogo em uma distribuição da atenção que oscila entre o centro e a periferia. O centro como o sentido-direção compartilhado no plano comum e as periferias como as outras propriedades-possibilidades remissivas e prontas para serem efetuadas. “[...] antecipar o fim não é outra coisa senão um trabalho de ‘gerir diferenças’ em vez de ‘gerar diferenças’” (EUGÊNIO; FIADEIRO, 2013, p.229), posto que no M.O_AND o protagonismo está no acontecimento e por isso é recomendável que a diferença emergja do acontecimento e não seja posta/imposta pela vontade de uma sujeita.

Cabe ainda ressaltar que antecipar o fim não é sinônimo de precipitá-lo, a todo momento cada praticante (*gamekeeper* – mantenedora do jogo) é convidada a perceber as diferenças, no entanto, é preciso esperar para ativá-las somente quando o acontecimento requisitar, notando que as diferenças também se atualizam e a atenção tem que acompanhar este movimento. A reparação torna-se então concerto quando o coletivo conserta através de uma interferência mínima que mantém a vida do acontecimento. Um concerto sem regente no qual a regência é o que rege.

A transferência do protagonismo da sujeita para o acontecimento engendra uma ética da suficiência que perpassa todos os conceitos-ferramenta do M.O_AND. O reparar é

justamente a operação que promove esse deslocamento da atenção, quando convoca a interromper a mobilização infinita²³ do saber (re-parar), quando esmiúça o espaço entre objetivo e subjetivo (reparar) e quando injeta doses de repetição e diferença no manuseamento da duração do acontecimento a partir da aceitação do finito e da reparação do ilimitado.

De acordo com Eugénio, o que está obscurecido e o que reparar visibiliza são as potências de relação das coisas, as propriedades-possibilidades contingenciais a cada situação, em outras palavras, o que cada coisa tem e pode em determinado acontecimento, ou ainda, as *affordances*²⁴. *Affordance* é um conceito-ferramenta do M.O_AND que está intimamente ligado ao reparar. Repara-se para tornar visíveis as *affordances*. Diferente do que os regimes do “é” e do “ou” entendem por relação, no “e” as relações não são preestabelecidas, são aberturas ao imprevisível, e as propriedades-possibilidades não são intrínsecas as coisas são circunstanciais a dado momento. Eugénio (2013) enfatiza que quando uma relação é formalizada e repetida ela é transformada em qualidade e o reparar das *affordances* faz o movimento oposto, desqualifica para tornar vidente as quantidades, os relevos, as inclinações, os sentidos-direções em detrimento das qualidades, intenções e sentidos-significados.

Ao andar pela rua, por exemplo, se avistarmos um banco, sabemos que se trata de um banco, do mesmo modo que um pássaro, uma pessoa, um semáforo, um carro etc. Identificar faz parte de nosso dia a dia e de uma atividade cognitiva dentro dos padrões de normalidade. A questão é que, ao saber o que as coisas são, nós as tornamos óbvias e as transformamos em

23 Em entrevista para o site idança.net Eugénio (2013) comenta que o saber/achar atua por mobilização infinita, um imediatismo, uma reincidência automatizada aos hábitos.

24 Conceito desenvolvido pelo psicólogo James J. Gibson no livro *The Theory of Affordances*, inicialmente formulado para a percepção visual enquanto processo de relação (EUGÉNIO, 2013).

entidades fixas e estáveis. Este modo de ver torna invisível as relações. Deixamos de perceber que uma cadeira é conjunto de potências de relações contingentes: tem sustentação, cavidade, superfície paralela ao chão etc. Ao identificarmos “é uma cadeira”, esgotamos as nossas possibilidades de relação: cadeiras servem para sentar e somente isso. Cadeiras são objetos e, portanto, têm como função servir às sujeitas. “Dizer ‘é’ é dizer o que pode e o que não pode, o que coloca o pensamento ontológico e o exercício do poder num mesmo plano de coincidência”. (EUGÉNIO, 2013, sem paginação).

O reparar das *affordances* em dada situação é uma atenção às propriedades-possibilidades do acontecimento condicionadas pelo que há ao redor, ou seja, o que o acontecimento tem e pode perspectivado pelas propriedades-possibilidades do contexto em que está inserido: o que eu tenho e posso dar/oferecer/retribuir a este acontecimento neste momento? Ao fazer-se este questionamento, a praticante começa a hologramar, um testar virtual de posições a partir do reparar das *affordances*. Hologramar é uma “pensação”, um pensamento agindo, produzindo corpo.

Ao suspendermos o quem e o porquê, trabalhamos com o **que, como e quando-onde**. O reparar é um exercício de notar as relações, elegendo um que (o que no que há neste acontecimento?). Esta decisão se pauta no mapeamento das *affordances*, elencando uma força, um sentido-direção. Para selecionar este que, modula-se a atenção que desliza do acontecimento enquadrado (quando na versão laboratorial) para as propriedades-possibilidades de cada jogadora (de que materiais eu disponho?; como dar relevo para este que com o que tenho?). Quando nos ocupamos em perspectivar o que no acontecimento à situação, podemos eventualmente constatar que não dispomos de meios para efetivar determinada *affordance*, então voltamos a reparar até encontrar um que suficiente, que dê conta das *affordances* do acontecimento e seja exequível em dado contexto.

O movimento entre que, como e quando-onde funciona em espiral, pois, ao escolhermos um que, levamos em consideração o como e o quando-onde e isso vale para os três. Na ocasião em que entramos na dimensão do como, voltamos a reparar no que e no quando-onde como maneira de escapar a tentação de responder estas perguntas no domínio do “é”. Navegar entre o que, como e quando-onde é um trabalho de circunscrição do acontecimento, do isso inominável que nos interpela. É responder reperguntando. Isso ocorre quando nos atemos em transformar “[...] a ‘forma’ em ‘formulação’, conjurando a hipótese de fixarmos o que Isso ‘é’, para nos ocuparmos no que Isso ‘faz’ e no ‘como Isso nos faz’” (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2013, p. 233). Este é o movimento do M.O_AND: transformar forma em formulação. Quando a forma se trans-forma em operação ela adquire uma singularidade que é multiplicidade, visto que o enunciado de uma operação pode ser executado de infinitas formas possíveis.

Conforme frisado, a *secalharidade* des-cinde, interrompe a cisão. Desse modo, no M.O_AND, sujeitas, objetos e todas as outras coisas que pertencem aos regimes habituais de operação são temporariamente suspensos e reparados, não enquanto entes *a priori* e sim enquanto relações. Em vez de buscar os significados por detrás (*understand*), o reparar faz ver a superfície (*stand*), a matéria, aquilo que de tão nítido, torna-se invisível. Esta inversão perceptiva de romper com a categorização e reparar na relação é distante de um padrão habitual do agir. Aprender a reparar é o motor do M.O_AND, pois é o que garante o escape das operações da modernidade e da pós-modernidade e é a partir dele que nos aproximamos da *secalharidade*.

Ao olharmos para as coisas como entidades *a priori* as tomamos como estáveis, óbvias, sempre as mesmas, esse é o primeiro movimento para cessar a vibração do corpo vibrátil, a potência de afecção que cada relação produz. A paragem do reparar é um convite a interromper o óbvio e efetivamente

reparar. Sustentar a observação aos poucos cria brechas na armadura da obviedade e conseguimos a(fe)tivar, mesmo que por poucos instantes, o nosso corpo vibrátil.

É como se a reparagem, a permanência e a insistência em olhar de novo, desacelerando a resposta pronta, perfurassem as máscaras obsoletas. Na minha prática de M.O_AND, que narro aqui não com intuito de produzir generalizações, meu único propósito é dar concretude compartilhando a minha prática em reparar, percebo que a diferença entre olhar, ver e reparar é bastante sutil, é uma questão de atitude, o modo de entrada em relação. Quando olho, o meu foco de atenção é unidirecional, eu olho para a coisa, eu percebo as propriedades, é uma seta apontando para fora. O olhar é determinado, visa o cumprimento de uma tarefa. Já o ver, é como se eu estivesse com a atenção em mim mesma o tempo todo e o algo externo servisse apenas de ponto de referência. Neste caso não tem seta, tudo se processa no interior. O reparar é um estado de abertura, de receptividade ao que vem. É um estado de atenção que antes de tudo espera. É um modo de observação que considera a agência da coisa, ou seja, que de fato se permite relacionar-se, misturar-se. A seta é bidirecional, a coisa se mostra para mim e eu reparo as *affordances*.

No plano invisível não existem formas, apenas forças, afetos, portanto, o que no visível é uma relação entre dois com formas diferentes, no invisível é vibração, movimento de atração e repulsa. O reparar é uma ferramenta-conceito para a(fe)tivar o corpo vibrátil posto que o passo atrás, a espera que possibilita a interrupção do olhar das formas, para sentir/ escutar as vibrações dos afetos, contamina a mirada do plano visível pelo invisível. O re-parar ativa a vibratilidade corpórea ensejando o reparar, agora com uma seta que aponta nas duas direções ao mesmo tempo, em processo de retroalimentação. Por esse motivo a reparagem é o alicerce do reparar, caso contrário, torna-se apenas um olhar que não se afeta porque demasiadamente protegido pelos saberes.

Florianópolis, 19 de fevereiro
de 2016

Cara Janaina, a única vez que nos ouvimos foi em 25 de fevereiro de 2015 (pouco menos de um ano atrás). Não chegamos a nos ver, mas trocamos confidências por interfone. Gosto de pensar que nossa relação é singular, bem ao sabor do acontecimento. Qual a probabilidade de encontrar uma Janaina em uma janela de con bege, formato quadrado, modelo antigo e entreaberta? Este é o meu fascínio pela performance de modo geral e por *Entre Trópeços* especificamente. A possibilidade de, como dizem Ferrnada Eugénio e João Fiadeiro, *A LARGAR* "(; ; .) o possível e o pensável sinalizando outros mundos possíveis e outros modos para se viver juntos". O que nós vivenciamos, minha cara Janaina, foi coisa de outro mundo. Também gosto muito da fala de outra artista que admiro, Eleonora Fabião, "(...) não se quer tornar o impossível possível mas sim viver impossível". Não existe probabilidade para o que vivemos porque não foi um encontro da ordem do possível e sim do impossível, ou de

outro mundo emergente naquele encontro.

Balbuciando as palavras desta carta de repente uma pergunta me acomete: será que você se lembra de mim? Da moça que interfonou na sua casa pedindo para falar com a Janáina? "Sou eu", estas palavras me fizeram experimentar um vácuo de espaço-tempo. O tempo parou. O mundo parou. Eu parei. Silêncio...

Rapidamente uma explosão de gritos mentais: ELA SE CHAMA JANAÍNA, O QUE FAZER? FALA ALGUMA COISA. FAÇA ALGUMA COISA. O QUE VOCÊ ESTÁ ESPERANDO? Fecha os olhos. Respira. Calma... "Você é a Janáina?". "Sim, sou eu". "Janáina, você pode esperar um minuto por gentileza?". "Espero".

VOCÊ NÃO OUVIU ERRADO? ELA REALMENTE SE CHAMA JANAÍNA? VOLTA A FALAR COM ELA.

Fecha os olhos. Respira. Calma. Quais são as suas opções? Falar com ela, claro, ela está no interfone esperando por você, mas o que falar? Você acaba de encontrar uma Janáina em uma janela entreaberta e quadrada, cor bege e modelo antigo. Você

encontrou a sua Janáina? Sim, você encontrou. Não importa se ela REALMENTE é a Janáina, a cúmplice de hoje. Certo... mas você tem um dispositivo, o que ele propõe? Achada a janela, interfone e procure por Janáina, ok. E agora? Bem...quem me deu essa instrução foi a Janáina cúmplice. Perante um impasse o que fazer? Vou ligar para Janáina, ela é meu alvo e minha guia.

"Janáina, estou em frente a um prédio com uma janela quadrada, com bege, modelo antigo, entreaberta. Eu interfonei procurando por Janáina e te encontrei".

"Você me encontrou? Quer dizer, encontrou uma Janáina?". "Sim, encontrei uma Janáina e ela me aguarda no interfone. Você quer que eu diga algo a ela, Janáina?". (Silêncio). "Conte a ela um segredo teu". "Janáina? Alô? Você está aí?". "Oi, sim". "Janáina, me desculpe por te fazer esperar. Posso te contar um segredo meu?". "Pode".

ESSA JANAÍNA É DE OUTRO MUNDO MESMO. COMO AS:-
SIM? "PODE". ASSIM, DO NADA? SEM SABER QUEM SOU
EU E PORQUE ESTOU FAZENDO ISSO? INÉDITO. SEMPRE
ME PERGUNTAM QUEM SOU E PORQUE ESTOU FAZENDO O
QUE FAÇO. MUITO RARO AS PESSOAS SIMPLEMENTE
PARAREM PARA FAZER QUALQUER COISA COMIGO, SEM
ANTES PERGUNTAR: MAS ISSO É PARA A FACULDADE?
VOCÊ É PSICÓLOGA?

Janaína, você me impressionou. Fiquei pasma
com a sua reação: alguém que espera sem recla-
mar, alguém que não procura entender o porquê
daquela situação, alguém que aceita um convite
improvável de uma desconhecida que não se apre-
sentou. Janaína, como eu tenho a aprender com
você. Você não se contentou com apenas ouvir
meu segredo, ainda me contou suas confissões.
Um sentimento de encantamento me invade toda
vez que eu relembro esta experiência.

Deixemos a memória de lado... A vontade de es-
crever esta carta veio de uma tentativa de falar
sobre o re-parar. Isso, assim, desse jeito es-

tranho, com esse hífen separando o "re" do "parar". Re é um prefixo, costuma significar repetição. Parar é um verbo, a ação de nada fazer. Re-parar é fazer nada novamente. Pois bem, você foi a situação mais emblemática de *Entre Tropeços* até agora e por isso resolvi te escrever esta carta. A singularidade do nosso encontro é propícia para falar do re-parar por dois motivos:

1. Embora faça parte da performance procurar por alguém caminhando pela cidade, encontrar uma Janáina na situação que eu te encontrei foi um *ACIDENTE*. Procurar era o meu objetivo, encontrar foi o meu acidente. É propriedade de um acidente ser uma força disruptiva do caminho, isto é, emergir de supetão. Não há como prevenir-se de um acidente. É singular, incontrollável. Escapa na mesma velocidade em que se tenta agarrá-lo. Quando tropecei na sua janela, quando ouvi "Janáina", um grande eco retumbou. Quem eu era, o que fazia, onde estava que horas eram, nada, nada disso importava. Só o vazio. O eco do vazio. Suspensão de passado-futuro. Só

aqui-agora. Passado o momento inicial de agência de um acidente, o ego tenta assumir o controle: "o que você vai fazer?". O ego, o corpo habituado e medroso, que não suporta a força indiscernível do acidente, quer ser eficiente em um acidente. É preciso re-parar. Re-parar para frear a urgência de resistência as forças que impõem uma recomposição da subjetividade. Re-parar é suspender. Re-parar é aquietar. Re-parar é fazer nada, mas não é paralisar. É interromper a força de resistência. Um primeiro movimento em prol do acolhimento. Com muito custo eu consegui re-parar, frear uma vontade de tagarelar. Também não tenho certeza até que ponto esse "re-parar" não foi um paralisar, mas, de qualquer modo, o acidente de te encontrar exigiu que eu ~~paralisasse~~ repasse. Se a posição que eu tomei foi a mais justa tendo em vista as propriedades-possibilidades do acontecimento, eu não sei. Pareceu-me que incluir a Janaina cúmplice naquele encontro era um caminho

possível. Se eu a tivesse encontrado, eu contaria a ela um segredo, como assim o fiz, quando a encontrei ao escrever uma carta.

2. O segundo ~~é o~~ motivo ~~como~~ é o modo como você lidou com a minha oferta. Se te encontrar foi um acidente em meu caminho, imagino que o meu chamado também tenha sido no seu. Diante de minha oferta você não procurou entender o que se passava. Revelar os porquês e o quem da situação. Você aceitou meu convite, escutou o meu segredo e ainda o retribuiu. Só depois que você já tinha partilhado confidências, eu informei o meu nome. Não porque fosse preciso, não porque você tivesse perguntado.

Quem sabe ainda nos encontramos em outros inter-fones...

Como é muito provável que esta carta não seja entregue, a sua janela foi encontrada em uma deriva pelas ruas da maior cidade do Brasil, decidi inseri-la na minha dissertação, quem sabe um dia você não a lê...

Tenho apreço pelas buscas impossíveis, as buscas que

fazem o impossível emergir.

Forte abraço,

Juliana.

PS: Esta carta foi datilografada com uma máquina que pertencia ao meu pai, que ele ganhou quando tinha 15 anos. Eu nasci na década de 90, então não fui familiarizada com as máquinas de escrever, apenas com os computadores. Decidi datilografar esta carta justamente pela falta de habilidade que possuo no trato com as máquinas de escrever, por não saber, por estar mais suscetível a acidentes, uma maneira de dar forma/ matéria/ corpo a busca de acolher acidentes. A mudança de cor nas últimas páginas foi um deles, até agora não sei bem o que aconteceu.

Aprender a ativar o corpo vibrátil é um primeiro passo na tentativa de escapar da vivência do desejo enquanto carência. Trata-se, no entanto, de um processo com uma complexidade que não é da minha alçada. O mundo contemporâneo está organizado de um modo que visa recalcar o corpo vibrátil sugando as subjetividades para a síndrome de carência-e-captura, não é uma batalha fácil. Percebi, como paciente de psicanálise, uma rígida cisão que produziu distanciando vida cotidiana de vida artística. Por mais contraditório que isso possa parecer, considerando que nesta pesquisa estas duas instâncias estão extremamente embaralhadas. Desde que tive este *insight* tenho tomado também o meu cotidiano como matéria de pesquisa e investigação. Enfim, estou em franca batalha e noto que a síndrome de carência-e-captura é o modo operativo preponderante nessa minha trajetória. Já me acusei de fraude por comentar aqui de coisas que na maioria das vezes eu faço o extremo oposto. Depois constatei que a acusação, o julgamento e a culpa só fortalecem a síndrome, então, ao invés de negá-la, decidi expô-la.

Não tomem estes escritos como um argumento de autoridade. A minha pele tem marcas de todos estes tropeços, vivo intensamente todos os três modos operatórios – modernidade, pós-modernidade e *secalharidade* – e posso afirmar que a *secalharidade* é uma busca, mas ela não pode ser uma conquista, porque se assim o for, cessa-se o movimento, o meio. Um erro comum – que eu cometo com frequência insistente – é justamente fazer um juízo de valor, ou seja, qualificar o que é certo e o que é errado, os usos mais adequados e inapropriados, quando deveria apenas reparar. Acompanhar este movimento, sem culpa, punição ou julgamento. Parece simples, é simples e é muito difícil também.

A ativação do corpo vibrátil não é gradual, nem linear, é imprevisível e não é condicionada pela vontade do ego, pelo contrário, se o ego está posto, imposto, pressuposto, nada acontece. Querer costuma ser um dos maiores problemas, querer

demasiadamente é sabotar o acontecimento. É preciso suspender a cisão provocada pelo ego para criar condições de abertura para a relação. O ego é fechado em si mesmo, não autoriza afecção, mistura de corpos, ele conserva e conservação é o oposto de relação. Não é gradual e linear porque não é uma capacidade que se adquire e uma vez adquirida carece apenas de aperfeiçoamento. A vibratilidade corpórea é uma sensibilidade emergente a todo momento, é uma abertura ao outro. É certo que alguém que tem se dedicado a encontrar esta abertura por vezes terá maior facilidade que alguém que insistentemente a recalca, no entanto, “treinar” esta a(fe)tivação não concede garantias de êxito, a cada reparar é preciso reaprender.

5 ERRÂNCIA

Acidente é conceito-ferramenta, é uma busca por estar à altura daquilo que me acontece. Reparar é ferramenta-conceito, é tática de entrada em relação. Errância é meio, é terreno que aglutina o desacostumar o olhar a partir do reparo com o acolher dos acidentes, dos desvios de percurso. Antes de me perder na cidade, já existiam muitas errantes, caminhantes nômades dos espaços estriados, andarilhas zanzando pelas esquinas cultivando o tempo da experiência, esquivando da aceleração impingida aos corpos na maquinaria produtiva.

Este capítulo é uma breve incursão ao passado, conduzida pelo olhar de Paola Berenstein Jacques (2012) em *Elogio aos Errantes* que percorre as práticas de nomadismo quando elas migram para os espaços estriados, esquadrihados por cercas, muros, etc. – as cidades. A autora nomeia como errância urbana as caminhadas a esmo na cidade e destaca as três principais frentes desse ato consonantes a três divisões para o urbanismo moderno:

(...) o período das flanâncias, de meados e final do século XIX até início do século XX, que criticava exatamente a primeira modernização das cidades; o das deambulações, dos anos 1910-30, que fez parte das vanguardas modernas mas também criticou algumas de suas ideias urbanísticas do início dos CIAMs; e o das derivas, dos anos 1950-60, que criticou tanto os pressupostos básicos dos CIAMs quanto a sua vulgarização no pós-guerra, o modernismo. (JACQUES, P. B., 2005. p. 21).

No fim do século XIX os centros urbanos sofriam de inchaço populacional devido à Revolução Industrial. As cidades se estruturavam em becos e vielas, com intensa concentração de habitantes de baixo poder aquisitivo nas regiões centrais e propensão a epidemias por conta da precária infraestrutura

sanitária. Neste contexto surgem os primeiros projetos urbanistas legitimados por discursos sanitaristas, estéticos e também militares, como ressalta Jacques. O urbanismo era usado como instrumento de elitização dos conglomerados urbanos, expulsando os mais pobres do centro e realocando-os nas periferias. A diminuição da densidade demográfica possibilitava o alargamento das ruas para passagem de automóveis e tanques de guerra.

A *flâneuse*²⁵ é fruto deste processo de modernização das cidades engendrado pelo urbanismo. Jacques (2012) reitera que a *flâneuse* só se tornou possível naquela conjuntura e, se por um lado, era entusiasta da modernidade e da multidão, por outro, assumia uma postura de resistência e crítica aos intentos urbanistas. O principal expoente das flanâncias foi o poeta Charles Baudelaire e a cidade por onde flanava era Paris. A capital francesa é a protagonista da errância urbana, posto que os três períodos supracitados tiveram a cidade como lócus. Não à toa, considerando que no fim do século XIX, Paris, sob gestão do Barão Haussmann, passou por uma reforma bastante radical na paisagem. Processo semelhante ocorreu no Rio de Janeiro do cronista e errante João do Rio. A cidade durante o mandato de Pereira Passos, não por acaso apelidado de Haussmann tropical, também passou pelo saneamento urbano e social (JACQUES, 2012, p.63).

A partir das narrativas errantes²⁶ que para Jacques (2012) são um prolongamento compartilhável da experiência errante e ao mesmo tempo uma outra forma de experiência, nota-se que as flanâncias têm uma íntima ligação com a multidão e o anonimato. Com a modernidade veio o crescimento populacional, as pessoas antes conhecidas, tornaram-se rostos genéricos, o tempo foi acelerado pela otimização da produção taylorista, as paisagens modificaram-se em função de um

25 Feminino de *flâneur*.

26 Nome dado por Jacques (2012) aos escritos produzidos pelos errantes a partir das experiências em errância urbana.

urbanismo que procurou automatizar a relação do corpo com a cidade, os corpos cada vez mais disciplinados, vigiados e eficientes e é da soma desses e outros acontecimentos que emerge a multidão:

As flanâncias ocorrem em um momento muito específico de transformações urbanas; vêm do surgimento dessa experiência nova da multidão, do surgimento do turbilhão humano e urbano no século XIX, da experiência física dos corpos que se esbarram, se esquivam, por vezes se acotovelam, da experiência do estranhamento, do estar só em meio a desconhecidos de diferentes classes que, juntos, formam uma só massa humana, uma multidão sem rosto, uma uniformidade feita de diferenças, de individualidades, de solidões. Uma multidão que proporciona diversas possibilidades, tanto de encontros quanto de conflitos, de desaparecimentos e de surgimentos. Uma concentração humana que permite uma coexistência não pacificada no espaço público, o confronto entre diferentes, antes separados geograficamente, que entram em contato pela primeira vez na cidade grande. A multidão proporciona uma relação entre anonimato e alteridade que é exatamente o que constitui a própria noção de espaço público metropolitano (JACQUES, 2012, p. 56).

Perder-se e encontrar-se só se tornou possível em meio a esta experiência de multidão. Por isso a *flâneuse* tendia a assumir um caminho do meio, ao mesmo tempo que exercia uma postura crítica à modernização, – quando se embrenhava na multidão adotando a lentidão e a ociosidade – sabia que era parte de um processo inevitável e o que estava a seu alcance era vaguear pelo que estava prestes a ruir, como quem presenciava algo precioso e efêmero.

Em vez de proteger-se do estado de choque – como fazia a imensa maioria da turba – provocado pela demolição da antiga cidade e pelo veloz aparecimento da metrópole moderna e seus letreiros em neon, a *flâneuse* buscava voluntariamente o choque, uma escolha por viver aquelas mudanças intensamente, na própria pele, uma corporificação do choque (JACQUES, 2012). Nesse sentido, Jacques (2012) diferencia a *flâneuse* do homem da multidão, de Edgard Allan Poe, e do homem *blasé*, de Georg Simmel. O homem da multidão é aquele que se dissipa, torna-se parte da turba e o outro assume a atitude *blasé* como estratégia de proteção/ anteparo da experiência de choque.

[...] a flanância depende e se alimenta de sua experiência na multidão. Essa experiência não é a do homem da multidão, ou do homem *blasé*, que se deixa levar e disciplinar pelas regras implícitas da turba, que age mecanicamente chegando à alienação, nem daquele que a olha só de fora, a contempla de longe como o ocioso das esquinas de Berlim citado por Benjamin, que fica parado na rua a observá-la. O *flâneur* entra na multidão de forma crítica e, assim, determina seu próprio estado de flanância. A flanância, mesmo que de forma indireta e não explícita, traz nela aquilo que já chamamos de crítica moderna da própria modernidade, e, sobretudo, uma crítica ao urbanismo, à transformação autoritária das cidades e à expulsão de seus habitantes, à segregação social, à divisão de trabalho, à imposição de uma uniformização de costumes, de vias para circulação bem orientadas e cada vez mais sinalizadas, de uma velocidade cada vez mais acelerada, e, em particular, ao empobrecimento, pela recente mecanização, da relação do corpo com a cidade (JACQUES, 2012, p. 71).

As deambulações acontecem em um momento em que a experiência da multidão e da transformação não são mais motivo

para choque. As errantes deste período adentravam a multidão para interferir de modo muito mais ativo que nas flanâncias, nas quais o centro da questão era experimentar a multidão, embevecer-se nela, embaralhar os sentidos nessa nova possibilidade de encontro com a alteridade.

As errantes das décadas de 20 e 30 que surgiram das vanguardas artísticas, especialmente Dadá e surrealismo, buscavam estranhar as banalidades e cotidianidades e o faziam a partir da busca, coleta e coleção de objetos antiquados, os resíduos que evidenciavam a fugacidade da vivência urbana, a obsolescência do novo. Jacques comenta esta atitude, desacreditando a hipótese da nostalgia: “[...] não se trata de uma forma de nostalgia do antigo, pois a potência de estranhamento do cotidiano [...] reside exatamente em seu estado de eminente desaparecimento” (JACQUES, 2012, p.131).

A antropofagia é um diferencial brasileiro. Movimento cunhado pelo escritor Oswald de Andrade, inspirado nos atos de antropofagia indígena nos quais as índias ingeriam suas inimigas a fim de apropriarem-se das virtudes delas, a antropofagia consiste em um devorar metafórico no sentido de apossar-se da produção intelectual, artística, social, etc. estrangeira, que sempre orientou o país, haja vista o processo de colonização, misturando-a a aspectos considerados tipicamente brasileiros. A regurgitação do processo de digestão que mistura internacionalismo com nacionalismo é a antropofagia.

Flávio de Carvalho é um importante errante deste período, nominava suas deambulações de *Experiências* e o registro da primeira é *Experiência n° 2* na qual andou no sentido contrário a uma procissão de *Corpus Christi* em São Paulo com a cabeça coberta por um boné. De acordo com o relato do próprio Flávio de Carvalho transcrito por Jacques (2012), inicialmente o ato provocou estranhamento, espanto e olhares curiosos. Em um segundo momento as reações começaram a surgir: cutucões, esbarrões, homens barrando a passagem, protestos e ameaças ao ouvido. Por fim, a multidão tornou-se raivosa, querendo devorá-

lo, ele tentou escapar e foi preso. Na delegacia explicou que estudava a psicologia das multidões e resolveu fazer um experimento. “No jornal do dia seguinte, a manchete destacava: ‘Uma experiência sobre a psicologia das multidões resultou em sério distúrbio’” (JACQUES, 2012, p. 107).

Este episódio de Flávio de Carvalho confirma que as deambulações assumem atitudes para interferir na multidão, provocá-la. A aceleração do tempo modificou a percepção. A linearidade foi desconstruída e as vanguardas artísticas não só acolhem esta mudança como a transformam em matéria de criação ao priorizarem um trabalho com colagem, justaposição, escrita automática e também espaço de escuta e aceitação do acaso.

Na transformação em metrópole os cortiços foram eliminados dos centros urbanos e assim as favelas foram se formando. No período das deambulações ocorreram muitas visitas ao Morro da Favella, no entanto, estas visitas ainda tinham um caráter turístico²⁷. Já na década de 60, o contexto era outro, as favelas se proliferaram, deixaram de ser exóticas novidades, e “[...] sonho brasileiro, sobretudo do milagre econômico dos anos 1950” (JACQUES, 2012, p.175-176) foi posto em dúvida, por outro lado, a capital federal planejada é inaugurada.

Brasília é monumento, símbolo de modernidade e progresso. Projetada por Lúcio Costa, a capital é filha da arquitetura moderna com espaços divididos pelas funções – moradia, entretenimento, emprego e tráfego. A arquitetura moderna se desenvolveu a partir da crença de que existe um ideal arquitetônico e que uma vez alcançado ele pode ser replicado

27 Muitas expedições foram feitas ao Morro da Favella, a visita do futurista italiano Marinetti em companhia de artistas modernistas brasileiros e também do arquiteto moderno cujos projetos arquitetônicos eram severamente criticados pelas errantes, Le Corbusier. “A favela se transformou em lugar de culto dos artistas modernos. Quando esses artistas recebiam colegas estrangeiros, a primeira visita, ou excursão, que eles faziam era ao Morro da Favella” (JACQUES, 2012, p.96).

independente das peculiaridades de cada localidade. Ou seja, uma arquitetura que desconsidera as pessoas e seus aspectos socioculturais em prol de uma imagem de modernidade. Este pensamento que já existia na virada do século nas iniciativas de embelezamento da urbe e se fortaleceu com o passar dos anos é parte de um processo, nomeado por Guy Ernst Debord como espetacularização da sociedade, que transforma as habitantes em espectadoras, cada vez mais passivas na experiência de cidade que, por sua vez, é convertida em imagem para consumo.

Da mesma maneira que nas épocas anteriores, havia uma postura crítica por parte das errantes da década de 60 que, ao identificarem a espetacularização, tinham como um dos principais focos de interesse a investigação de estratégias que convocassem a participação das pessoas, que deixassem de assumir a posição passiva e receptiva de espectadoras para se transformarem em participantes, coautoras das proposições erráticas.

Ao comparar a errância brasileira das décadas de 20 e 30 com a dos anos 60, Jacques (2012) avalia que a antropofagia de Oswald de Andrade gerou, por parte de algumas seguidoras, um nacionalismo extremado e cita os grupos Anta e Verdamarelo como exemplos. Contudo, enfatiza que, apesar desse fascismo à brasileira, havia, nos anos 20, um distanciamento da realidade do país, “Eles observavam os acontecimentos mais como turistas que contemplam paisagens longínquas, sem vivê-las efetivamente de dentro” (JACQUES, 2012, p. 182), fato que não ocorrera em 60.

A Tropicália pode ser também nomeada de Super-Antropofagia. O foco deslocou-se do devorar para o incorporar a alteridade, ou seja, uma antropofagia que modifica as estruturas a ponto de construir corpo. Corpo que se altera pelos acoplamentos. Uma incorporação tão radical que não faz juízo de valor, incorpora inclusive os meios de comunicação de massa, isto é, a espetacularização em si. Jacques (2012) classifica esta característica como uma ambiguidade, uma contradição do

movimento, haja vista que por um lado se pretende combativo à espetacularização ao eleger a participação como tática, por outro, era comum que seus principais representantes frequentassem programas televisivos de auditório.

Precisa-se destacar, entretanto, que a análise da arquiteta restringe-se ao plano visível e por isso os procedimentos tropicalistas tendem a soar contraditórios. Na perspectiva que Rolnik (2007) pesquisa a Tropicália, a coerência está em dar passagem aos afetos, o critério é a vitalidade, em como permitir a ativação do desejo enquanto potência de criação e por isso não há preconceito de linguagem, pois a questão não está em uma qualificação, mérito ou valoração das matérias utilizadas e sim na efetivação da simulação (territorialização e desterritorialização). A revolução empregada pelas antropófagas-tropicalistas é principalmente micropolítica.

Cientes de que a pureza é um mito, as tropicalistas sabem que a busca pelo verdadeiro é um falso problema. A realidade é artifício, não há pureza, não há essência, tropicália é mistura: guitarra elétrica e música brasileira, cidade-monumento e favela, *Parangolé*²⁸ e Chacrinha. “[...] não se trataria aqui de uma natureza pura que varia, mas de uma pura variação. E daria para concluir: não há natureza pura, só pura diferença. O artifício é a diferença nela mesma (ROLNIK, 2007, p.37). Neste trecho Rolnik não está se referindo diretamente às tropicalistas, está tecendo observações sobre o movimento do desejo que se expressa na construção de máscaras, artifícios. Porém, conforme destaca a psicanalista, a única figura de subjetividade que ela cartografou que não vive o desejo como carência-e-captura é a antropófaga-tropicalista e é justamente por não recalcar o plano invisível que contesta o mito da pureza e que não separa arte e

28 Parangolé é um trabalho do artista plástico Hélio Oiticica, importante expoente da Tropicália. Os parangolés eram capas, bandeiras, estandartes elaborados para a vestimenta das participantes, feitos para mover, para dançar e incorporavam as participantes à obra de arte (REZENDE; OLIVEIRA, 2014).

vida. Se o desejo é criação, viver a intensidade do desejo é criar, sendo assim, arte e vida são produtos de um mesmo processo de simulação e a separação revela-se descabida.

Delirium Ambulatorium era o nome que Hélio Oiticica dava para a sua prática de errância urbana. Delirium remete ao fato de que o caminhar proporcionava um estado psicofísico próximo ao delírio, ao meditativo, e *Ambulatorium* no sentido de “[...] inventar ‘coisas para fazer durante a caminhada’” (JACQUES, 2012, p. 227). A cidade era encarada como espaço de jogo, um *playground*. Andava pelas ruas carregando um bloco de notas, posto que *Delirium Ambulatorium* era parte do processo criativo do artista, algo que fazia para se sintonizar, criando condições de emergência de um delírio concreto, ou seja, uma forma de expressar as sensações desencadeadas durante a caminhada. A forma do delírio concreto era variável poderia ser um texto errante ou trabalhos artísticos decorrentes da experiência na/com a cidade.

Além de Oiticica outras artistas eram praticantes de errância urbana. As baianas e baianos tropicalistas quando migram para o Rio de Janeiro andam muito pela cidade desconhecida a ser desbravada e isso está presente nas letras das músicas e também nas poesias como, por exemplo, em *Alegria*, *Alegria* de Caetano Veloso e *Amante da Algazarra* de Wally Salomão.

Paralela e consonante a Tropicália surgia na França a Internacional Situacionista (IS), grupo fundado em 1957 por Guy Debord. Entre tropicalistas e situacionistas existem muitas aproximações: têm a participação e o jogo como questões centrais, não separam arte e vida, praticam errâncias urbanas, criticam a arquitetura e o urbanismo modernos e pode-se afirmar que o desvio é o *modus operandi* de ambas. O desvio como um não se deter, um transitar por universos díspares com passagens mais ou menos bruscas, sobreposições. Uma montagem não linear que justamente por não se deter não completa uma síntese,

dispersa significados, é ambígua, une oposições, como a própria experiência de errância pela rua.

A despeito dessas semelhanças, Jacques (2012) identifica como uma diferença acentuada entre os dois movimentos a maneira como lidam com os meios de comunicação em massa. As tropicalistas acreditam na possibilidade de desvio da mídia, de subvertê-la ao apropriar-se dela, nos situacionistas a relação com a mídia também está presente, mas é menos complexa: “[...] se contentavam em reproduzir imagens publicitárias em suas publicações ou em fazer desvios em imagens cinematográficas ou ainda em produzir histórias em quadrinhos com textos críticos (JACQUES, 2012, p. 208).

A IS surge da Internacional Letrista, nesta as discussões ainda estavam preponderantemente centradas nas artes e os seus membros se opunham ao surrealismo, criticando-o, embora Jacques (2012) aponte influências do surrealismo tanto nos escritos letristas quanto nos posteriores situacionistas. Com a centralidade que a questão da sociedade do espetáculo passa a assumir no grupo entendem que a cidade é o espaço propício para propor ações de resistência frente a crescente espetacularização.

Na medida em que os centros urbanos ganham destaque nas investigações situacionistas as críticas à arquitetura e ao urbanismo modernista tornam-se um dos temas de intenso debate no grupo. A principal crítica dos situacionistas ao urbanismo moderno era a noção de modelo estático que permeava o modo de organizar a cidade. Se as sujeitas são mutantes, o espaço também o é, altera-se e troca informações. Sendo assim, a arquitetura deveria acompanhar as dinâmicas sociais e não impor estruturas espaciais deslocadas das práticas das habitantes. Jacques (2003) comenta a pertinência atual do pensamento situacionista considerando os processos como museificação, disneylandização, cidade-genérica, cidade-shopping, etc., processos estes que muitas vezes coexistem em

uma mesma cidade, oriundos de projetos sem engajamento da população em suas elaborações que visam a mercantilização das cidades por meio da gentrificação²⁹.

A construção de situações tinha por objetivo revolucionar o cotidiano a partir da participação das passantes que na medida em que se tornavam agentes resistiam à espetacularização das cidades. Para a criação de situações – a construção coletiva de uma ambiência unitária e de um jogo de acontecimentos – os situacionistas elaboraram uma teoria crítica que denominaram de Urbanismo Unitário: “[...] não era uma doutrina ou uma proposta de urbanismo, mas sim uma crítica ao urbanismo, não era um tipo de urbanismo, mas sim uma teoria urbana crítica; era unitário por ser contra a separação de funções no espaço do urbanismo moderno” (JACQUES, 2012, p. 211-212), como foi realizado em Brasília em que funções diferentes correspondem a espaços diferentes na cidade, repetindo a mesma lógica em todo o plano piloto da capital.

Psicogeografia era o nome do procedimento/ estudo que fornecia informações sobre as sensações, os estados psicológicos disparados por determinada ambiência. A pertinência dessa investigação era afinar-se com os comportamentos das pessoas em relação aos diferentes espaços da cidade, visto que a criação de situações precisava ter uma ligação com as experiências de comportamento. Para mapear as afetividades a técnica utilizada era a deriva, a última errância urbana descrita por Jacques em *Elogio aos Errantes*.

A deriva, assim como outras errâncias, consiste no caminhar sem rumo e sem objetivos preestabelecidos. Os situacionistas definem deriva como “[...] uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas” (DEBORD, 2003, p.87). Em *Teoria da Deriva* (2003) Guy Debord comenta que se difere de uma viagem ou passeio na medida em que quem deriva

29 Gentrificação é um processo no qual retira-se as populações com menor poder aquisitivo de determinadas áreas, revitalizando-as e transformando-as em áreas elitizadas (JACQUES, 2003).

deve renunciar, por determinado período, às razões para deslocar-se, os porquês, para dedicar-se às demandas do terreno e das pessoas que cruzarem o caminho. Propõe um deslocar-se pelo deslocar-se, diferentemente de uma perspectiva funcional-capitalista baseada na produtividade e nos objetivos de cada passo dado. Um modo de subversão da cidade moderna que paulatinamente foi confinando as suas habitantes.

A Internacional Situacionista (IS) buscava a constituição de novas territorialidades que resgatassem as múltiplas formas de nomadismo que as cidades modernas foram progressivamente esquadrinhando, restringindo, fixando e confinando, com o fim de aniquilá-las por completo. (ANDRADE, 2003, p.11).

Cabe ainda comentar sobre a noção de jogo na IS. O jogo que defendem não incita a competição, é coletivo e colaborativo, também criticam jogos que cindem a instância do jogar da instância da vida. Para eles a vida é um jogar. “A ideia que estaria por trás de todo pensamento urbano situacionista – construção de situações, desvio, urbanismo unitário, psicogeografia e derivas – seria então essa questão do jogo, uma grande arma antifuncionalista que prioriza os usos e não as funções” (JACQUES, 2012, p. 221).

O tipo de resistência operado pela errância urbana em relação ao urbanismo moderno e ao processo de espetacularização é de esfera micropolítica, molecular, plano invisível. A principal atuação da errância é na produção de subjetividade. A errante ao perder-se no espaço público perde-se de si mesma para encontrar-se outro a partir dos encontros que ocorrem durante a experiência de caminhada. Desde a flanâncias a busca pela multidão é a possibilidade de vivenciar a alteridade e isso se intensifica nos períodos subsequentes que passam a assumir uma postura cada vez mais ativa ao ponto de na década de 60 já não se contentarem com os jogos que estavam

em curso, os acasos, os achados nas ruas, queriam criar jogos a partir da experiência de errância convidando as pessoas à participação. Por outro lado, os escritos situacionistas revelam que os planos do grupo visavam propor mudanças estruturais nas cidades, macropolíticas e comentavam que se ainda não tinham colocado suas ambiciosas ideias em prática era porque não possuíam os recursos necessários e por isso se contentavam com ações em menor escala, a nível pessoal (KATHIB, 2003).

No epílogo de *Elogio aos Errantes*, Jacques (2012) elenca três pontos comuns às errâncias que ela resgatou a partir do contato com as narrativas errantes: desorientação, lentidão e incorporação. Desorientar-se talvez seja a apreensão³⁰ primeira da errância. Errar, perder-se, vaguear, zanzar como tática micropolítica para a desterritorialização, para desacostumar hábitos, para estranhar o familiar, o conhecido, para criar novos territórios, menos banalizados, mais pulsantes, intensivos, com mais vazão aos afetos. “O foco dos errantes não é exatamente o andar em si, mas o estado em que eles se colocam ao andar sem rumo, pelos percursos indeterminados, um estado de corpo errante” (JACQUES, 2012, p. 271).

A lentidão é abordada por Jacques (2012) a partir da retomada dos homens lentos de Milton Santos que são aqueles que à margem da aceleração do tempo possuem uma fruição de cidade mais intensa e normalmente são oriundos de classes mais pobres. A errante urbana voluntariamente se recusa a aderir ao ritmo acelerado, ela não foi necessariamente marginalizada, mas a busca pela lentidão se dá para vivenciar outra maneira de relação com o espaço, menos funcionalista, mais afetiva.

Nas flanâncias a lentidão é evidente, por exemplo, quando tartarugas eram levadas para passear. No entanto, Jacques também traz a perspectiva de Deleuze e Guattari que apresentam a lentidão por outro enfoque, não atrelada à velocidade, ao ritmo, mas, junto com o rápido, seria uma qualidade de movimento, independente da velocidade. Como se

30 Apreensão no duplo sentido. Apreender e sentir-se em risco.

a lentidão fosse um estado corporal, uma qualidade de atenção que expande o tempo da experiência (*aion*), um tempo encontrado dentro do tempo cronológico (*cronos*).

A noção de incorporação é entendida por Jacques (2012) como um processo de contaminação recíproca entre corpo-humano e corpo-cidade pela ação de caminhar. Ambos se inscrevem um no outro e se transformam em coengendramento. A cidade em seu devir errante e a errante em seu devir cidade.

Este percurso pela errância urbana situa a minha investigação. De certo modo as questões que me atravessam já estavam presentes com outras formulações em boa parte das narrativas errantes. Questionamentos que se produziram em mim atualizados porque reinventados em outras circunstâncias. Na década de 60, último período contemplado por Jacques, a subjetividade estava começando a se flexibilizar, inclusive as errantes participaram ativamente deste processo, no entanto, conforme visto, esta flexibilização foi cooptada o que produziu a síndrome de carência-e-captura, o império nomadizado, a sociedade de controle.

Mesmo não sendo objetivo deste trabalho abarcar a complexidade deste processo, considerando que o foco é construir um relato de um movimento criativo, entendo que os problemas de pesquisa “como desacostumar o olhar?” e “como operar o acidente enquanto matéria de invenção artística?” configuram-se como uma busca por deixar de viver o desejo como falta e criar para si um corpo sem órgãos, um corpo vibrátil, que (re)existe ao controle. Os escritos que se seguem são retalhos de uma história *Entre Tropeços*. Uma busca que se transformou em poética da busca.

Convite à leitura

Esta interrupção é um convite à escuta. Peço que faça a gentileza de fazer o download do arquivo abaixo em um dispositivo móvel, interrompa seus afazeres, pegue papel e caneta, respire, aperte o play e feche os olhos.

<https://goo.gl/Q3Hg63>

6 ENTRE TROPEÇOS

Em uma manhã ensolarada em Curitiba/PR, no início do ano de 2012, fui a residência de uma amiga para que de lá partíssemos para o calçadão da Rua XV de Novembro. Antes de encaminharmo-nos ao centro da cidade, decidi deixar todos os meus pertences guardados na casa dela. Quando chegamos ao local eu cobri meus olhos com uma faixa preta e comecei a experimentar uma partitura de movimentos interagindo com o espaço e as pessoas que lá estavam. Terminada a investigação, minha parceira de pesquisa notificou-me que não retornaria para o apartamento onde morava, pois precisava fazer algumas atividades no centro.

Fiquei apreensiva com a notícia porque não conhecia a região onde ela morava e na ida pegamos um ônibus, mas, como supus que ela regressaria comigo, estava entretida com a conversa e não me atentei a paisagem. Ela descreveu-me resumidamente o lugar onde deveria parar, indicou-me o ponto de parada do ônibus e despedimo-nos. Tomei o ônibus atenta aos lugares por onde passava. Em determinado momento intuí que dentre algumas paradas chegaria à região onde eu deveria descer. Algo me soava familiar, embora eu não conseguisse identificar o quê.

Não sei exatamente quantas, mas devem ter passado pelo menos umas dez paradas de ônibus e eu não reconhecia o local de onde partira. Fiquei ansiosa, aguardei mais umas cinco paradas e resolvi descer do ônibus. Olhava para todos os lados, tudo era desconhecido. Eu deveria ter apenas algumas moedas no bolso da calça, estava sem celular, sem documento. Resolvi caminhar a procura de um orelhão para telefonar a cobrar para o único número que eu sabia de cor: o de minha casa. Enquanto caminhava olhava para a paisagem ao redor e tudo estava tão belo aquele dia. Sentia-me acolhida por aquele novo ambiente. O nervosismo inicial cessou completamente. Quando finalmente encontrei um telefone público não parei para telefonar.

Estava perdida, perto da hora do almoço, em um dia ensolarado, mas, não sei explicar o motivo, algo me movia a seguir caminhando. Felizmente eu não tinha compromissos marcados à tarde. E assim continuei caminhando. Por cada telefone que passava eu escolhia novamente seguir. Naquele caminhar sem direção, sem pretensões, eu vivi uma das experiências estéticas mais potentes da minha vida. Caminhando, quem diria. Não foi em uma sala de teatro. Parecia que alguém havia me emprestado óculos com lentes que deixavam tudo ao meu redor repleto de vida. Tudo me afetava, arrebatava-me, atravessava-me.

Por voltas das 15 horas e 30 minutos (eu estava com um relógio de pulso) não estava mais perdida. Com calma, saboreando aquela caminhada, percorri o trajeto em direção à empresa onde meu pai trabalha, local mais próximo de onde subitamente descobri que estava. Aquela experiência ficou reverberando em mim. Naquele período eu já estava começando a frustrar-me com o meu olhar nas experiências que fazia pela cidade alternando momentos com e sem cobrir os olhos, porém, como estava no meio do turbilhão, não conseguia palavrear aquelas sensações.

Após um mês aproximadamente decidi que proporia um projeto de pesquisa na iniciação científica e estava certa do anseio de prosseguir com a experimentação que participara desde o ano anterior com uma pequena mudança de centro: eu não mais fecharia os olhos. Meu objetivo era mantê-los bem abertos para desvendar modos de desacostumá-los. Lembrei daquele dia em que havia me perdido acidentalmente (1º acidente), em como aquela experiência tinha sido transformadora. Pensei: e se eu fizer isso mais vezes, como um modo de pesquisa?

Não desconfiava que já faziam isso desde o fim do século XIX. Flanâncias, deambulação, deriva, errância. O critério de chamar de deriva não foi afinidade artístico-teórica, embora ela exista. O parâmetro foi a sensação: caminhar sem rumo, é mais

que vaguear, passear, deambular, é desviar da rota, é perder-se da rota, desterritorializar-se e com certeza é flutuar ao sabor das correntes ou dos ventos.

Neste mesmo ano, em conversa com parceiras e parceiros de pesquisa, percebemos que aquelas experimentações com os olhos vendados que fazíamos no espaço público por falta de salas de ensaio suficientes (2º acidente) poderiam ser pensadas como intervenções urbanas e discutimos a possibilidade de começar a estudá-las. Co-incidentalmente no mesmo período o professor Me. Diego Baffi abriu um grupo de pesquisa para estudar intervenção urbana em arte (3º acidente), no qual eu entraria em contato com os movimentos de contracultura e antiarte, dentre eles a Internacional Situacionista que cunhou o termo deriva.

Comecei, então, a praticar derivas. Aos poucos criei um pequeno ritual. Antes de percorrer as ruas, eu meditava por 1 hora ou exercitava a espera da emergência das imagens estereoscópicas com o livro de estereogramas. Encerrada esta etapa de preparação, imediatamente saía para o espaço público, sem pronunciar uma palavra. Carregava comigo uma garrafa d'água, algo para comer, um caderno, uma caneta, um documento com foto e alguns trocados suficientes para três ou quatro passagens de ônibus. Ao começar a andar, a primeira coisa que eu fazia era nada, como já instruía Eugénio no texto *Jogo AND em 10 posições*.

Começar uma deriva era um momento de muita ansiedade para mim. A autocobrança em fazer um bom trabalho, em ser eficiente, mesmo que este “trabalho” demandasse o extremo oposto. Deriva é um procedimento de desvio, de experimentação, não há certo e errado. Como estratégia para escapar da autossabotagem, caminhava inicialmente sem prestar muita atenção no espaço, percebendo a respiração, assentando a ansiedade, para que fosse capaz de me sintonizar com a cidade e com o momento presente. De repente uma sensação física me acometia, era muito similar em todas as vezes que derivava,

como se o meu corpo sofresse uma dilatação, imperceptível para o olhar molar, mas extremamente intensa enquanto sensação.

A dilatação era um anúncio do corpo: a deriva tinha finalmente começado. Tratava-se de uma dilatação espaço-temporal. O corpo, o olhar, a percepção do tempo, tudo expandia e desacelerava. Aqui faço a primeira aproximação com os escritos de Jacques (2012) que elencou a lentidão como uma das propriedades da errância e, mesmo quando não havia tomado contato com este material, a minha impressão era de adentrar em outro tempo-espaço onde tudo é avantajado e vagaroso, no entanto, não é como se vislumbrasse o mundo em câmera lenta, ou que o ritmo dos passos dados se alterasse significativamente, o que ocorria era a emergência de outro estado corporal, uma mudança na qualidade de atenção, uma lentidão alargada. Também é possível aproximar esta sensação recorrente com o que Rolnik nomeia como a(fe)tivação do corpo vibrátil, tornando-me sensível aos micromovimentos, às pulsões e afetos.

Ao experimentar esta corporeidade, reparava no que havia ao redor. Reparar na segunda modulação de sentido-direção da palavra no contexto do M.O_AND, enquanto observação das propriedades-possibilidades. Seguia caminhando e reparando à espera de que algo acontecesse. O acontecimento na maioria das vezes era algo corriqueiro, mas que na situação em questão ganhava ares de extra-ordinário.

Lembro-me de uma vez que avistei uma flor. No momento em que eu a vi, senti uma estranheza extremada, uma sensação bastante física, uma contração intensa no centro do corpo, acompanhada de uma falta de entendimento sobre o ocorrido, mas não como uma dúvida formalizada (formulada enquanto linguagem) e sim como a materialização de um ponto de interrogação anterior a qualquer possibilidade de construção linguística. A dúvida na sua dimensão mais precária, atuante apenas enquanto potência de movimento. No encontro com aquela flor eu realmente não sabia que se tratava de uma flor e isso não era relevante. A minha atenção estava nas sensações

que os encontros que a deriva proporcionava produziam no meu corpo, em como o desacostumar o olhar se processava em mim.

Estas sensações de estranhamento tornaram-se cada vez mais frequentes e eu as denominei de pulso de estranheza, justamente por se tratar de uma contração no centro do corpo. Nem sempre os acontecimentos eram apenas contemplativos, como no episódio da flor. Durante uma deriva reparei que, em uma sequência de três janelas gradeadas, haviam duas garrafas de cerveja encaixadas na parte central da grade com formato circular de duas das janelas. Restava uma grade com centro circular vazia. Acolhi o acidente como um jogo em andamento aguardando uma tomada de posição. Imediatamente comecei a procurar uma garrafa de propriedades-possibilidades semelhantes nas redondezas, não encontrei. Depois de algum tempo, achei uma garrafa, inclusive da mesma marca. Tentei voltar para o local do jogo, mas permaneci perdida. Estes acontecimentos imperceptíveis a olhos acostumados, são vibrantes e intensos em uma experiência errante. Nesta última situação, dois pulsos de estranheza me invadiram. O primeiro quando percebi a oferta de jogo da rua, o segundo quando encontrei a garrafa e a possibilidade de adiar o fim do jogo estava em minhas mãos.

A deriva caracterizava-se, então, por um caminhar com uma atenção à espreita, à espera de que algo que não se sabe o que é aconteça. Quando o “isso” inominável manifestava-se, eu re-parava, suspendia o hábito, para estar apta para reparar as *affordances*. Neste reparar eventualmente hologramava uma posição, em outros casos, decidia apenas permanecer, demorando-me no reparar. Encontro ressonância da maneira como os acidentes acidentavam-me neste tipo de deriva com o que Depraz, Varela e Vermersch (2003) entendem por devir-consciente. Algo opaco e intuitivo emerge à consciência como uma revelação súbita. A atenção desfocada e aberta contribuía no movimento de aparição dos acidentes, ofertas de jogos aguardando uma contraefetuação.

A cada cruzamento, olhava para as direções possíveis e intuitivamente optava por um caminho. O encerramento da errância era pautado na minha sensação de que a experiência chegara ao fim. Um critério bastante intuitivo, conectado com as minhas sensações psicofísicas. Assim que percebia o fim, não importava aonde eu estivesse, eu sentava, pegava caneta, papel e escrevia. A escrita era uma urgência, que corria em fluxo, como o caminhar pela cidade. Era uma maneira de dar concretude aos atravessamentos, ao turbilhão de encontros vivenciados em deriva.

Mantive-me utilizando este procedimento durante toda a iniciação científica. Normalmente era uma prática que eu realizava sozinha, no entanto, em duas ocasiões fui acompanhada por membros³¹ do *quandonde intervenções urbanas em arte* que estavam interessados em conhecer a investigação a que eu estava me dedicando desde o ano anterior, 2012.

Tempos depois, o *quandonde* queria participar de um festival de performance³² que aconteceria em Uberlândia/ MG, mas estávamos impossibilitados de nos deslocar até Minas Gerais. Esta restrição foi o ponto de partida para a criação da performance-instalação *Espaços em Dobra – uma deriva entre memórias*³³. Como o nome indica, a ação se utiliza do procedimento de deriva e funciona da seguinte maneira: com

31 Na primeira vez quem me acompanhou foi Diego Baffi e na, segunda, Thiago Martins, ambas experiências ocorreram no primeiro semestre de 2013.

32 Era o XII Festival de Apartamento, uma iniciativa independente de ocupação com ações performáticas de um espaço residencial ao longo de uma única noite/ madrugada. Atualmente está em sua 15ª edição com periodicidade variável, ocorrendo desde 2007 pelo menos uma vez ao ano.

33 Além da participação no XII Festival de Apartamento (abril/ 2013), *Espaços em Dobra* integrou os seguintes eventos: Convergência 2013 Mostra de Performance Arte do SESC (junho/2013), 20ª Mostra de Teatro da FAP (agosto/2013), Água Viva Transborda I Mostra de Performance (dezembro/ 2013), XOKE Mostra de Performance da Casa Vermelha (junho/2015) e PERTURBE Festival de Ruído e Performance (agosto/2015).

duração prevista entre 3 e 5 horas, acontece simultaneamente em dois espaços – o espaço de instalação (normalmente uma sala cedida pelo evento) e as ruas da cidade onde a performer se encontra, podendo ou não ser a mesma na qual o evento ocorre. No primeiro pretende-se a construção de uma ambiência acolhedora cujo objetivo é inspirar memória e (re)construir lembranças.

Fotografia 1 – Espaço de Instalação montado para PERTURBE Festival de Ruído e Performance



Fonte: Carla Canes

Na cidade – o espaço remoto – a ação se inicia pela ida a um local que de algum modo se relacione com o lugar de instalação, por exemplo, na referida ocasião deslocamo-nos até a Rua Uberlândia, como modo de criar uma primeira dobra de espaço. O entendimento de dobra nessa performance consiste na seguinte imagem poética: em uma folha de papel um dos modos de unir dois pontos espacialmente distantes é dobrar o papel, assim a cidade de Uberlândia se une metaforicamente à Rua Uberlândia da cidade de Curitiba. Deste ponto inicial, a deriva começa. Demanda-se a manutenção de uma atenção aberta e

desfocada até que uma memória emerge. O mais comum é que o acesso às memórias se dê a partir de algo que é visto no espaço, entretanto, já me conectei com memórias disparadas por sensações corporais, cheiros e sons, embora menos frequentes haja vista a soberania da visão frente aos outros sentidos.

A memória-acontecimento leva ao próximo momento no qual a performer interrompe a caminhada e telefona para o espaço de instalação. Aguarda até que alguém, que esteja acompanhando a programação do festival, atenda ao telefone e convida a ouvinte a participar da ação que tem duração média de 15 a 25 minutos com cada partícipe. Após o aceite, descreve minuciosamente o espaço onde está e narra a memória que a fez parar ali, enquanto isso a partícipe foi instruída, em uma das folhas dispostas na instalação, a fazer algum tipo de registro daquela experiência. Terminada a recordação da performer, esta pede a partícipe que compartilhe uma memória desencadeada pelas histórias que acabou de escutar. Da lembrança relatada a performer cria o que no quandonde chamamos de dispositivo de deriva. Vou me ater a esta ferramenta-conceito com vagar na continuidade deste texto, por hora, defino-o resumidamente como o critério que vai orientar os caminhos percorridos em deriva, como uma bússola, uma entrada em relação. Este critério costuma ser uma ação. Em *Espaços em Dobra* o dispositivo de deriva tem a função, além de conduzir a caminhada, de promover uma dobra de tempo e espaço, criar uma equivalência no momento presente da memória passada.

A título de exemplificação, certa vez um partícipe narrou uma memória cuja questão que dava escopo a história³⁴ era o fato dele ser míope. Na ocasião eu estava em um bairro da periferia de Curitiba/PR em um terreno baldio e usava lentes de contato, pois também possui um grau elevado de miopia. Não

34 É uma escolha do quandonde não expor nem as partícipes nem as histórias que nos foram confiadas, por isso não relatamos as memórias, nem mesmo para os membros do quandonde, restringimo-nos a descrever a informação que orientou a criação de determinado dispositivo de deriva.

carregava comigo o estojo das lentes e mesmo assim elegi como dispositivo de deriva descartá-las e seguir andando e fruindo o espaço a partir da miopia. Em cada cruzamento eu deveria procurar alguma placa, algo passível de ser lido, e a direção da placa que eu menos conseguisse discernir letras e palavras era por onde continuaria. Este dispositivo trazia equivalências físicas e concretas da história daquele partícipe como uma tática de dobra.

Assim que a performer vislumbra um dispositivo, ela o explica a partícipe que é estimulada a propor mudanças até que juntas escolham um dispositivo que dê concretude a narração e ao mesmo tempo possa servir de bússola a errante. Por fim, a performer solicita que a partícipe convide alguém para participar da ação entregando o celular a esta outra pessoa. O registro feito pela partícipe é pendurado em um varal de papeis na instalação e fica exposto juntamente com outros registros feitos naquele dia ou em realizações anteriores da performance. Nos intervalos entre as ligações o espaço é aberto à visitação e durante o telefonema é de uso exclusivo da partícipe da vez. Encerrada a chamada, a performer segue em deriva, operando o mais recente dispositivo por um tempo previamente determinado durante o qual aguarda o atravessamento de uma nova memória. Esta ação se repete, acontecendo com uma partícipe por vez, até o tempo previamente acordado com a produção do evento.

Na primeira e segunda vez que *Espaços em Dobra* foi acionada, ela foi performada por Diego Baffi, também membro do quandonde, posto que a iniciativa de concepção desta ação foi dele, bastante contaminado pela prática de errância que realizamos conjuntamente. Como estava em plena pesquisa de deriva, expus meu interesse em operar o programa performativo da ação para que pudesse perceber possíveis semelhanças e diferenças entre esses dois modos de deambular pelo espaço público. Ao comparar *Espaços em Dobra* com a errância que eu fazia, notei que a deriva que eu praticava se tratava de uma autoinvestiga  o, uma experimentação de modos de existência e

convivência na cidade, mas não era organizada para ser compartilhada com alguém enquanto performance. As derivas não tinham nenhuma finalidade além da busca por desacostumar o olhar e encontrar maneiras de estar disponível para a emergência e acolhimento de acidentes.

Operei *Espaços em Dobra*, ainda em 2013, a partir do terceiro evento que ação participou. Percebi que a deriva dessa performance tinha um funcionamento completamente distinto da que eu vinha pesquisando. A noção de dispositivo de deriva modificava tudo drasticamente. O conceito de invenção de Virgínia Kastrup (2007; 2012) traz algumas pistas para entender a radicalidade desta transformação. Invenção, segundo Kastrup, é uma propriedade da cognição, sendo esta uma ação incorporada (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2003), o modo de agir / operar produz em coengendramento invento e inventora, ou seja, agir é inventar a si mesma e ao mundo. Como cada dispositivo de deriva propõe um modo de operar diferente, inventa corpos e mundos também distintos.

Na deriva que eu praticava não havia a explicitação do dispositivo de deriva. O que me conduzia em determinada direção não era reparado, a cada cruzamento eu simplesmente optava por uma direção em detrimento de outra, sem atentar-me ao critério que estava sendo adotado. Embora ele não fosse consciente, retrospectivamente noto que ele existia: a sensação de leveza e flutuação, de sentir-me inebriada eram os meus atratores e eu os associava a paisagens que me agradavam, como ruas silenciosas e arborizadas e bairros residenciais com predominância de casas ao invés de edifícios. Desse modo, apesar de ter vivenciado potentes encontros e investigado uma atenção que esperava e acolhia o que vinha, eu estava operando sempre da mesma maneira e, por conseguinte, os corpos e entradas em relação que emergiam eram próximos uns dos outros. Ou seja, ao não decidir o meu dispositivo de deriva, eu estava praticando um mesmo tipo de cidade e de juliana.

Por outro lado, em *Espaços em Dobra* cada telefonema gerava um novo dispositivo de deriva que me conduzia para outras cidades e corporeidades. A cidade míope, do exemplo recém relatado, era da proximidade, da confusão, do ver novamente, do embaçado, do opaco. Com isso emergia também um estado de apreensão, de sentir-me em risco, pois o rosto de quem passava era borrado e anônimo e eu só conseguia perceber determinados acontecimentos quando eles estavam muito próximos a mim. Era como se eu estivesse dentro de uma bolha turva e frágil. A primeira vez que derivar não foi sinônimo de extasiamento. Outras sensações emergiram: desorientação, fragilidade, desconforto. O que o dispositivo de deriva trouxe à tona foi o desacostumar de modo intenso e radicalizado em comparação a prática anterior.

Quando ingressei no mestrado em 2014 o intuito era dar continuidade a esta pesquisa aprofundando-a prático-teoricamente. Logo no início do ano letivo fui a Lisboa participar da *Residência Artística de Modo Operativo AND*³⁵. Assim que regressei ao Brasil fui tomada pelas leituras e afazeres das disciplinas e já estava na metade do segundo semestre do ano e ainda não havia praticado errâncias. Confesso que as experiências com o dispositivo de deriva, por um lado se mostraram potentes e vibrantes, por outro, despertaram em mim um receio. Estava com medo de deambular e por isso postergava o início das experimentações.

Ciente de minha dificuldade em novamente colocar-me em uma posição de vulnerabilidade, por um lado prazerosa, pois de fato é uma ação que acessa um modo de vida inventivo, alinhada com o movimento do desejo enquanto simulação, por outro, angustiante, provoca desassossego por conta dos medos ontológico, psicológico e existencial expostos por Rolnik (2007), medos vinculados à desagregação promovida pela desterritorialização, adotei como tática para proteger-me de mim mesma a inserção da alteridade em minha investigação. A autora

35 Para mais informações ver nota 11.

sublinha que a angústia é o motor da criação de novos territórios, portanto, precisava vincular-me a esta de maneira mais ativa, menos reativa. A variação contínua é a propriedade da produção de subjetividade, era necessário jogar-me novamente neste mar revolto, depois de um tempo de inércia no qual me protegi nas ocupações cotidianas.

Recorrer ao outro era interessante para pensar/praticar/encontrar modos de partilha da experiência, um trabalho de investigação de poética. Ressalto que este outro a que me refiro é alguém consciente de sua posição com o qual eu assumo um compromisso, um acordo, diferente da alteridade que emerge enquanto acidente que me atravessava nas ruas. Precisava dessa figura com quem eu poderia agendar um encontro, posto que, quando faço tratos comigo mesma, costumo sabotá-los, ao contrário de quando me comprometo com outras pessoas, em que tendo a ser rigorosa e comprometida com aquilo que me proponho.

Esta inserção, porém, colocava-me diante de um problema: a dimensão do como. Parecia-me inviável requerer de outras pessoas não diretamente vinculadas ao meu fazer artístico que me acompanhassem em uma errância por 3, 5, 8 horas a fio. Ao mesmo tempo, a ação *Espaços em Dobra* era um exemplo/referência de como marcar um encontro remoto, utilizando a tecnologia telefônica como meio. No entanto, o seu formato solicita a realização de um evento, preferencialmente artístico, para convocar pessoas a participar e isso era um fator complicador no meu caso, pois deixaria a minha pesquisa à mercê de situações muito específicas e que não dependiam de mim.

A ação *Linha* da pesquisadora e artista da performance Eleonora Fabião³⁶, juntamente com *Espaços em Dobra*,

36 A performance *Linha* de Eleonora Fabião se iniciou em abril de 2010 em Nova Iorque e possui o seguinte programa performativo: “Visitar uma pessoa desconhecida em seu domicílio para conversar, trocar ideias, beber água, chá ou café. Para esse encontro trazer da minha casa: 2 xícaras brancas

conversas e problematizações do coletivo quandonde e da orientadora da presente pesquisa, Sandra Meyer, possibilitaram a criação de um programa performativo que nomeei de *Entre Tropeços*. Desde que foi performada pela primeira vez em 29 de setembro de 2014, a ação passou por vários ajustes a fim de encontrar meios de confirmar um sentido-direção com maior precisão, e esta busca está em processo, mantenho-me em contínua atualização de perguntas que são ramificações e derivações das questões: como operar acidentes enquanto matéria de invenção artística?; e como desacostumar o olhar?.

Os escritos que se seguem delineiam-se como uma cartografia acompanhando caminhos, questões e modos de fazer que foram sendo encontrados a partir dos desvios. Após descrever o formato inicial, vou percorrer os diferentes textos-convite e muitas histórias também serão contadas. Antes, contudo, um pequeno léxico das ferramentas-conceito que permeiam *Entre Tropeços*.

E n t r e – o uso desta preposição indica o espaço-tempo da ação: o meio. O meio como espaço-intervalo entre um passo e outro. A errância é percurso, trajeto, meio, entre. O meio como aquilo que tenho e posso no aqui-agora.

T r o p e ç o s – substantivo na forma plural. Mais de um acidente. Acidentes. Erros. Chão acidentado aumenta a probabilidade de acidentes. Acidente do caminhar: tropeçar. O

(embrulhadas em panos coloridos), 2 pires brancos (embrulhados em coloridos panos), 1 garrafa térmica com café (brasileiro), bolsas de chá (brasileiro) e açúcar (brasileiro). Durante o encontro planejamos uma ação a ser realizada pelos dois, conjuntamente, num espaço público – esse é um objetivo fundamental da visita: descobrir/ criar uma ação que queiramos realizar juntos num local específico. Ao final desse primeiro encontro, marcar, então, o segundo encontro. No ínterim providenciarmos o que for necessário para a realização da ação. E, uma vez concluída a prática, pedir ao colaborador para contatar um conhecido seu (uma pessoa de sua escolha para dar continuidade à Linha). Me passar então a data e o endereço onde me encontrarei com o novo desconhecido (na casa dele ou dela). Por favor, não indicar nomes mas, tão somente, informar uma coordenada espaçotemporal – onde e quando. É assim que a Linha caminha” (FABIÃO, 2015, p. 101).

tropeço é o entre um passo e outro. O tropeço é meio. O meio errante. O meio como aquilo que tenho e posso no aqui-agora.

A n d a n ç a – Mistura de andar e dançar em forma de instrução: anda e dança. Andar e dançar são ciências do movimento, mas andança não é nem andar, nem dançar, nem andar dançando, nem dançar andando. Andança é meio. O meio como aquilo que tenho e posso no aqui-agora.

C ú m p l i c e – Coautora. Aquela que colabora com outrem na realização de alguma coisa. Aquela que tem cumplicidade. Aquela que acompanha. Aquela que escuta. Aquela que espera. Aquela com quem se firmou um compromisso. Aquela que se busca. Aquela que é meio de andança. Cúmplice é meio. O meio como aquilo que tenho e posso no aqui-agora.

6.1 *ENTRE TROPEÇOS* (1ª VERSÃO)

Depois da experiência em operar *Espaços em Dobra*, constatei que o dispositivo de deriva é uma ferramenta importante na busca por desacostumar o olhar, posto que cada dispositivo produz em coengendramento corpos e espaços praticados extremamente díspares dependendo das propriedades-possibilidades do critério escolhido. Portanto, em *Entre Tropeços* também faço uso dessa ferramenta, considerando que desacostumar o olhar é a questão motriz do trabalho.

O procedimento central continua sendo a deriva que aqui foi atualizada para a palavra andança. Como em *Espaços em Dobra*, existe a figura da partícipe, que neste programa nomeio como cúmplice, com quem mantenho uma relação remota via celular durante o dia em que a ação será realizada.

A andança consiste em uma busca pela cúmplice na cidade. Um propósito rigoroso de encontro accidental. Não quero saber onde o alvo está e sim encontrá-lo por meio da procura. A busca de uma agulha no palheiro, ou à maneira “onde está

Wally?”, com a diferença que eu não sou uma *voyeur* no 110º andar do *World Trade Center*, mas uma praticante ordinária da cidade, como diria Michel De Certeau. Minha busca se dá pelo tatear, no corpo-a-corpo com a cidade.

A primeira versão do programa *Entre Tropeços* foi realizada com a minha orientadora, Sandra Meyer. Aproveitei que tínhamos uma orientação pré-agendada para o dia 29 de setembro de 2014 às 16:30, para convidá-la a participar da ação na condição de primeira cúmplice. O convite ocorreu por e-mail, pois é o canal que utilizamos com mais frequência:

De: Juliana Liconti (ju_liconti@hotmail.com)
Enviada: domingo, 28 de setembro de 2014
03:08:25

Para: sandrameyer@globo.com
(sandrameyer@globo.com)

Olá Sandra!

Na próxima segunda-feira retomarei a investigação-performance *Entre Tropeços* que muito me fascina, mas que passei um bom tempo sem praticar porque como humana incoerente que sou, apesar de pregar a vulnerabilidade como uma atitude de vida, permito que o instinto de autoproteção aja sobre mim, causando paralisia.

Tornar-me espaço de acolhimento de um por vir incerto, eis minha busca contínua.

Re(começo) com algumas mudanças: meu caminhar é motivado pelo encontro, quero procurar por você, não sei o que acontecerá no caminho, mas assumo aqui meu compromisso.

Aceita ser minha primeira cúmplice como experimento deste novo formato?

Antes de nossa orientação estarei em deriva a sua procura, nos encontraremos às 16:30 (este horário está confirmado?) e explicarei o que este e-mail significa, mas gostaria que o primeiro contato fosse a partir da experiência.

Abraço,

Juliana.

De: Sandra Meyer Nunes
(sandrameyer@globo.com) Este remetente está na lista de confiança.

Enviada: domingo, 28 de setembro de 2014 22:58:36

Para: ju_liconti@hotmail.com

Oi Juliana, sim aceito ser sua cúmplice (já o sou, de certa forma)

Combinado, já estarei na UDESC desde o início da tarde, com duas orientandas de IC.

me acharás? devo dar pistas de onde estarei? rs

Até as 16h30.

Abraço

No e-mail acima nota-se que *Entre T r o p e ç o s* começou com um acidente. Eu não queria explicar com muitos detalhes no texto do e-mail o que aconteceria, afinal, eu também não sabia, mas uma informação importante escapou ao meu discurso: eu não avisei à Sandra que ela não poderia me informar a sua coordenada espaço-temporal e foi justamente esta informação que ela me ofereceu como resposta: “já estarei na UDESC desde o início da tarde”.

Na minha primeira tentativa de acolher acidentes, fracassei. Acidente, conceito-ferramenta do M.O_AND, é definido por Eugénio como uma força disruptiva do caminho, isto é, um desvio no sentido-direção programado. Eu tinha um programa – procurar pela cúmplice -, porém, uma localidade veio como resposta. Reparar nas propriedades-possibilidades da posição, como modo de acolher o acidente, seria o equivalente a, por exemplo, reparar que a resposta da cúmplice não impossibilitou a procura, como eu havia pensado, somente restringiu a área, não deveria procurá-la na cidade de Florianópolis e sim na UDESC a partir do início da tarde.

Lidar com as outras informações como matéria de composição possibilitariam a criação de um dispositivo de deriva. A

posição continha dois questionamentos – “me acharás? devo dar pistas de onde estarei?” – que convidavam para um jogo: estimular a cúmplice a produzir pistas sobre a sua localização por meio de perguntas e segui-las conforme elas fossem criadas. No entanto, estes escritos são apenas um holograma, virtuais possíveis que não foram ativados, mas que tinham mais *affordance* do que as decisões tomadas na época justamente porque em vez de acolher o acidente, eu optei por ignorá-lo.

Os modos operativos mais recorrentes na sociedade costumam reagir aos acidentes de diferentes maneiras. Uma delas é bem resumida na expressão coloquial “vista grossa” (o que eu fiz), ou seja, dar continuidade a ação conforme planejada – procurar pela cúmplice em andança pela cidade de Florianópolis –, mesmo sabendo que ela estava na UDESC, como se aquele e-mail-resposta nunca tivesse chego em minha caixa de entrada. Outra opção seria, em vez de ignorar, ressentir, paralisando no impasse que o acidente produziu pelo fato de estar demasiadamente apegada ao meu plano inicial. O M.O_AND aponta um terceiro caminho, nem ignorar, nem paralisar, reparar. Primeiro interrompendo a tendência a reagir. Segundo reparando nas propriedades-possibilidades disponíveis na situação. Acontece que em uma situação laboratorial de Jogo AND, quadrado de fita crepe e materiais seriados, a complexidade é reduzida, depois de um tempo de prática, a *gamekeeper* apreende o funcionamento do reparar. No entanto, a cisão no modo de existência contemporâneo, pelo menos ocidental, está tão fortemente incorporada que em situações da vida cotidiana, como a resposta de um e-mail, sigo replicando inúmeros hábitos, sem se quer me aperceber, por falta de cultivo do reparo.

Foi assim que por volta das 13 horas eu saí em deambulação, até encontrar uma placa que informava que seguindo por uma direção, eu seria conduzida para o morro e em outra para a praia. Neste momento, mandei uma SMS para a cúmplice: “Você está mais perto do mar ou mais perto do

morro?”. Ela respondeu: “Mais perto do morro que leva ao mar” e, em outra SMS: “E que leva à UDESC”. Mais uma vez o acontecimento apontava a UDESC como sentido-direção.

Utilizei estas respostas como matéria para criar o seguinte dispositivo: perguntava às pessoas que cruzavam o meu caminho por qual direção eu deveria caminhar para chegar próximo ao morro que leva ao mar e que leva à UDESC. A pergunta causava estranhamento, algumas pessoas simplesmente diziam “não sei”, outras ficavam intrigadas e queriam saber mais informações na tentativa de me auxiliar, outras, ignoravam-me. Enquanto não obtinha resposta mantive-me seguindo o mais rente ao morro possível, quem sabe ele não me levaria ao mar?

A cúmplice, então, começou a me fazer perguntas por SMS sobre o espaço onde eu estava, seguidamente precisava direcionar a minha atenção ao dispositivo móvel. Isso gerava uma quebra recorrente de relação com o espaço que não me agradou. Logo eu tive que interromper a ação para descobrir como finalmente chegar à UDESC e participar da orientação no horário marcado. Embarquei em um ônibus e no caminho de volta, senti necessidade de dar um corpo-palavra para a experiência vivida. Assim que comecei a escrever, percebi que não se tratava de uma escrita de diário de bordo, os meus escritos tinham remetente, a cúmplice. Terminei a carta ainda no ônibus, mas a letra estava tremida e eu queria ter uma cópia, por isso em vez de entregá-la já na orientação, resolvi esperar o dia seguinte para passar a limpo.

Nesta primeira tentativa haviam muitos buracos no programa que só foram percebidos quando foi colocado em prática. As questões que ficaram mais pulsantes foram disparadas pela relação com a cúmplice: qual a função da cúmplice neste programa? Ela é apenas alguém que tem ciência de que estou em andança pela rua a sua procura? Se não, como ela participa? Como criar um dispositivo de deriva, ou melhor, um dispositivo de busca em *Entre Tropicões*? Qual o

papel da cúmplice nesta empreitada? Também propus os primeiros ajustes como, por exemplo, quanto ao uso do celular. Defini que o meu contato a partir da segunda cúmplice aconteceria estritamente por meio de ligações. O SMS promoveu uma quebra de relação com o espaço que é difícil de ser retomada, pois SMS fica constantemente capturando a atenção para a tela do celular. Além disso, agreguei a carta como um ritual de finalização da relação de cumplicidade.

6.2 ENTRE TROPEÇOS (2ª VERSÃO)

A segunda versão ainda fazia parte da etapa de testes do programa *Entre Tropeços*, na qual convidava para participar da ação apenas amigas próximas vinculadas às artes a fim de angariar *feedbacks* que me ajudassem a lapidar o programa.

Conforme exposto, a partir da segunda cúmplice, o contato era mantido apenas por meio de ligações. Convidava a pessoa, em caso de aceite, agendávamos um quando (data e hora) de começo da ação. Explicava de antemão que a performance acontece por telefone e que ela, enquanto cúmplice, pode dedicar-se aos afazeres diários, desde que possa atender ao celular quando eu a contatar.

Na data e hora acordadas, eu ligava para a cúmplice e lia o seguinte texto inicial:

Olá cúmplice, os meus tropeços errantes à sua procura começam agora. Passarei algumas horas, ainda não sei quantas, depende do desenrolar de nosso jogo, à sua procura. Trata-se de uma busca concreta e comprometida, mas não necessariamente eu a encontrarei no fim e isso não é um problema porque como qualquer jogo ele pode mudar durante o próprio jogar. O nosso objetivo é procurar, encontrar e desencontrar você, aqui e aí, e o que emerge disso tudo. Uma dobra de espaços e de tempos também. Neste

jogo passados, presentes e futuros coexistem. O nosso jogo de esconde-esconde ou porque não procura-procura vai começar com a criação de 3 regras de caminhada. Estas regras devem ser criadas a partir de informações concretas sobre o espaço onde você está. As regras podem definir escolhas pelos caminhos tortuosos das ruas, como podem ser ações, encontrar, guardar, procurar. Escolhamos juntas. A primeira delas é sobre o chão que você pisa. Escolha uma informação sobre o chão que você está pisando agora e me diga. Vamos agora criar um dispositivo de caminhada a partir desta matéria chão. Vou compartilhar contigo o que me ocorreu como possibilidade. Sugira mudanças ou proponha outra regra. A ideia é chegarmos em um acordo. A segunda informação é sobre o seu horizonte. Olhe para o horizonte de possibilidades que se apresenta a você agora. Peço que mantenha o olhar neste horizonte e observe o que você vê e o que você não vê também. O que te chama a atenção? O que passa despercebido? Faça uma escolha e esta escolha também será minha. Quer sugerir a primeira proposta da segunda regra? Agora fechemos os olhos. O que você ouve? Que emaranhado de sonoridades é este? Escolha algum detalhe e a partir dele faremos a nossa terceira regra. Começarei minha procura por você a partir desses elementos que juntas definimos como matéria para o caminhar.

A partir das questões elencadas na primeira vez que acionei o programa concernentes a participação da cúmplice na ação, desenvolvi algumas reflexões que culminaram no texto acima. Em relação a função da cúmplice: ela é a disparadora da andança. O propósito “[...]delirantemente lúcido e lucidamente delirante” (FABIÃO, 2015, p. 104) de procurar por alguém em andanças a esmo pela cidade com a perspectiva de acidentalmente encontrar é por um lado poético, por outro, concreto. Estou efetivamente empenhada neste objetivo e posso

estar em qualquer canto da cidade. Além de impulsionar a andança, a cúmplice também é bússola. Ela é responsável por reparar no que há a sua volta e selecionar alguma informação sobre o horizonte no qual se encontra que servirá de matéria para a criação de um dispositivo de busca. Este, por sua vez, vai produzir subjetividade, modo de relação, visíveis e dizíveis, enfim, vai inventar uma realidade e é criado a partir de uma conversa (entrada em relação) entre performer e cúmplice. A cúmplice também é quem tem a consciência de que existe uma pessoa dedicada a procurar por ela ao longo do dia – ela é a única testemunha. Outra variação da cúmplice é a confidente, aquela que, por fim, vai ter acesso aos relatos errantes frutos das andanças.

A questão “como criar um dispositivo de busca em *Entre Tropeços*” foi temporariamente respondida pela criação de três regras de jogo baseadas em informações sobre chão, paisagem e escuta. O chão com o intento de ativar o tato, as texturas, o pé neste contato mediado pelo sapato com o chão. A paisagem a fim de que a partícipe lance um olhar diferenciado para aquele espaço corriqueiro, pouco reparado pelo hábito. A terceira é a escuta, uma oportunidade para fechar os olhos e escutar a sinfonia de desarmonias harmonizadas que compõem o espaço em que se encontra.

Algumas dificuldades encontradas com a operação dessa segunda versão. Eu queria que o texto inicial fosse um indutor de outras percepções de si e do espaço, por mais breve e molecular que seja. Penso em alguém reparando nas gôndolas de um supermercado, fechando os olhos no caixa da farmácia, sentindo o paralelepípedo da calçada. No entanto, esta posição de criar três dispositivos de busca foi um exagero, um único dispositivo, regra de jogo, já é suficientemente bagunceiro. Eu simplesmente não conseguia operar os três dispositivos ao mesmo tempo, eu conseguia no máximo dois. Além disso, o excesso gerou um efeito oposto, se o dispositivo é usado também

como maneira de ampliar a atenção, nestas condições produziu-se uma atenção compartimentada, focada.

Outra dificuldade é que eu ainda estava afinando qual era a singularidade de *Entre Tropeços*. Partes como “O nosso objetivo é procurar, encontrar e desencontrar você, aqui e aí, e o que emerge disso tudo. Uma dobra de espaços e de tempos também” estavam claramente confundindo *Entre Tropeços* com *Espaços em Dobra*. Eu estava descobrindo no fazer qual a particularidade do dispositivo de busca e em que aspectos ele se difere do dispositivo de dobra. Parece-me que, enquanto este quer produzir equivalências, aquele almeja as singularidades, isto é, ao ouvir uma memória, o meu objetivo é encontrar uma equivalência que não necessariamente está associada ao espaço, pode ser uma paridade física, como no caso em que selecionei como dispositivo para uma memória de alguém com medo de altura, a condição de caminhar sem olhar para o chão, mantendo os olhos na linha do horizonte. Em determinado momento percebi algo escuro no chão movendo-se próximo a mim e pelo fato de não saber o que era, por conta da impossibilidade de olhar para baixo, um medo gigantesco invadiu-me. Naquele instante uma dobra do medo emergiu. Já o dispositivo de busca anseia encontrar exatamente a singularidade informada pela cúmplice, por mais remota que seja, é dessa possibilidade que a ação se alimenta. Nessa busca muitas vezes emergem co-incidências, algumas inacreditáveis, como quando um cúmplice me informou que estava a caminho de uma copiadora. Ao que eu respondi: está certo, descobrirei a copiadora mais próxima e te encontro logo em frente. Passado um tempo, o cúmplice me avisou que já havia saído, mas que tinha deixado um bilhete para mim com a atendente que se chamava Natália. Antes de sair da frente da copiadora na qual eu o aguardava, eu perguntei incredulamente pela Natália. Por mais improvável que pareça, na copiadora em que eu estava uma das atendentes chamava-se Natália. Depois disso eu percorri 32 copiadoras pelo centro de Curitiba e não encontrei mais nenhuma atendente com esse nome.

Como essas diferenças de dispositivos estavam nebulosas para mim, isso também estava impreciso no texto e por esse motivo era comum que me fornecessem pistas excessivamente subjetivas e desconectadas da concretude do espaço em que estavam. Esta foi uma questão mais ou menos frequente na relação com várias cúmplices, pois, antes de escrever este trabalho, eu ainda não havia apreendido isso, era como se eu estivesse cercando a questão por todos os lados sem efetivamente acessá-la.

6.3 *ENTRE TROPEÇOS* (3ª VERSÃO)

A partir da terceira versão eu comecei a performar *Entre Tropeços* também com pessoas desconhecidas, como, por exemplo, em uma viagem que eu fiz a São Paulo para participar de uma oficina com duração de cinco dias. Aproveitei os dias livres, posto que o curso era noturno, para acionar *Entre Tropeços* em outra cidade que não Florianópolis e Curitiba, locais mais familiares para mim na prática de andanças. Para encontrar pessoas interessadas em participar da ação na condição de cúmplices, eu fiz um anúncio³⁷ em um grupo de

37 Texto de chamamento publicado em 22 de fevereiro de 2015:

PROCURO POR CÚMPLICES NA CIDADE DE SÃO PAULO

Estou em São Paulo esta semana, entre os dias 23 e 27.02 (de segunda a sexta), à procura de cúmplices para operar "Entre tropeços" (performance fruto da pesquisa de mestrado em desenvolvimento Pistas para uma poética dos acidentes).

Em deriva pelas ruas da cidade, telefono para o cúmplice daquele dia e colho pistas sobre a sua coordenada espaço-temporal. As pistas são indicações pontuais que servem de matéria de com-posição em deriva, mas não denunciam a exata localização do cúmplice. Meu objetivo é procurá-lo pelas ruas da cidade à espera de que o encontro (improvável, mas ainda sim possível) emergja enquanto acidente.

A performance configura-se como um jogo mediado pelos telefonemas. Ao cúmplice cabe atender ao primeiro telefonema para que o dispositivo entre em operação. A performance ocorre com um cúmplice por vez, ao longo de um dia previamente agendado. Não é necessário tirar o dia de folga para

performance nas redes sociais. Não esperava tantas interessadas na proposta, mas um número bem superior a cinco pessoas me procurou. Infelizmente o meu tempo em São Paulo era limitado e eu precisava reservar um dia para cada cúmplice.

Em comparação com o texto inicial da versão anterior, as duas modificações mais significativas do terceiro ajuste foram: retroceder de três para um dispositivo de busca, por conta das questões anteriormente apontadas, entre elas uma insuficiência por excesso, e o fato das instruções que vão conduzir o reparar da cúmplice serem mais direcionadas para uma concretude do espaço, buscando encontrar uma singularidade. Por outro lado, ainda há alguma confusão com o dispositivo de dobra, na medida em que quero replicar a relação que a pessoa tem com a informação fornecida em vez de criar um dispositivo que invista na aproximação da singularidade.

Olá cúmplice, os meus tropeços errantes começam agora. Eu dedico o dia de hoje a procurar por você. Trata-se de uma busca concreta e comprometida, mas não necessariamente eu a encontrarei no fim e isso não é um problema porque como qualquer jogo ele pode mudar durante o próprio jogar. Como cúmplice você me ajudará a construir um mapa, um território para que eu possa derivar. Para construir nosso mapa, peço neste momento que pare alguns instantes e olhe atentamente para onde você está agora. Vou fazer algumas perguntas para conduzir a sua observação, mas não as responda em voz alta. O que este espaço tem? Repare nos detalhes, nos elementos que o tornam singular, um conjunto de relações único, assim como você. O que do que há aí te chama a atenção? Desses elementos observados que

participar, pelo contrário, os afazeres cotidianos do cúmplice servem de matéria de composição do percurso em vias de construção.

Aos possíveis interessados, peço a gentileza de me contatarem inbox para mais informações.

compõem o espaço onde você está, peço que eleja um. Faça uma escolha e esta escolha também será minha. Lembre-se, ela deve ser uma pista para eu procurá-lo, eu não quero saber onde você está, eu quero encontrá-lo. Um mapa em vias de construção começa com um primeiro traço. Qual informação do seu horizonte você escolheu compartilhar comigo? Qual a sua relação com este elemento? Pode ser uma relação espacial, uma relação funcional, uma relação afetiva. A relação que você tem com este elemento será o modo como hei de me relacionar com ele caso eu o encontre, ou exatamente o mesmo ou um equivalente, com as mesmas propriedades-possibilidades. Ela precisa ser uma ação, um modo de relação. Agora que eu já tenho uma pista eu posso seguir caminhando, você é livre para ocupar-se dos seus afazeres cotidianos, ou procurar por mim, ou qualquer outra coisa. Meu celular está sempre ligado. Se desejar mudar a informação que conduz o meu caminhar ou se sentir a necessidade de compartilhar algo não hesite em me ligar. Quando você estiver em trânsito, me avise, pode ser um toque no celular ou uma ligação. Eu certamente ligarei para você novamente, mas ainda não sei quando e nem porque motivo. Hoje você é cúmplice dos acidentes que cruzarem o meu caminho. Você tem alguma pergunta? Podemos desligar?

Existem nesses escritos também um novo dado em relação às atribuições de cúmplice. Ao solicitar que ela avise quando estiver em deslocamento, a cúmplice também passa a ser mantenedora do jogo, corresponsável pela busca, além de abrir a possibilidade da cúmplice alimentar o jogo de outras maneiras: “Se desejar mudar a informação que conduz o meu caminhar ou se sentir a necessidade de compartilhar algo não hesite em me ligar”. Quando o cúmplice da história da atendente da copiadora de nome Natália, narrada na parte anterior, deixa um bilhete

destinado a mim, ele muda o jogo e, conseqüentemente, altera o meu dispositivo, deixo de procurar por ele e passo a procurar pelo bilhete aos cuidados da Natália.

Vale ainda comentar que, depois de encerrado o primeiro telefonema, os motivos para eu efetuar as outras ligações variam, mas costumam estar associados a acontecimentos que me atravessam durante as derivas e que eventualmente podem servir como pontos de referência na continuidade da busca. Para exemplificação, na última andança, realizada em 18 de março de 2016, eu avistei um helicóptero no céu. Um helicóptero não é um meio de transporte tão comum de ser visto em céu curitibano, por esse motivo liguei para os cúmplices com o intuito de descobrir se eles também conseguiam vê-lo, pois, em caso positivo, isso significaria que estávamos mais próximos de nos encontrar do que supúnhamos. Também já aconteceu de alguma experiência intensiva produzir uma necessidade de compartilhamento instantâneo, nestes casos a cúmplice é a minha confidente.

6.4 *ENTRE TROPEÇOS* (4ª VERSÃO)

Aproprio-me do conceito-ferramenta reparar do M.O_AND e procuro aplicá-lo com bastante rigor em toda a minha investigação enquanto artista, pois a primeira modulação do reparar – a reparagem – é uma abertura ao outro, é um disponibilizar-se, um desprender-se das amarras do hábito. Nas andanças o reparar se faz presente em praticamente todos os momentos. Antes de ligar para a cúmplice no dia e hora combinados, tenho um trabalho inicial de preparação, normalmente começo a caminhada com uma hora de antecedência. Neste primeiro momento o objetivo é amansar a ansiedade e o fluxo ininterrupto de pensamentos, faço isso ao observar a respiração, o ar que entra e sai das narinas, sem controlá-la apenas acompanhando o movimento.

Enquanto isso, mantenho os olhos abertos e reparo na paisagem. A qualidade desse olhar é a de permeabilidade, um olhar que espera que o horizonte se revele. Um olhar que a performer e inventora do método de improvisação em dança *Tuning Score*, Lisa Nelson, nomeia como *looking at*. Um olhar que se mistura, que é invadido pelas imagens. Pequenos detalhes na paisagem de repente saltam, se exibem. Quando esta microdança da paisagem acontece, o corpo vibrátil já está em processo de a(fe)tivação, permitindo o movimento de simulação do desejo.

Esta etapa de preparação tem um primeiro momento de voltar atenção para si por meio da respiração e aos poucos ir em um movimento de ampliação de uma atenção expectante e permeável. Encontro ressonância de todo esse processo aqui relatado com a descrição pragmática do ciclo básico de *époché* de Depraz, Varella e Vermersch (2006), que consiste na manutenção de uma suspensão, acompanhada de reversão da atenção do exterior ao interior, para então deixar-*vir*, acolhendo a experiência. Todo esse processo também pode ser entendido como um detalhamento do que seria esta suspensão do hábito que consiste na reparagem.

Após este momento de permanência, começo a dar as primeiras passadas, praticando uma errância semelhante àquela que eu realizava antes de tomar contato com a possibilidade do dispositivo de deriva. Também é comum que antes da ligação eu faça uma ação do quandonde chamada *Mapas para Perder-se* que consiste em um conjunto de instruções simples como o exemplo a seguir: “o primeiro número que avistar equivale ao número de quadras que você irá seguir a primeira pessoa que cruzar o seu caminho. Em números com dois dígitos ou mais, escolher o primeiro. Se a pessoa chegar ao destino final, antes de você segui-la pelo número de quadras estipulado, repita a ação com outro transeunte”.

Terminado o mapa, permaneço em deambulação até o momento da ligação. Mesmo durante a execução dos mapas

procuro manter uma atenção ampliada para acolher o que vem. Quando os pulsos de estranheza me invadem, eles normalmente são o meu dispositivo de enquadramento na escala humana, ativo o reparar na sua segunda modulação, reparando as propriedades-possibilidades de dada circunstância, hologramando possíveis posições, até que decido tomar ou não uma posição. Com esta atenção, percebo a cidade com um espaço potencial de com-posição e na medida que esses jogos se mostram para mim, eu reparo e contraefetuo. Esta perspectiva encontra ressonância com alguns dos anseios situacionistas quando Debord identifica como característica de uma deriva “[...] entregar-se às solicitações do terreno e das pessoas que nele venham a encontrar” (DEBORD, 2003, p. 87), no entanto, não é claro nos relatos quais procedimentos usavam a fim de cumprir com esse objetivo, imagino que os meios de fazê-lo sejam diferentes.

Chegada a hora marcada, pego o papel impresso, telefone e principio a leitura. O texto da quarta versão sofreu uma expansão em relação ao anterior. Retrabalhei as palavras visando deixar o encadeamento textual mais convidativo. Aspiro que as cúmplices ao escutarem as palavras abram uma pequena brecha de tempo-espaço, relacionando-se consigo próprias e o ambiente de uma outra maneira, que possam suspender os hábitos e desacostumar o olhar, mesmo que por poucos instantes. Desenhei uma narrativa que passeia pelas sensações para ativar outro nível de sensibilidade e atenção. Neste texto também procurei ser um pouco mais precisa nas indicações que norteiam a escolha do dispositivo de busca, em função das dificuldades que costumeiramente enfrento por conta de falas excessivamente subjetivas.

Importa dizer que após iniciada a andança orientada pelo dispositivo de busca, a atenção ampliada que suspende os saberes e deixa vir os acidentes mantem-se. Idealmente ela sempre estaria presente, mas na prática ela é oscilante, fugidia e nem sempre é possível acessá-la, muitas vezes a ansiedade está

demasiado grande para permitir a emergência dela. O dispositivo de busca é um inventor de realidades, a própria variação de visíveis e dizíveis, mas não é porque estou comprometida em procurar pela cúmplice que deixo de reparar nas propriedades-possibilidades das situações. O programa performativo é um motor de experimentação, um meio, um território que instaura condições de emergência de acidentes e para estar à altura destes faz-se preciso um olhar desacostumado, um olhar reparador.

Olá cúmplice, dedico o dia de hoje a procurar por você. Eu não sei onde você está e você não sabe onde eu estou. A distância entre nós pode ser ínfima ou gigantesca. Posso passar o dia a sua procura e, sem saber, desviar de você estando prestes a encontrá-lo. Ou você pode passar ao meu lado e eu não perceber. Ou posso passar o dia caminhando a sua procura e não chegar nem perto de onde você está. O que importa é que hoje eu estou procurando por você. Além de alvo da busca, você também é o único cúmplice deste feito. E como cúmplice você me ajudará a construir um mapa, um terreno de busca. Para construir este mapa, peço neste momento que pare alguns instantes de fazer qualquer outra coisa que você esteja fazendo agora além de me ouvir, e olhe atentamente para onde você está agora. Vou fazer algumas perguntas para conduzir a sua observação, mas não as responda em voz alta. O que este espaço tem? Repare nos detalhes, nos elementos que o tornam singular, um conjunto de relações único. O que do que há aí convoca a sua atenção? Qual a sua relação com este foco de atenção? Espacial, funcional, afetiva, é alguma outra qualidade de atenção? Agora peço que você feche os olhos. Ouça as sonoridades desse espaço. Desde os sons mais próximos até os mais distantes. Você consegue supor que situações estão provocando estes sons? Permaneça de olhos fechados. Sinta os cheiros. É um cheiro do ambiente? É um cheiro

do seu corpo? Que espaço olfativo você consegue perceber? Qual a relação tátil do seu corpo com o espaço neste momento? Algo te toca? O vento te toca? O calor da luz te toca? Ou a respiração de alguém? Você toca algo? Quais as sensações que esses toques despertam no seu corpo?

E os gostos? Os sabores? Você consegue desenhar um espaço de degustação? Um espaço construído a partir das suas sensações gustativas? Abra lentamente os seus olhos. Repare novamente neste espaço. Você vê algo que não havia percebido antes? Desta observação sensorial do espaço que você acabou de fazer, escolha uma informação concreta que você tenha experienciado (um som, um cheiro, uma imagem, um objeto, uma relação, um sabor, uma situação). Não tenha pressa, observe, ouça, sinta, cheire, deguste à vontade até tomar a sua decisão. Qual informação você escolheu compartilhar comigo? A minha ação é procurar por você por meio da materialidade das sensações do espaço onde você está. Sei que preciso procurar por _____. Ainda precisamos definir como será esta busca, isto é, qual o critério de escolha do caminho a seguir. Para esta pista que acaba de me fornecer penso em parar nos cruzamentos e _____. Agora que eu já tenho uma pista posso seguir caminhando. Meu celular está sempre ligado. Se desejar mudar a informação que conduz o meu caminhar ou se sentir a necessidade de compartilhar algo não hesite em me ligar. Quando o dispositivo de caminhada que acabamos de criar estiver invalidado, seja porque você está em um lugar diferente ou porque a situação se findou, me dê um toque ou me ligue, como preferir. Hoje você é cúmplice dos acidentes que cruzarem o meu caminho. Você tem alguma pergunta? Então...Até breve!

Fotografia II – Digitalização de trecho de carta enviada por cúmplice

Acabei escrevendo muito sobre a tua carta mas é que ela, pra mim, foi uma continuação do nosso encontro mesmo. No dia, eu dava tudo para ser um passarinho para voar e espionar onde você estava e o que disse a mim na janela entreaberta de algum prédio. O dia me criava ~~as~~ expectativas do que você me diria no ~~próximo~~ próximo telefonema.

Fonte: Acervo Pessoal

Das cartas destinadas às cúmplices, recebi duas respostas, a imagem acima é um trecho de uma delas.

Uma feliz surpresa, pois as enviava sem a pretensão de receber algum retorno. Em tempos de velocidade na comunicação, as cartas tornaram-se meios de errância e lentidão e é justamente por conta disso que elas encontram um lugar de potência na poética de *Entre Tropeços*. Para escrever uma carta é preciso parar, reparar e, por fim, escrever. É uma prática que demanda tempo e cultivo. A carta não pertence à velocidade que a vida das pessoas tem se submetido cotidianamente, para escrever uma carta é preciso experimentar a lentidão. Eu recebi duas cartas, mas um número muito maior de cúmplices demonstraram o interesse em responder, mas, talvez não forte o suficiente, considerando a dose de dedicação que a carta solicita. As respostas foram realmente atos de insistência, pois as duas chegaram bons meses depois da realização da performance. Para ser mais precisa, a carta da cúmplice que participou no dia 25 de fevereiro de 2015 foi enviada no dia 22 de abril de 2015 e a da cúmplice do dia 05 de março de 2015 foi escrita no dia 22 de março de 2016 (1 ano e 17 dias depois, como escreveu a remetente) e recebida no dia do meu aniversário.

A Editora Chão de Feira organiza uma publicação chamada *Gratuita* (Belo Horizonte, 2012) que é disponibilizada sem custo. O tema do primeiro volume dessa publicação foi *cartas para todos e ninguém* e logo no início há uma carta ao leitor escrita por Maria Carolina Fenati. A autora discorre sobre

cartas e apresenta algumas noções que se afinam com o espaço ocupado pela carta em *Entre Tropesços*:

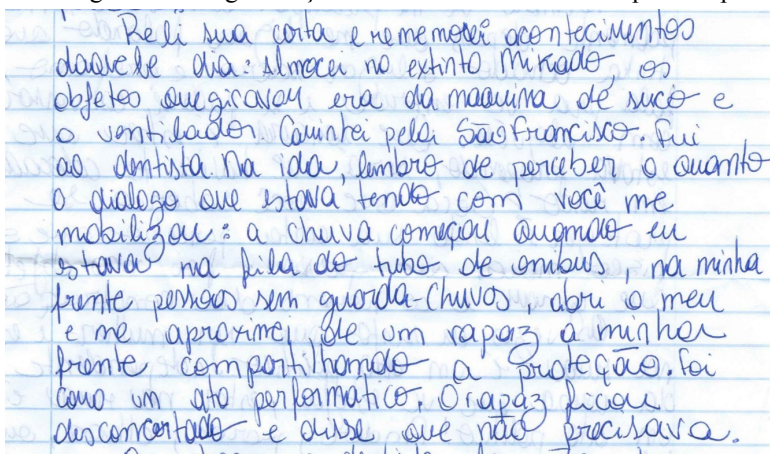
Aquele que escreve cartas assina e ausenta-se, num desaparecimento ativo que é também o desejo da partilha de um segredo, daquilo que lhe é mais próprio – o que há é um papel selado que, pelo enigma, lança-se às leituras e convida à resposta. Isso não significa necessariamente uma ode à intimidade, nem a obrigação da confissão, mas a afirmação da escrita como o inapropriável. [...] As cartas são textos feitos para partir, e a decisão de endereçar-se é também o desejo de escapar aos limites do eu, na afirmação de diferir em relação ao outro – aquele a quem nos dirigimos pode não estar onde esperamos encontrá-lo, e não se sabe o que a sua leitura fará com as linhas que esboçamos. Entre o remetente e o destinatário há a desmedida das distâncias, e não é raro que as cartas, desfazendo as restrições do seu destino, passem a vaguear ao acaso pelo tempo e pela geografia. Nessa deriva, as cartas podem ser encontradas por alguém, restar no fundo das gavetas, perder-se antes que qualquer um as tenha lido, desaparecer ou persistir em tantos outros destinos imprevisíveis – o seu caminho passa sempre pela interrupção, pelo intervalo (FENATI, 2012, p.13).

Em *Entre Tropesços* a carta é um prolongamento da experiência e uma construção de vínculo com as cúmplices, além abrir a possibilidade da criação de um espaço de diálogo/correspondência. Das duas remetentes uma era conhecida antes de participar como cúmplice, a outra, tornou-se conhecida após a nossa relação de cumplicidade e ambas cartas descreveram uma recorrente preocupação que sentiam em relação a mim. Curiosamente choveu nos dois dias nos quais as andanças foram realizadas, em São Paulo uma verdadeira tempestade, em Curitiba uma chuva suave, e as duas recordam-

se de terem se perguntado sobre o meu bem-estar, como, se de alguma maneira, se sentissem responsáveis por mim.

Também comentaram que o dia do nosso encontro remoto era aparentemente um dia como qualquer outro, mas levemente deslocado, um deslocamento quase imperceptível que modificava sutilmente os modos de existir delas. Perceber isso nos relatos teve um sabor especial, afinal, o fato da cúmplice estar em um registro cotidiano e ao mesmo tempo participar de uma situação atípica – mantém uma relação remota com alguém em andança pela cidade – torce a percepção, concede uma outra cor para o conhecido, isto é, desacostuma o olhar. O olhar se percebe desacostumado pelo fato de estar envolvido com os afazeres diários, sendo assim, pode-se afirmar que o propósito de desacostumar o olhar, é certo que de um outro modo e com outras qualidades, também atinge às cúmplices³⁸.

Fotografia 3 – Digitalização de trecho de carta enviada por cúmplice



Relei sua carta e nem me dei conta de quantos dias se passaram desde aquele dia: almorcei no extinto Mirador, os objetos que giravam era da máquina de suco e o ventilador. Caminhei pela São Francisco. Fui ao dentista. Na ida, lembro de perceber o quanto o diálogo que estava tendo com você me mobilizou: a chuva começou a aumentar eu estava na fila do tubo de ônibus, na minha frente pessoas sem guarda-chuva, abri o meu e me aproximei de um rapaz a minha frente comportando-me a proteção. Foi como um ato performativo. O rapaz ficou desconcertado e disse que não precisava.

Fonte: Acervo Pessoal

O Prólogo do Livro *Elogio aos Errantes* disserta principalmente sobre o que Jacques (2012) nomeia como

38 Baseio-me nas cartas e em outros depoimentos de cúmplices da ação.

narrativas errantes que consistem em relatos das experiências de errância produzidos pelos errantes:

[...] narrativas errantes são narrativas menores, são micronarrativas diante das grandes narrativas modernas; elas enfatizam as questões da experiência, do corpo e da alteridade na cidade e, assim, reafirmam a enorme potência da vida coletiva, uma complexidade e multiplicidade de sentidos que confronta qualquer “pensamento único” ou consensual, como o promovido hoje por imagens midiáticas luminosas e espetaculares das cidades (JACQUES, 2012, p. 20-21)

Jacques comenta que as narrativas errantes, além de desviar dos discursos hegemônicos, configuravam-se como uma experiência partilhável e direcionada ao outro. Enquanto lia essas observações, fui ficando boquiaberta por conta mais uma vez da co-incidência: as cartas em *Entre Tropesços* surgiram de uma necessidade de relato concebido e destinado para outrem. Gosto de pensar que a errância produz relatos de si mesma.

6.5 ENTRE TROPEÇOS (5ª VERSÃO)

Nesta quinta etapa, apropriei-me do procedimento da performance *Linha* de Eleonora Fabião (2015) a fim de adotar um critério para a escolha de cúmplices da ação. No caso da pesquisadora, ela queria visitar a casa de desconhecidas, por isso, para começar a linha, contatou uma amiga e pediu que ela se encarregasse de marcar um encontro com uma delas, informando à Fabião apenas a coordenada espaço-temporal para que pudesse comparecer ao encontro. Após este primeiro movimento, a linha é autogerida. Cada partícipe fica responsável por marcar o encontro seguinte. Em *Entre Tropesços* não é preciso que a cúmplice se responsabilize pelo agendamento da

ação, ela pode apenas indicar alguém para participar. Esta etapa do convite inicial é agora de suma importância para o prosseguimento do programa.

Durante a ligação de agendamento, presto atenção em eventuais informações que possam fornecer pistas sobre a coordenada espaço-temporal da cúmplice: o som do ambiente durante o telefonema, algo dito, etc. Não posso fazer perguntas. O objetivo não é manipular a cúmplice para que fale algo que denuncie a sua localização, pelo contrário, aguçar a escuta para ouvir aquilo que escapa. Realizada a captação de informações sonoras, defino um onde (um ponto inicial de andança) para o quando da primeira ligação. O critério é o lugar que, a partir da escuta e uma pesquisa no mapa da cidade, me aproxime da cúmplice geográfica e poeticamente. A viabilidade de concretamente se aproximar não é questionada. A premissa é confiar na posição.

Dirijo-me, então, ao local escolhido como ponto de partida. Lá eu ligo para a cúmplice e leio o texto inicial que passou por mudanças que visam intensificar a possibilidade do encontro acidental entre performer e cúmplice e engajar fisicamente a cúmplice a fim de possibilitar o surgimento de um estado que espera o encontro, um alimentar dessa possibilidade que busca produzir um corpo à espreita. Eis o texto:

Olá cúmplice, neste momento eu estou em deriva pela cidade a sua procura. Eu não quero saber onde você está, minha busca é pautada no encontro acidental. Embora eu não saiba onde está, estou ciente de que _____, então arrisquei um palpite. Vim até um lugar que eu acredito que é muito provável que você esteja. Se estiver na rua, permaneça onde está. Se estiver em um ambiente fechado, peço que se aproxime da janela mais próxima e me avise quando estiver pronta.

A quantos metros de altura aproximadamente você está da rua? É só para que eu saiba a altura que meu olhar deve procurar por você. Quando

eu contar até três, peço que você e eu levantemos o nosso braço direito apontando-o para o céu. Então vamos olhar ao nosso redor e verificar se o meu palpite estava certo.

1.....2.....3

Vocês está me vendo?

(Procurando)

Não consigo vê-la de onde estou.

Uma segunda tentativa, pois nós podemos estar próximas, mas não visivelmente próximas.

Quando eu contar até três vou gritar o seu nome com a maior intensidade possível. Você, faça a gentileza, de escutar os sons do ambiente para verificar se consegue ouvir a minha voz.

Pronta?

1.....2.....3...

Bem, parece que eu não acertei, mas isso não significa que eu desisti. Esta ação tem uma duração variável, podem ser 2, 3, 5 horas, como podem ser 30 minutos.

Eu dedico o dia de hoje a procurar por você

Eu não sei onde você está e você não sabe onde eu estou.

A distância entre nós pode ser ínfima ou gigantesca. Eu não consigo vê-la e escutá-la, mas podemos estar a 2 km de distância.

Posso passar o dia a sua procura e, sem saber, desviar, estando prestes a encontrá-la.

Ou você pode passar ao meu lado e eu não perceber.

Ou posso passar o dia caminhando e procurando e não chegar nem perto de onde você está.

O que importa é que hoje eu estou procurando por você.

Além de alvo da busca, você também é a única cúmplice deste feito.

E como cúmplices você vai me ajudar a construir um mapa, um terreno de busca.

Para construir este mapa, peço neste momento que pare alguns instantes de fazer qualquer outra coisa que você esteja fazendo agora além de me

ouvir, e olhe atentamente para onde você está agora.

Vou fazer algumas perguntas para conduzir a observação, mas não as responda em voz alta.

O que este espaço tem? Repare nos detalhes, nos elementos que o tornam singular, um conjunto de relações único.

O que do que há aí convoca a sua atenção?

Qual a sua relação com este foco de atenção? Espacial, funcional, afetiva, é alguma outra qualidade de atenção?

Agora peço que você feche os olhos. Ouça as sonoridades desse espaço. Desde os sons mais próximos até os mais distantes.

Você consegue supor que situações estão provocando estes sons?

Permaneça de olhos fechados. Sinta os cheiros. É um cheiro do ambiente? É um cheiro do seu corpo? Que espaço olfativo você consegue perceber?

Qual a relação tátil do seu corpo com o espaço neste momento?

Algo te toca? O vento de toca? O calor da luz te toca? Ou a respiração de alguém? Você toca algo? Quais as sensações que esses toques despertam no seu corpo?

E os gostos? Os sabores? Você consegue desenhar um espaço de degustação? Um espaço construído a partir das suas sensações gustativas?

Abra lentamente os seus olhos. Repare novamente neste espaço. Você vê algo que não havia percebido antes?

Desta observação sensorial do espaço que você acabou de fazer, escolha uma informação concreta que você tenha experienciado (um som, um cheiro, uma imagem, um objeto, uma relação, um sabor, uma situação).

Peço que esta informação seja concreta, menos subjetiva e mais objetiva. Algo que seja singular a este espaço. Algo que você imagina que é único e exclusivo a ele.

Não tenha pressa, observe, ouça, sinta, cheire, deguste à vontade até tomar a sua decisão.

Qual informação você escolheu compartilhar comigo?

A minha ação é procurar por você por meio da materialidade das sensações do espaço onde você está. Sei que preciso procurar por _____.

Ainda precisamos definir como será esta busca, isto é, qual o critério de escolha do caminho a seguir. Para esta pista que acaba de me fornecer penso em parar nos cruzamentos e _____

Agora que eu já tenho uma pista posso seguir caminhando.

Meu celular está sempre ligado. Se desejar mudar a informação que conduz o meu caminhar ou se sentir a necessidade de compartilhar algo não hesite em me ligar.

Quando o dispositivo de caminhada que acabamos de criar estiver invalidado, seja porque você está em um lugar diferente ou porque a situação findou, me dê um toque ou me ligue, como preferir.

Hoje você é cúmplice dos acidentes que cruzarem o meu caminho. Você tem alguma pergunta? Então... Até breve!

Destaca-se também a escolha por inserir as frases “Peço que esta informação seja concreta, menos subjetiva e mais objetiva. Algo que seja singular a este espaço. Algo que você imagina que é único e exclusivo a ele”. Infelizmente até o presente momento só tive a oportunidade de realizar *Entre Tiropeços* com esta nova conformação uma única vez³⁹. Coincidentemente ou não, eu encontrei acidentalmente os meus cúmplices⁴⁰. A deriva já estava acontecendo há algum tempo

39 Logo que concluir a presente pesquisa pretendo dar continuidade às investigações.

40 Os dois diretores do Núcleo de Vendas (Guarujá/SP), Marcelo Wallez e Eduardo Bordinhon, vieram para Curitiba de 17 a 20 de março de 2015 para

quando eles me ligaram para informar que haviam se deslocado e que a nova informação era: braço de ferro vermelho. Mantive-me em andança até que de relance avistei um guindaste gigantesco, o olhar vacila, de repente olho novamente e tenho certeza: este é o braço vermelho de ferro.

Telefonei e perguntei a posição deles em relação ao braço. Tentei seguir as coordenadas, mas estava hesitante, ia e voltava tentando confirmar a minha orientação. Logo percebi que estava demasiadamente ansiosa por conta da eminente possibilidade de encontrá-los e isso estava interferindo na minha relação com o espaço. Respirei, reparei no que havia ao redor, na tentativa de sintonizar-me em uma frequência de abertura e receptividade e retomei a caminhada. Quando me distraí da urgência que a vontade de encontrar havia produzido, estava passando por uma praça e vi alguém subido na gaiola trepa-trepa do parque na parte central. Como sou míope, não reconheci de pronto, continuei andando, mas meu olhar estava atraído. Assim que espremi os olhos, a pessoa ergueu o braço cumprimentando-me. Encontrei meus cúmplices no momento em que me desobriguei de achá-los.

O fim de *Entre Tropeços* costuma ser o encontro. O que normalmente acontece é que eu espero encontrar, mesmo que indiretamente, a cúmplice. No local de encontro eu permaneço e lá escrevo meu relato. Após a escrita, seleciono alguns trechos da carta que são lidos durante a chamada de despedida e encerramento da andança. A andança chega ao fim, mas não a performance. Ao chegar em casa passo a carta a limpo na minha máquina de escrever, uma *Hermes Baby* alaranjada de letra cursiva que foi um presente de meu avô para o meu pai

realizar um intercâmbio artístico com quandonde. Nós então organizamos uma agenda com uma série de intervenções novas, antigas, pensadas especialmente para a ocasião para que os nossos visitantes pudessem ter contato com a maior variedade possível de trabalhos do coletivo e *Entre Tropeços* entrou na programação, por isso fiz a ação com os dois, posto que estavam andando juntos o tempo todo.

quando este tinha 15 anos, e faço a postagem no correio o quanto antes.

6.6 AÇÕES

As ações que compõem a performance foram divididas em três etapas: convite, preparação e ação. O resumo esquemático a seguir contempla apenas a versão mais recente de *Entre Tropesços*.

6.6.1 Convite

1. Ligar para a possível cúmplice (coautora, aquela que colabora com outrem na realização de alguma coisa);
2. Explicar que se trata de uma performance que acontece por celular e que a pessoa precisa estar disponível para atender às ligações, mas pode ocupar-se de seus afazeres cotidianos;
3. Perguntar se aceita tornar-se cúmplice da ação;
4. Em caso positivo, escolhemos juntos o quando da performance (dia e hora do primeiro telefonema);
5. Enquanto isso atentar-se a possíveis sons do ambiente ou coisas ditas pela cúmplice que sirvam de pistas para a escolha de um ponto de partida;
6. Após o término da chamada, definir um local de início, como um palpite de que encontrará a cúmplice naquele local.

6.6.2 Preparação

1. Separar os materiais necessários para a realização da performance (celular com 100% de bateria, fone de ouvido, texto inicial, documento de identificação, dinheiro, água, capa de chuva, lista de números de telefones importantes anotados em papel e cartão telefônico);
2. Sair de casa uma hora antes do horário agendado com a cúmplice;

3. Deriva-preparação: acompanhar o movimento da respiração, reparar na paisagem, um olhar-sentir permeável aos afetos;

4. Dirigir-se ao ponto de partida escolhido.

6.6.3 Ação

1. Ligar para a cúmplice na hora marcada;

2. Ler o texto que explica a dinâmica de relação: a cúmplice disponibilizando-se a atender aos telefonemas e livre para realizar suas tarefas diárias, enquanto eu caminho pelas ruas da cidade à sua procura. A cúmplice também se compromete em notificar-me caso de algum modo o dispositivo de busca se desatualize. O jogo continua até que um encontro pontue o fim;

3. Escrever carta-relato de errância;

4. Telefonar anunciando o fim da andança e narrar breves acontecimentos do dia;

5. Datilografar a carta;

6. Postar no correio.

6.7 APROXIMAÇÕES E DISTÂNCIAS POSSÍVEIS

Nesta parte de encerramento de capítulo vou apresentar algumas reflexões relativas a *Entre Tropesços* à luz do M.O_AND e do movimento de errância urbana. Compreender de que modo a ação se aproxima e se afasta desses dois principais procedimentos de interlocução da presente pesquisa é o caminho que pretendo traçar com os escritos que se seguem.

O programa performativo de *Entre Tropesços* – caminhar na cidade à procura de cúmplice com localização desconhecida cujo contato é estabelecido por telefone a fim de angariar pistas orientadoras da procura – produz um sentido-direção da ação, um plano comum: a procura. Esta instaura uma tensão, pois, por um lado, aciona-se o dispositivo de busca, criador de um campo perceptivo com determinados visíveis,

fazíveis e dizíveis, por outro, há a manutenção de uma atenção concentrada, aberta e desfocada, atuando como linha de fuga do campo acionado pelo dispositivo. Esta tensão é que abre a possibilidade dos desvios, da emergência de acidentes a promover rupturas na direção em curso.

É no trato com o acidente que a aproximação com o M.O_AND se evidencia. Diante da irrupção de um acidente, reparar, inibir o hábito do saber e sustentar o vazio do não saber. Para então reparar as propriedades-possibilidades que o acidente propõe e em como elas potencializam ou não o sentido-direção do dispositivo de busca elaborado juntamente com a cúmplice. Caso o acidente venha a corroborar com as forças do sistema, ele é acolhido e contra-efetuado, incorporado ao acontecimento, do contrário, não. Logo, uma aproximação de *Entre Tropes e ç o s* com M.O_AND é o modo de lidar com os acidentes a partir de uma ética da suficiência que não acolhe tudo o que vem e sim toma uma des-cisão de acolher o que conceder mais vivacidade ao plano comum.

Cabe acrescentar, no entanto, que esta é uma percepção recente. Até a terceira versão de *Entre Tropes e ç o s*, ainda estava entendendo o lugar do acidente na performance e tendia a pensar que precisava acolher qualquer acidente que surgisse. Aos poucos notei as diferenças das andanças em relação às derivas que eu fazia logo que comecei. Em *Entre Tropes e ç o s* o caminhar não visa apenas para acolher acidentes e desacostumar o olhar, algo o move: o propósito de procurar pela cúmplice e este deve ser o critério a nortear as escolhas de acolher ou não os acidentes.

Ainda nos cruzamentos com M.O_AND interessa refletir com o conceito-ferramenta participação. Eugénio (2014) define participação comparando-a com representação e demonstração, entende-as como diferentes modos de partilha. Na representação a relação está preestabelecida em uma hierarquia: os que detêm o conhecimento e os que não. “A representação acontece com o mínimo de atenção à diferença, preferindo-se a fidelidade a um

modelo prévio de relação, limitador de qualquer intervenção que lhe seja exterior” (EUGÉNIO, 2014, sem paginação).

Já a demonstração também mantém um desenho prévio de relação, mas há uma maleabilidade maior porque em uma exposição, segundo Eugénio, cabe ao público definir o tempo de relação com a obra. A participação, como o modo de partilha da *secalharidade*, é um dispositivo que possibilita a busca por “[...] um modo de estar juntos que nos permita criar as condições para o encontro sem determinar de antemão o seu desenrolar futuro” (EUGÉNIO, 2014, sem paginação).

Eugénio (2014) elencou algumas propriedades-possibilidades da noção de participação que serão aproximadas com *Entre Tropeços* a fim de problematizar em que aspectos a ação se encaixa ou não neste modo de partilha:

1. “Na participação investigam-se as condições de possibilidade do encontro sem que essas condições se convertam em condicionamentos”. Da maneira como entendo *Entre Tropeços* trata-se de um programa que estabelece uma relação de convivência: alguém que procura e alguém que cede pistas. Por mais que essas funções estejam predeterminadas, elas configuram-se como posições que movimentam um sistema que vai gerar desdobramentos impensados. Não há como prever: que pistas serão estas, que dispositivos de busca serão criados a partir delas, a que lugares eles conduzirão e que encontros proporcionarão, possibilitando novas ligações. Por esse motivo, as condições de encontro não são condicionamentos, na medida em que a operação do sistema produz diferenças por si e cabe tanto à performer quanto à cúmplice acompanhar esse movimento, modificando-se em função dele.

2. “No encontro promovido pela participação não existem identidades definidas à partida. A participação activa um ser que só o é, e que só pode ser dito, nas circunstâncias específicas em que se encontra”. A afirmação por um lado não se aplica a *Entre Tropeços* porque existem identidades definidas à partida: aquela que procura, aquela que é procurada,

embora essas funções possam ser alteradas por uma mudança de posição da cúmplice, como ocorreu no caso do bilhete deixado aos cuidados da Natália. Por outro lado, os seres criados são frutos das circunstâncias específicas em que se encontram. Aquela que procura e a que é procurada são identidades emergentes deste programa que tem a ação de procurar como centro.

3. “O ser participa no relevo do acontecimento comum, mas não se limita a ser um ordinário: ele é também relevo”. Aqui faz-se necessário um esclarecimento: ordinário como sinônimo de imperceptível que quando destacado pela atenção transforma-se em relevo (EUGÊNIO, 2014). Isto posto, é preciso dizer que a responsabilidade pela ação é compartilhada com a cúmplice, ela não só elege a informação que servirá de matéria para a criação do dispositivo de busca, como os percursos que realiza conduzem as direções da ação. Portanto, ela é ao mesmo tempo disparadora e mantenedora da procura, o relevo está centrado nela. Ademais, possui a liberdade para produzir outros materiais de manutenção da troca, como já aconteceu, por exemplo, de uma cúmplice me ligar para recitar um poema que estava lendo.

Estas observações erigidas em interação com o conceito-ferramenta de participação configuram-se como um esforço de problematização da minha prática e são quase como questionamentos em aberto passíveis de alteração como toda a trajetória de *Entre Tropeços*. Cúmplice é uma identidade *a priori* ou apenas uma condição de encontro?

É pela noção de participação que também inicio as aproximações com a errância urbana. Os situacionistas buscavam criar situações que engajassem a população via participação como tática para escape do processo de espetacularização. *Entre Tropeços* instaura uma situação de participação com a cúmplice a quem se oferece o compartilhamento da responsabilidade de execução da ação. Além disso, a figura de espectadora é subvertida: não há nada a ser visto ou, se houver, é a vida da cúmplice. A vida cotidiana

como instância a ser observada é reinventada, cúmplice desenvolve uma nova mirada que, por conseguinte, desacostuma seu olhar ao cotidiano. *Entre Tropes* substitui espectadora por expectadora, alguém que se alimenta de uma expectativa/ espera da efetivação de um encontro improvável.

A associação que Jacques (2012) faz da errância urbana como movimento de resistência ao urbanismo, que nos situacionistas é bastante evidente, não é uma das questões centrais de *Entre Tropes*, ela acompanha de modo coadjuvante haja vista que o quandonde intervenções urbanas em arte aciona nos espaços públicos como modo de ampliar os usos possíveis a partir de estratégias de apropriação e subjetivação em contramão ao acentuado processo de espetacularização e gentrificação que tem tornado a rua espaço de ninguém, espaço de passagem. O nosso modo combativo ao urbanismo é possibilitar a multiplicidade de usos, são ações micropolíticas, que buscam a(fe)тивar corpos vibráteis, diferente dos situacionistas que almejavam mudanças macroestruturais como, por exemplo, extinguir automóveis. A nossa guerra é outra, é a guerra combativa às forças reacionárias que se perpetuam nos corpos, uma guerra invisível, mas que ativa o que o império nomadizado tem recalcado nas subjetividades: a capacidade de simulação do desejo.

Ainda gostaria de tecer considerações sobre duas das palavras que Jacques identifica como comuns às errâncias urbanas: desorientação e lentidão. Em *Entre Tropes* o que faz mover não é o desvio, a desorientação, e sim a procura, é o fato de ter um sentido-direção apontado que potencializa a emergência de acidentes. Principalmente nas flanâncias e deambulações reinava um deleite em inebriar-se na multidão, nesta sensação de desorientação, neste estado errante que o se perder proporciona, o que é periférico na performance. Quando comecei a praticar derivas, isto tinha maior relevo, agora, a desorientação está presente na ação enquanto desacostume dos hábitos, uma desorientação da percepção, dos sentidos, das

formas de ser-estar na cidade. Já a lentidão enquanto uma qualidade de movimento e atenção, de presença e relação, é uma busca em *Entre Tropeços*. Uma busca por suspender a aceleração do tempo e encontrar o tempo da experiência.

É certo que existem outras aproximações e distâncias possíveis, não é objetivo esgotar todas as entradas em relação, apenas traçar alguns paralelos que me pareceram instigantes para situar a ação e as especificidades que *Entre Tropeços* propõe, ciente de que são reflexões temporárias em constante atualização.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adiar o fim, aceitar o fim e antecipar o fim. Algumas considerações sobre o fim. O fim é um acontecimento em perspectiva. Um ponto é o fim de uma frase, mas não é necessariamente o fim de uma dissertação, embora ela também possa chegar ao fim com um ponto ou com três. Nos últimos meses, todas as vezes que encontro a minha avó, ela me pergunta: terminou, Juliana? Eu respondo: não vó, ainda não terminei. Menina, que trabalho é esse que não acaba nunca? Ju, põe um ponto final e termina, ela me disse. Esta frase ficou reverberando em mim: para terminar basta pôr um ponto. Parece fácil, mas para mim os fins não são assim tão simples quanto escrever, digitar ou datilografar um ponto final.

Isto que as leitoras estão acessando é um meio, um entre tropeços. Um meio de um caminho acidentado, repleto de crises, sofrimentos, empolgações, encontros, intensidades, momentos lucidamente insanos e insanamente lúcidos, conversas, conversas, conversas, quantas conversas!

Quantos quilômetros eu percorri desde a primeira deriva que eu fiz até agora? Quantas horas ao telefone conversando com cúmplices? Quantos papéis de carta? Quantas páginas lidas? Quantas vezes eu acessei o site do *AND_Lab*? Quantas sessões de terapia? Quantas vezes eu apertei o delete? Quantas vezes eu salvei o arquivo *Rascunho Dissertação*? Quantos dias eu acordei às três horas da manhã? Tantas quantidades não quantificáveis! Quantas coisas que se perdem, pensamentos escapam e não voltam mais. É difícil pôr um fim porque quem está escrevendo as considerações finais, não é a mesma que escreveu o primeiro capítulo e não é a mesma que vai defender este trabalho. Talvez esta seja a faceta mais bela da vida, o seu movimento, o seu fluxo ininterrupto de territorialização e desterritorialização. Esta pesquisa se construiu na tensão de por um lado tentar controlar, registrar, escrever, por outro, acompanhar o movimento, acalmar a ansiedade, permitir que

escape porque escapa, não adianta querer o contrário, não adianta querer, querer atrapalha.

As considerações finais são considerações deste ponto, deste entre tempos, deste intervalo, desta forma temporária que vai se deformar tantas e tantas vezes. Começo o fim, que já é um meio, sintetizando as problematizações e reflexões de cada um dos capítulos. O fim é o momento de olhar para o passado e repensá-lo, recriá-lo de outros modos.

O Caminho que me escolheu é uma história ou um conjunto de histórias. A história de quando descobri um mundo míope e notei características deste olhar impressas em meu corpo: a atenção ao detalhe, ao próximo. Constatações que encontraram ressonância na política construtivista que defende que a cognição é um processo de invenção de si e do mundo, que as práticas produzem inventos e inventoras em coengendramento (KASTRUP, 2007).

A história de quando os meus olhos foram vendados e novos mundos inventados, mais intensos, tateados, vibrantes, mundos de lentidão, de escuta e colocaram-me defronte a um problema: o que há com os meus olhos? Por que eles esvaziavam as relações? Enfraquecem os encontros?

Percebi-me então enredada em uma história muito maior e mais complexa do que a minha biografia, mas que de certo modo eu sou uma parte que contém o todo, fractal de uma história que pode ser contada de muitos modos, com muitos nomes diferentes e infinitas miradas e perspectivas. Associei-me a algumas delas. A história da arte, do surgimento da perspectiva na pintura, uma transformação não apenas formal, mas nos modos de percepção que dissociaram o olhar do tato, o sujeito do objeto, a mente do corpo, a teoria da prática, o pensar do fazer (REIS FILHO, 2012). Uma separação que hierarquizou o imaterial em detrimento do material, valorizando a representação, o simbólico, as ideias, depreciando a experiência encarnada, as sensações. Nesse movimento de diferenciação o sentido da visão assumiu posição de protagonista. A capacidade

sensorial com campo perceptivo expandido conserva as distâncias. O descolamento entre figura e fundo cria a percepção ótica, relegando a percepção háptica a um posto de inferioridade, processo percebido na arte, mas também na filosofia e na ciência (KASTRUP, 2015).

Ante a soberania do olhar e de como ativou um *modus operandi* de espectadora distanciada, decidi desacostuma-lo, para tanto, associei-me a vários procedimentos: errância urbana, Modo Operativo AND (M.O_AND), imagem estereoscópica, *Tuning Score* e meditação *Vipassana*. Cada um deles propõe um caminho de ativação e cultivo de uma atenção concentrada, desfocada e aberta.

O M.O_AND possui conceitos-ferramenta que me auxiliaram no intento de desacostumar o olhar. Reparar contém suspensão de hábitos, atenção às circunstâncias e manuseamento da vivacidade dos acontecimentos (EUGÉNIO, 2013). Reparar foi uma porta de entrada que tornou os acidentes passíveis de serem escutados e aceitos, antes considerados empecilhos, erros, desvios no caminho, preteridos e indesejados. O reparar auxiliou-me não só a acolhê-los, como contraefetua-los a fim de vivenciar a potência de acontecimento que eles podem adquirir. Reparar foi o caminho para a(fe)ttivar o corpo vibrátil (ROLNIK, 2007), escutar as forças do plano invisível que estavam demasiadamente debilitadas em meu corpo encrustado de condicionamentos. Foi o reparar que possibilitou a apreensão de um funcionamento doentio da subjetividade que lida com o desejo como falta em vez de ativar a sua dimensão de criação de universos psicossociais, confiando na capacidade de simulação da vida.

A performance *Entre Tropeços* surge para interromper uma paralisia, voltar a mobilizar a criação. A alteridade então transformou-se no meu meio, em tática para proteger-me de mim mesma na batalha que insistentemente mantenho contra as forças de conservação que visam manter

tudo nos devidos lugares, os mesmos territórios estratificados, produzidos por centrais de valores e sentidos.

Na performance que emergiu de uma dificuldade, ao invés do desvio ser a regra, como usualmente ocorre em uma deriva, o que motiva a andança em *Entre Tropesços* é a procura delineadora de um sentido-direção. Esta peculiaridade é especialmente interessante, posto que o acidente deixa de ser a regra e passa a ser a emergência, portanto, suas aparições são mais intensas, tensionam o sentido-direção apontado e demandam um reparo para constatar em que medida potencializam ou não o andamento do acontecimento.

Também houve a incorporação do dispositivo de busca que cria um campo perceptivo com determinados fazíveis, dizíveis e visíveis e ao ser acionado é como um programa performativo, produz corpo e realidade, radicalizando a experiência de desacostumar o olhar. Além da tensão entre a operação do dispositivo e a sustentação de uma atenção aberta, concentrada e desfocada.

Esta pesquisa me trouxe como aprendizado incorporado que desacostumar o olhar e acolher acidentes não são técnicas que podem ser adquiridas como habilidades, são buscas que demandam uma prática reiterada e uma aprendizagem por cultivo. Não é um lugar a se alcançar. Assim como o corpo sem órgãos, “[...] não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.9). Este fim é sem fim, ou um fim temporário, por isso escolho terminar diferente do conselho de minha avó, em vez de um ponto, a ausência dele

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. R. M. D. Prefácio. In: JACQUES, P. B (Org). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

BERGER, J. **Modos de ver**. Barcelona: G. Gili, 1974.

CERTEAU, M. D. Caminhadas pela cidade. In: CERTEAU, M. D. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

DEBORD, G. Teoria da Deriva. In: JACQUES, P. B (Org). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 28 de novembro de 1947 - Como criar para si um Corpo sem Órgãos. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Ed 34, v. 3, 1996.

DELEUZE, G. Vigésima Primeira Série: Do Acontecimento. In: DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DEPRAZ, N; VARELA, F.; VERMESCH, P. **On Becoming Aware**: A pragmatics of experience. John Benjamins Publishing Company, 2003.

DEPRAZ, N; VARELA, F.; VERMESCH, P. A Redução à Prova da Experiência. **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, Rio de Janeiro, v.58, n.1, 2006. Disponível em: <<http://www.psicologia.ufrj.br/abp/>>. Acesso em: 13 jun. 2015.

DHAMMA ORG. Vipassana Meditação. **Dhamma**. Disponível em: <<https://www.dhamma.org/pt/>>. Acesso em: 13 maio 2016.

EUGÉNIO, F. **Dos modos de re-existência**: um outro mundo possível, a secalharidade. Disponível em: <<http://and-lab.org/manifesto>>. Acesso em: 17 jul. 2015.

EUGÉNIO, F. Glossário AND: Acidente. **AND mag**, Lisboa, set. 2013.

EUGÉNIO, F. Glossário AND: Affordance. **AND mag**, Lisboa, set. 2013.

EUGÉNIO, F. Glossário AND: Posição. **AND mag**, Lisboa, set. 2013.

EUGÉNIO, F. Glossário AND: Secalharidade. **AND mag**, Lisboa, out. 2013.

EUGÉNIO, F. Glossário AND: Manuseamento. **AND mag**, Lisboa, maio 2014.

EUGÉNIO, F. Glossário AND: Ordinário. **AND mag**, Lisboa, maio 2014.

EUGÉNIO, F. Glossário AND: Participação. **AND mag**, Lisboa, fev. 2014.

EUGÉNIO, F. Glossário AND: Reparar. **AND mag**, Lisboa, maio 2014.

EUGÉNIO, F.; FIADEIRO, J. João Fiadeiro, Fernanda Eugénio AND Questões Operativas. **Idança.net**, 2013. Disponível em:

< <http://idanca.net/joao-fiadeiro-fernanda-eugenio-and-questoes-operativas/>>. Acesso em: 1 jul. 2016. Entrevista.

EUGÊNIO, F.; FIADEIRO, J. Jogo das Perguntas: o Modo Operativo AND e o viver juntos sem ideias. **Fractal**, Rio de Janeiro, v.25, n.2, p.221-246, Maio/Ago. 2013. Disponível em: <<http://www.uff.br/periodicoshumanas/index.php/Fractal/articled/view/1118/859>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

FABIÃO, E. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **ILINX**, Campinas, n. 4, dez. 2013.

FABIÃO, E. **Ações**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2015.

FENATI, M. C. **Gratuita**. Belo Horizonte: Chão de Feira, v. 1, 2012.

FIADEIRO, J.; EUGÊNIO, F. Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab e a investigação das práticas de encontro e manuseamento coletivo do viver juntos. **Urdimento**, Florianópolis, n. 19, p. 63-71, Novembro 2012.

GODARD, H. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Org.). **Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro, RJ: Univercidade, {1998}.

GODARD, H. Olhar cego. In: ROLNIK, S. (Org.). **Lygia Clark**, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006. p. 73-80. Entrevista.

JACQUES, P. B. Apresentação. In: JACQUES, P. B. **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JACQUES, P. B. **Elogio aos Errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.

KASTRUP, V. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. 2ª. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KASTRUP, V. Inventar. In: FONSECA, M. G.; NASCIMENTO, M. L (Org). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2012.

KASTRUP, V. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D (Org). **Pistas do Método da Cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2014.

KASTRUP, V. O tátil e o háptico na experiência estética: considerações sobre arte e cegueira. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**, v. 8, n. 3, p. 69-85, 3º quadrimestre 2015.

KHATIB, A. Esboço de descrição psicogeográfica do Les Halles de Paris. In: JACQUES, P. B (Org). **Apologia da deriva**: escritos situacionistas sobre a cidade. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

LEVINE, S. **Um despertar gradual**. São Paulo: Pensamento, 1992.

NELSON, Lisa. **Before your eyes: seeds of a dance practice**. Contact Quaterly dance journal, 2003.

PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. D (Org). **Pistas do método da cartografia**. Porto Alegre: Sulina, 2014.

PEETERS, J. Dialogues on Blindness: Lisa Nelson. **Dance Theatre Journal** vol. 21 n.1, 2005, pp. 9-12.

PELBART, P. P. Poder sobre a vida, potência da vida. **Lugar Comum**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 33-43, jun. 2008.

REIS FILHO, O. G. D. Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea. **Visualidades**, Goiânia, v. 10, n. 2, p. 75-89, jul-dez 2012.

REZENDE, P. C. ; OLIVEIRA, T. R. D. Parangolé: arte, infância e educação. **Pro-Posições**, Campinas, v. 25, n. 2, p. 255-271, mai/ago 2014.

ROLNIK, S. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v. 1, n. 2, p. 241-251, set./fev. 1993.

ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental**: Transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, 2007.

ROLNIK, S. Geopolítica da Cafetinagem. In: Comissão Regional de Direitos Humanos (Org.). **Direitos Humanos? O que temos a ver com isso?**. Rio de Janeiro: Conselho Regional de Psicologia - RJ, 2007. p.103-118.

SISCOUTTO, R. A et al. Estereoscopia. In: KIRNER, C.; TORI, R. (Org.). **Realidade Virtual**: Conceitos e Tendências. São Paulo: Mania do Livro, 2004. p.179-201.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **A mente incorporada**: ciências cognitivas e experiência humana. Porto Alegre: Artmed, 2003.