



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

**ENTREPRESENÇA: performances artísticas com
incorporação de dispositivos tecnológicos como
potência do sentir**

Mari Moura (nome social de Marinalva Nicácio de Moura)

Orientação: Antenor Ferreira Corrêa

TESE DE DOUTORADO EM ARTES VISUAIS

BRASÍLIA
2022

ENTREPRESENÇA: performances artísticas com incorporação de dispositivos tecnológicos como potência do sentir

Mari Moura (nome social de Marinalva Nicácio de Moura)

Tese apresentada de Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Curso de Artes, da Universidade de Brasília – UnB, com estágio de pesquisa na Université Paris V, no l'URP 3625 I3SP Institut des sciences du sport-santé de Paris sob supervisão da Prof. Bernard Andrieu, para obtenção do título de Doutorado em Artes Visuais.

Linha de concentração: Métodos, Processos e Linguagens

Linha de pesquisa: Arte e Tecnologia (AT)

Orientador: Antenor Ferreira Corrêa

Ficha catalográfica

Banca examinadora

ENTREPRESENÇA: performances artísticas com incorporação de dispositivos tecnológicos como potência do sentir

Mari Moura (nome social de Marinalva Nicácio de Moura)

Tese apresentada de Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Curso de Artes, da Universidade de Brasília – UnB, com estágio de pesquisa na Université Paris V, no l'URP 3625 I3SP Institut des sciences du sport-santé de Paris sob supervisão da Prof. Bernard Andrieu, para obtenção do título de Doutorado em Artes Visuais.

Prof(a) Dr(a) Antenor Ferreira Corrêa – UNB/IDA/VIS/PPGAV
orientador vinculado ao PPGAV

Prof(a) Dr(a) Suzete Venturelli - UNB/IDA/VIS/PPGAV
membro interno vinculado ao PPGAV

Prof(a) Dr(a) GILBERTO DOS SANTOS PRADO – USP
membro externo à UnB - não vinculado ao PPGAV

Prof(a) Dr(a) BERNARD ANDRIEU – UPD
membro externo à UnB - não vinculado ao PPGAV

Prof(a) Dr(a) NIVALDA ASSUNCAO DE ARAUJO – UNB/IDA/VIS/PPGAV
membro interno vinculado ao PPGAV
(Suplente interno)

Prof(a) Dr(a) Luciana Hartmann – UNB/IDA/CEN
membro interno à UnB - não vinculado ao PPGAV
(Suplente externo)

À minha base familiar, minha mãe, Maria Nilda, meu pai, João Sabino (in memoriam) minhas irmãs, Marinilda Moura e Marinêz Moura, meu sobrinho, João Vinícius, e minha sobrinha, Cecília Emanuelle.

Agradecimentos

Essa tese encontra-se no mundo e é confirmada pela experiência. Então, se você sentir que de alguma forma contribuiu com a sua escrita, fica aqui meu agradecimento. No entanto, farei alguns agradecimentos especiais a pessoas e instituições que fizeram parte dessa jornada.

Agradeço à minha família, Mãe, Maria Nilda, meu pai, João Sabino (in memoriam), minhas irmãs, Marinilda Moura e Marinêz Moura, meu sobrinho, João Vinícius, e minha sobrinha, Cecília Emanuelle.

À Joenio Marques, um parceirinho de arte e de vida que encontrei no caminho dessa tese e me permitiu realizar as performances pós-pandemia, edificar o ESTASE (Estado Sensível), me acolher num território sensível em terras parisiense, e pelos devaneios sobre a vida, a arte, a tecnologia, o universo e tudo mais.

À Lenilton Teixeira por todos os anos de cuidado, apoio, parceria, e, em especial, por cuidar de Charlotte (Chachá) e Carlota.

À Petrucia Nobrega por ser inspiração como mulher, pesquisadora, amiga e me ensinar a sentir e a voar com Merleau-Ponty.

As amigas Bia Maciel, Patrícia Teles, Thalita Johns e Elane Simões por todo apoio, incentivo e cuidado.

Ao IFRN (Instituto Federal do Rio Grande do Norte). Aos meus colegas de área no IFRN, em especial a Suély Souza.

À Walmeri Ribeiro por abrir espaço junto ao Projeto Território Sensível e abriu um território fértil para instituir o MITESE (Ministério dos Territórios Sensíveis, e ao coletivo de artista que integraram o projeto na Baía de Guanabara.

Ao Grupo Estandarte de Teatro, Dinha Victor, Thémis Suerda, Mayara Pontes, Jefferson Fernandes, Luiz Gadelha e a Tayanne Percilla.

Ao de Grupo de Pesquisa Estesia (UFRN), coordenado por Petrucia Nóbrega, por investir na pesquisa sobre a estesia corpórea na ontologia de Merleau-Ponty.

Ao Grupo Pesquisa Imagens e(m) Cena (UNB), coordenado por Luciana Hartmman, por me acolher e me ensinar sobre viver e pesquisar em grupo.

Ao l'URP 3625 I3SP Institut des sciences du sport-santé de Paris na figura do Prof. Bernard Andrieu, o qual atuou como meu supervisor no doutorado sanduíche na Paris V.

E a todas as mulheres negras, artistas e pesquisadoras que me continuam me fizeram acreditar que a academia, a pesquisa, a tecnologia e a arte são para todas nós. A exemplo do que diz Grada Kilomba: "é preciso criar novos papéis fora da ordem colonial".

Recomenda-se o uso de escafandro ao ler essa tese!

Resumo

Esta tese apresenta-se como um modo de produzir materialidade, arquivo, investigação e estatuto epistemológico das performances de entrepresença entrelaçadas a outros referenciais teóricos e artísticos. As questões motivadoras dessa pesquisa são: a) O que é a entrepresença enquanto sensação estesiológica? b) É possível provocar sensação de entrepresença ao criar performance artística com o uso de dispositivos incorporados em vestimentas? c) De que maneira os dispositivos tecnológicos podem mediar e alargar as capacidades expressivo/sensitivas de entrepresença em performance artística? Estas questões levam aos objetivos dessa pesquisa: como objetivo geral escolheu-se investigar a entrepresença como uma noção estética que se apoia na estesiologia e que provoca a criação de performances, nas quais o corpo do performer se apresenta como uma interface que partilha o sensível no espaço tangível e no ciberespaço; e como objetivo específico elegeu-se criar performances que incorporam dispositivos tecnológicos em vestimentas como potência do sentir a entrepresença. Deste modo, constituiu-se a metodologia da invenção como estratégia de elaboração das performances de entrepresença, combinando a pesquisa performativa e o método fenomenológico de Merleau-Ponty. Os dados do estudo foram coletados por meio de cadernos de apontamentos, ficheiro de imagens, vídeos e fichas cartográficas das performances. Fez-se uso de procedimentos de apropriação, colagem, remix, plagiocombinação e arrastão para criar vestimentas que incorporam dispositivos tecnológicos utilizados para a realização de três grupos performances criados entre os anos de 2018 e 2022, a saber: Grupo 1) performances que buscam reconfigurar a presença e não-presença corporal por meio de dispositivos tecnológicos conectados em rede; Grupo 2) performances que ocupam espaço tangível e ciberespaço para constituir a entrepresença por meio do Ministério dos Territórios Sensíveis (MITESE); Grupo 3) performances que configuram a entrepresença como expressão do Estado Sensível (ESTASE). Como fechamento da tese, entende-se que as performances de entrepresença que incorporam dispositivo tecnológico como uma potência do sentir na fronteira do espaço tangível com o ciberespaço oferecem maleabilidade que redesenha

contornos entre natureza e cultura, entre organismo e máquina, por meio de uma experiência do corpo performer como interface, simbiose, hibridização, interconexão de partilha sensível.

Palavras-chave: Entrepresença. Performance Artística. Incorporação de Dispositivos. Invenção. Partilha Sensível.

Resumé

Cette thèse se présente comme un moyen de produire la matérialité, l'archive, l'investigation et le statut épistémologique des performances de présence entre-deux entrelacées avec d'autres références théoriques et artistiques. Les questions qui motivent cette recherche sont les suivantes: a) Qu'est-ce que la présence entre-deux en tant que sensation esthétique? b) Est-il possible de provoquer une sensation de présence lors de la création d'une performance artistique en utilisant des dispositifs incorporés dans les vêtements? c) De quelle manière les dispositifs technologiques peuvent-ils médier et amplifier les capacités expressives/sensorielles de la présence dans la performance artistique? Ces questions conduisent aux objectifs de cette recherche : comme objectif général, nous avons choisi d'étudier la présence entre-deux en tant que notion esthétique basée sur l'esthétique et qui provoque la création de performances, dans lesquelles le corps du performeur se présente comme une interface qui partage le sensible dans l'espace tangible et dans le cyberspace ; et comme objectif spécifique, nous avons choisi de créer des performances qui intègrent des dispositifs technologiques dans les vêtements comme un moyen de ressentir la présence entre-deux. Ainsi, la méthodologie de l'invention a été constituée comme une stratégie d'élaboration des performances de l'entre-présence, combinant la recherche performative et la méthode phénoménologique de Merleau-Ponty. Les données de l'étude ont été collectées à travers des carnets, des fichiers d'images, des vidéos et des fiches cartographiques des performances. Il a été fait usage de procédures d'appropriation, de collage, de remixage, de plagiocombinaison et de dragging pour créer des costumes qui incorporent des dispositifs technologiques utilisés pour la réalisation de trois groupes de performances créés entre les années 2018 et 2022, à savoir: Groupe 1) des performances qui cherchent à reconfigurer la présence et la non-présence corporelle à travers des dispositifs technologiques en réseau; Groupe 2) des performances qui occupent l'espace tangible et le cyberspace pour constituer l'entre-deux à travers le Ministère des Territoires Sensibles (MITESE); Groupe 3) des performances qui configurent l'entre-deux comme une expression de l'État Sensible (ESTASE). En conclusion de la thèse,

il est entendu que les performances de l'entre-présence qui intègrent le dispositif technologique comme une puissance de sensation à la frontière de l'espace tangible avec le cyberspace offrent une malléabilité qui redessine les contours entre la nature et la culture, entre l'organisme et la machine, à travers une expérience du corps de l'interprète comme interface, symbiose, hybridation, interconnexion du partage sensible.

Mots-clés: *L'entreprésence*. L'art-performance. Incorporation de dispositifs. Invention. Partage de la sensibilité.

Abstract

This thesis presents itself as a way of producing materiality, archive, investigation, and epistemological status of interpresence performances intertwined with other theoretical and artistic references. The questions that motivate this research are: a) What is the interpresence as an estesiological sensation? b) Is it possible to provoke a sensation of interpresence when creating performances with the use of devices incorporated on clothes? c) In which ways the technological devices can intermediate and broad up the sensitive/expressive capabilities of the interpresence in performance art? These questions lead to the goals of this research: as a general objective, we chose to investigate the interpresence as an aesthetic notion that is supported by esthetics and that provokes the creation of performances, in which the performer's body presents itself as an interface that shares the sensitive in the physical space and in cyberspace; and as a specific objective, we chose to create performances that incorporate technological devices in clothing as a potency to feel the interpresence. In this way, the methodology of invention was constituted as a strategy for the elaboration of the interpresence performances, combining performative research and Merleau-Ponty's phenomenological method. The data of the study were collected through notebooks, image files, videos, and cartographic sheets of the performances. Use was made of appropriation, collage, remix, plagiocombination, and arrastão to create garments that incorporate technological devices used for the realization of three performance groups created between the years 2018 and 2022, namely: Group 1) arts performances that seek to reconfigure bodily presence and non-presence through networked technological devices; Group 2) arts performances that occupy physical space and cyberspace to constitute interpresence through the Ministry of Sensible Territories (MITESE); Group 3) art performances that configure interpresence as an expression of the Sensible State (ESTASE). As a conclusion of the thesis, it is understood that the interpresence performances that incorporate technological device as a potency of feeling on the border between physical space and cyberspace offer malleability that redraws contours between nature and culture, between organism and machine, through an experience of

the performer body as interface, symbiosis, hybridization, interconnection of sensitive sharing.

Keywords: Interpresence. Performance Art. Incorporation of devices. Invention. Sensitive Sharing

Lista de imagens

- Figura 1 Captura de tela do Programa de performance Série precária: Toco Tudo e Troco Tudo, Eleonora Fabião..... 52
- Figura 2 Captura de tela das instruções da Peça Secreta. Yoko Ono. Captura de tela das instruções da Peça Secreta. Yoko Ono. 53
- Figura 3 Imagem com exemplo de cadernos de apontamentos. Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal..... 56
- Figura 4 Imagem com exemplo de cadernos de apontamentos digitais. Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal 57
- Figura 5 Acervo pessoal. Foto tirada durante o Colloque Phothèses esthétisèes, prothèses esthétisantes, 08 e 09 de setembro de 2022, Paris/FR.. **Erro! Indicador não definido.**
- Figura 6 Captura de imagem do experimento Third hand usado em performance por Sterlac, terceiro braço mecânico feito de alumínio, aço inox, acrílico, látex, eletrodos, cabos e bateria e incorporado ao corpo. Fonte: <http://stelarc.org/?catID=20265> 110
- Figura 7 Captura de imagem do experimento Ping Body e Parasite (1995) de Sterlac telemáticas de engenharia de sistemas nervosos estendidos para um corpo conectado à Internet. Fonte: <http://www.medienkunstnetz.de/works/fractal-flesh/>..... 109
- Figura 8 Captura de imagem do experimento Exoeskeleton de Sterlac com máquina pneumática de seis pernas permite andar e integrar movimentos das pernas mecânicas aos dos seus braços. Fonte: <http://stelarc.org/?catID=20227> 111
- Figura 9 Captura de imagem do experimento Third hand usado em performance por Sterlac, terceiro braço mecânico feito de alumínio, aço inox, acrílico, látex, eletrodos, cabos e bateria e incorporado ao corpo. Fonte: <http://stelarc.org/?catID=20265> 112
- Figura 10 Captura de imagem do experimento The Extra Ear de Stelarc com prótese de orelha implantada em seu braço roupa. Fonte: <http://stelarc.org/?catID=20290> 113

| | | |
|-----------|--|-----|
| Figura 11 | Captura de imagem 9th Surgery-Performance (1993) de ORLAN uma série de nove cirurgias plásticas que forma transmitidas ao vivo pela televisão. Fonte: http://www.orlan.eu/works/performance-2/ | 115 |
| Figura 12 | Captura de imagem Omnipresence (1993) de ORLAN uma série de nove cirurgias plásticas que forma transmitidas ao vivo pela televisão. Fonte: http://www.orlan.eu/works/performance-2/ | 116 |
| Figura 13 | Captura de imagem ORLAN-OiD (2018) de ORLAN da exposição Artistas e Robôs. Fonte: http://www.orlan.eu/works/performance-2/ . | 117 |
| Figura 14 | Videocriatura, Otávio Donasci (1980), disponível em VideoCriaturas: análise de videoperformances realizadas entre 1980 e 2001 | 119 |
| Figura 15 | Otávio Donasci, Videotango. Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Videotango-Otavio-Donasci-2011-in-http-wwwperformanceartebrasilcombr-imagens_fig2_305730484 | 123 |
| Figura 16 | Steve Mann e seu protótipo de computador portátil de 1980. Fonte: http://www.wearcam.org/historical/ | 126 |
| Figura 17 | Captura de imagem da performance Keitai Girl de Noriko Yamaguchi com roupa confeccionada com telefones celulares. Fonte: https://www.youtube.com/user/Noriko24/videos | 131 |
| Figura 18 | Colagem com sobreposição de imagem dos atos performativos sobre os caminhos dos desejos, Brasília, 2019. Acervo Pessoal | 141 |
| Figura 19 | Colagem com sobreposição de imagem dos atos performativos sobre Rose Sélavy (Duchamp), Frankfurt, 2022. Acervo Pessoal | 145 |
| Figura 20 | Captura de tela do filme “Extracts from the movie showed at Helio Oiticica’s exposition, TATE Modern, London, 2007. Fonte: https://youtu.be/dJTr8I2M6Ps | 149 |
| Figura 21 | Colagem com sobreposição de imagem do encarte do CD Com defeito de Fabricacao, Tom Zé, 2009. Acervo Pessoal | 152 |
| Figura 22 | Imagem de um Lambe, Lambe encontrado nas ruas de Brasília, plano piloto ScIn 102 , de autor desconhecido. Acervo Pessoal..... | 153 |
| Figura 23 | Imagem da vestimenta utilizada na CamisetaPerformance: Vamos conversar sobre feminicídio, Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal | 158 |

| | |
|--|-----|
| Figura 24 Imagem da vestimenta CamisetaPerformance: Vamos conversar sobre feminicídio, em performance no SESC/GAMA - DF, Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal..... | 159 |
| Figura 25 Imagem da vestimenta utilizada em Corpo instalado: performance de imersão no espetáculo Mulheres Invisíveis Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal..... | 160 |
| Figura 26 Imagem da vestimenta Capa transparente utilizada nas performances do Ministério dos Territórios Sensíveis, Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal..... | 162 |
| Figura 27 Imagem da performance Corpo instalado: performance de imersão no espetáculo Mulheres Invisíveis (2019), Brasília/DF – Natal/RN. Fonte: Arquivo Pessoal..... | 175 |
| Figura 28 Imagem da performance Corpo instalado: performance de imersão no espetáculo Mulheres Invisíveis (2019), Brasília/DF – Natal/RN. Fonte: Arquivo Pessoal..... | 175 |
| Figura 29 Imagem de nota da performance no caderno de apontamento. Mari Moura, 2018. Acervo Pessoal | 177 |
| Figura 30 Imagem de nota da performance no caderno de apontamento. Mari Moura, 2018. Acervo Pessoal | 178 |
| Figura 31 Imagem de nota da performance no caderno de apontamento. Mari Moura, 2018. Acervo Pessoal | 179 |
| Figura 32 Imagem Abayomi: performance de re-existencia Brasília/Rio de Janeiro/Natal/Italia, Mari Moura, 2018. Acervo Pessoal..... | 182 |
| Figura 33 Imagem do grupo de conversa whatsapp da performance Abayomi: performance de re-existencia Brasília/Rio de Janeiro/Natal/Italia, Mari Moura, 2018. Acervo Pessoal | 182 |
| Figura 34 Imagem notas cadernos de apontamento da Camiseta/Performance: vamos conversar sobre feminicídio. Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal | 184 |
| Figura 35 Imagem vestimenta Camiseta/Performance: vamos conversar sobre feminicídio. Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal | 185 |
| Figura 36 Imagem Camiseta/Performance: vamos conversar sobre feminicídio. Mari Moura, Brasília/DF, Natal/RN, 2019. Acervo Pessoal | 191 |

| | |
|---|-----|
| Figura 37 Imagem Camiseta/Performance: vamos conversar sobre feminicídio. Mari Moura, Brasília/DF, Lisboa/PT, 2019. Acervo Pessoal..... | 191 |
| Figura 38 Conversa com Silvino Mendonça sobre a elaboração visual de placas e adesivos do MITESE, Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal..... | 194 |
| Figura 39 Publicação de instituição do MITESE no DORS, Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal..... | 197 |
| Figura 40 Placas usadas em ações performáticas do MITESE, Mari Moura, 2019 - 2020. Acervo Pessoal | 197 |
| Figura 41 desenho de vestimentas da Ministra do MITESE, 2019. Mari Moura. Acervo pessoal..... | 198 |
| Figura 42 Imagens de performances do MITESE, usando vestimentas e placas. 2019-2020. Fotos por Lenilton Teixeira das performances de Mari Moura | 198 |
| Figura 43 Ação performática Um Outro Lugar - MITESE, projeto Territórios Sensíveis, Zona Z10, 2019. Acervo pessoal..... | 204 |
| Figura 44 Ação performática Um Outro Lugar - MITESE, projeto Territórios Sensíveis, Zona Z10, 2019. Acervo pessoal..... | 204 |
| Figura 45 Ação performática Um Outro Lugar - MITESE, projeto Territórios Sensíveis, Zona Z10, 2019. Acervo pessoal..... | 205 |
| Figura 46 Ação performática Um Outro Lugar - MITESE, projeto Territórios Sensíveis, Ilha de Paquetá, 2019. Acervo pessoal..... | 209 |
| Figura 47 Figura 46 Ação performática Um Outro Lugar - MITESE, projeto Territórios Sensíveis, Ilha de Paquetá, 2019. Acervo pessoal..... | 209 |
| Figura 48 Instituinto Território - MITESE, projeto Territórios Sensíveis, Ilha de Paquetá, 2019. Acervo pessoal..... | 210 |
| Figura 49 Ação performática Instalação de Gabinete - MITESE, projeto Territórios Sensíveis, Z42, 2020. Acervo pessoal..... | 217 |
| Figura 50 Ação performática Instalação de Gabinete - MITESE, projeto Territórios Sensíveis, Z42, 2020. Acervo pessoal..... | 217 |
| Figura 51 Ação performática Transposição de Território - MITESE, ação com Marcela Cavallini, Rio de Janeiro, 2020. Acervo pessoal. | 218 |
| Figura 52 Ação performática Transposição de Território - MITESE, ação com Marcela Cavallini, Rio de Janeiro, 2020. Acervo pessoal. | 218 |

| | | |
|-----------|---|-----|
| Figura 53 | Captura de imagens da ação Divisa sensível - MITESE, Coordenadas Cadentes, Brasília/DF, 2020. Acervo pessoal..... | 225 |
| Figura 54 | Captura de imagens da ação Divisa sensível - MITESE, Coordenadas Cadentes, Brasília/DF, 2020. Acervo pessoal..... | 225 |
| Figura 55 | Captura de imagens da ação Transposição de Território - MITESE, na Ilha Kaïo, Coordenadas Cadentes, Brasília/DF, 2020. Acervo pessoal. | 226 |
| Figura 56 | Imagem de Portaria de Posse de Assessor, MITESE, durante o Projeto Território Sensíveis Z10, publicação DORS 2019. Acervo pessoal ... | 229 |
| Figura 57 | Imagem de Portaria de Posse de Assessor, MITESE, durante o Projeto Território Sensíveis Ilha de Paquetá, publicação DORS 2019. Acervo pessoal | 230 |
| Figura 58 | Imagem de Portaria de Posse de Assessor, MITESE, durante o Projeto Território Sensíveis Ilha de Paquetá, publicação DORS 2019. Acervo pessoal | 231 |
| Figura 59 | Imagem de Portaria de Instalação de Gabinete, MITESE, durante o Projeto Território Sensíveis Z42, publicação DORS 2020. Acervo pessoal | 232 |
| Figura 60 | Imagem de Portaria de Autorização de Realização da performance coletiva Divisa Sensível Esplanada dos Ministérios/Brasília, MITESE, Coordenadas Cadentes, publicação DORS 2019. Acervo pessoal. ... | 233 |
| Figura 61 | Imagem de artigo publicado na revista Metagrafias das placas e adesivos do MITESE, com Silvino Mendonça, durante Coordenadas Cadentes, 2020. Acervo pessoal..... | 236 |
| Figura 62 | Foto da primeira etapa da ação Transposição de Território em Paris – ESTASE, em colaboração com Patrícia Teles, fevereiro de 2022. Acervo pessoal | 241 |
| Figura 63 | Imagem da ação performática "Du vent et du sable: une transpositio de dune a Paris", Transposição de Território ESTASE, com Joenio Marques, HUD&SON EVENTS Paris/FR, 2022. Acervo Pessoal | 246 |
| Figura 64 | Imagem da ação performática "Du vent et du sable: une transpositio de dune a Paris", Transposição de Território ESTASE, com Joenio Marques, HUD&SON EVENTS Paris/FR, 2022. Foto AFALFL..... | 246 |

| | |
|--|-----|
| Figura 65 Imagem da ação performática "Du vent et du sable: une transpositio de dune a Paris", Transposição de Território ESTASE, com Joenio Marques, HUD&SON EVENTS Paris/FR, 2022. Acervo Pessoal | 247 |
| Figura 66 Imagem da ação performática "Du vent et du sable: une transpositio de dune a Paris", Transposição de Território ESTASE, com Joenio Marques, The Film Gallery, Paris/FR, 2022. Acervo Pessoal | 247 |
| Figura 67 Imagem da ação performática Instituinto Território Sensível - ESTASE, com Joenio Marques, Galeria Território Sensível, Paris/FR, 2022. Acervo Pessoal..... | 252 |
| Figura 68 Imagem da ação performática Instituinto Território Sensível - ESTASE, com Joenio Marques, Galeria Território Sensível, Paris/FR, 2022. Acervo Pessoal..... | 252 |
| Figura 69 Imagem da ação performática Instituinto Território Sensível - ESTASE, com Joenio Marques, Galeria Território Sensível, Paris/FR, 2022. Acervo Pessoal..... | 253 |
| Figura 70 Imagens da Elaboração Visual do ESTASE, com Patrícia Teles, 2022. Acervo Pessoal..... | 254 |
| Figura 71 Imagem de Decreto de Constituição do ESTASE, publicação DORS, 2022. Acervo pessoal. | 257 |
| Figura 72 Imagem de Portaria de Instalação de Gabinete, ESTASE, HUD&SON EVENTS, Paris/FR, publicação DORS 2022. Acervo pessoal | 258 |
| Figura 73 Imagem de Portaria de Posse de Conselheiro, ESTASE, Paris/FR, publicação DORS 2022. Acervo pessoal | 259 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| <u>ABERTURA</u> | 23 |
| <u>CAPÍTULO 1. MEU SOLO PERCEPTIVO</u> | 35 |
| CAPÍTULO 1. MEU SOLO PERCEPTIVO | 36 |
| 1.1 A FILOSOFIA DE MERLEAU-PONTY E O MÉTODO FENOMENOLÓGICO | 37 |
| 1.2 A PESQUISA PERFORMATIVA COMO PRESENÇA E CRIAÇÃO | 41 |
| 1.3 COMBINAÇÃO DO MÉTODO FENOMENOLÓGICO E PESQUISA PERFORMATIVA | 45 |
| MODELO DA FICHA CARTOGRÁFICA DE PERFORMANCE | 50 |
| CADERNOS DE APONTAMENTOS | 56 |
| <u>CAPÍTULO 2. O QUE CORRÓI, SUBLIMA OU FAZ RUIR</u> | 59 |
| CAPÍTULO 2. O QUE CORRÓI, SUBLIMA OU FAZ RUIR | 60 |
| 2.1 MERLEAU-PONTY, O CORPO ESTESIOLOGICO, A INTERCORPOREIDADE A RELAÇÃO ENTRE CORPO E TECNOLOGIA | 61 |
| 2.2 ENTREPRESENÇA: PRESENÇA E NÃO-PRESENÇA EM PERFORMANCE | 69 |
| 2.4 LUGAR E NÃO LUGAR: O ENTRE LUGAR SENSÍVEL NO ESPAÇO TANGÍVEL E NO CIBERESPAÇO | 80 |
| 2.5 A QUEM PERTENCE A FRONTEIRA? | 85 |
| 2.6 PERFORMANCE | 94 |
| 2.7 ESCORAS PARA SUSTENTAR UMA NOÇÃO DE PERFORMANCE | 100 |
| <u>CAPÍTULO 3. ALIANÇA DO CARBONO COM SILÍCIO OU A MALEABILIDADE DA CARNE COM A RIGIDEZ DO METAL</u> | 102 |
| 3.1 CORPO CIBORGUE E A CIBERARTE | 103 |
| 3.1 CASO 1: CORPO CIBORGUE DE STELARC | 106 |
| 3.2 CASO 2: CORPO CIBORGUE DE ORLAN | 114 |
| 3.3 CASO 3: CORPO CIBORGUE DE OTÁVIO DONASCI | 118 |
| 3.4 CASO 4.: DISPOSITIVO TECNOLÓGICO COMO POTÊNCIA DO SENTIR | 124 |
| <u>CAPÍTULO 4: A INVENCIONÁTICA</u> | 134 |
| CAPÍTULO 4: A INVENCIONÁTICA | 135 |
| 4.2 A INVENÇÃO COMO ESTRATÉGIA DE CRIAÇÃO DE PERFORMANCE | 140 |
| 4.3 CASO1: DUCHAMP, O READYMADE E A INVENÇÃO DE NOVOS SENTIDOS NO MUNDO | 144 |
| 4.4 CASO 2: HÉLIO OITICICA E A ARTE COMO UM ESTADO DE INVENÇÃO | 147 |
| 4.5 CASO 3: TOM ZÉ O ARRASTÃO E A ESTÉTICA DE PLAGIOCOMBINAÇÃO | 150 |
| 4.6. A COLAGEM, O ARRASTÃO E A INCORPORAÇÃO COMO PROCEDIMENTOS DISRUPTIVOS DA INVENÇÃO DAS PERFORMANCES DE ENTREPRESENÇA | 154 |
| 4.7. INCORPORAÇÃO DE DISPOSITIVOS E PRESERVAÇÃO DA MOBILIDADE EM PERFORMANCES DE ENTREPRESENÇA | 155 |
| <u>CAPÍTULO 5. CARTOGRAFIA DAS PERFORMANCES DE ENTREPRESENÇA</u> | 165 |
| CAPÍTULO 5. CARTOGRAFIA DAS PERFORMANCES DE ENTREPRESENÇA | 166 |

| | |
|--|------------|
| 5.1 AS PRIMEIRAS EXPERIMENTAÇÕES EM BUSCA DA ENTREPRESENÇA | 169 |
| 5.1.1 CORPO INSTALADO: PERFORMANCE DE IMERSÃO NO ESPETÁCULO MULHERES INVISÍVEIS | 171 |
| 5.1.1.1 FICHA CARTOGRÁFICA DA PERFORMANCE: CORPO INSTALADO: PERFORMANCE DE IMERSÃO NO ESPETÁCULO MULHERES INVISÍVEIS | 173 |
| 5.1.1.2 IMAGENS DA AÇÃO | 175 |
| 5.1.2 ABAYOMI: PERFORMANCE DE RE-EXISTÊNCIA | 176 |
| 5.1.2.1 FICHA CARTOGRÁFICA DA PERFORMANCE: ABAYOMI: PERFORMANCE DE RE-EXISTÊNCIA | 180 |
| 5.1.2.2 IMAGENS DA AÇÃO | 182 |
| 5.1.3 CAMISETA/PERFORMANCE: VAMOS CONVERSAR SOBRE FEMINICÍDIO | 183 |
| 5.1.3.1 FICHA CARTOGRÁFICA DA PERFORMANCE: CAMISETA/PERFORMANCE: VAMOS CONVERSAR SOBRE FEMINICÍDIO | 189 |
| 5.1.3.2 IMAGENS DA AÇÃO | 191 |
| 5.2 MINISTÉRIO DOS TERRITÓRIOS SENSÍVEIS (MITESE) | 192 |
| 5.2.1 FICHA CARTOGRÁFICA DA PERFORMANCE: MINISTÉRIO DOS TERRITÓRIOS SENSÍVEIS (MITESE) | 195 |
| 5.2.2 IMAGENS DA AÇÃO | 197 |
| 5.2.3 RESIDÊNCIAS PROJETO TERRITÓRIOS SENSÍVEIS | 199 |
| 5.2.3.1 RESIDÊNCIA PROJETO TERRITÓRIO SENSÍVEL ZONA Z10 | 200 |
| 5.2.3.2 FICHA CARTOGRÁFICA DA PERFORMANCE: UM OUTRO LUGAR NA Z10 | 202 |
| 5.2.3.3 IMAGENS DA AÇÃO | 204 |
| 5.2.4 RESIDÊNCIA PROJETO TERRITÓRIO SENSÍVEL PAQUETÁ | 206 |
| 5.2.4.1 FICHA CARTOGRÁFICA DA PERFORMANCE: UM OUTRO LUGAR ILHA DE PAQUETÁ | 207 |
| 5.2.4.2 IMAGENS DA AÇÃO | 209 |
| 5.2.5 RESIDÊNCIA PROJETO TERRITÓRIO SENSÍVEL GALERIA Z42 | 211 |
| 5.2.5.1 FICHA CARTOGRÁFICA DAS PERFORMANCES | 213 |
| 5.2.5.2 IMAGENS DAS AÇÕES | 217 |
| 5.2.6 AÇÕES COORDENADAS CADENTES | 219 |
| 5.2.6.1 FICHA CARTOGRÁFICA DAS PERFORMANCES | 221 |
| 5.2.6.2 IMAGENS DAS AÇÕES | 225 |
| 5.2.7 DIÁRIO OFICIAL DAS REDES SOCIAIS (DORS): DECRETOS E PORTARIAS DO MITESE | 227 |
| 5.2.7.1 PORTARIA DO MITESE: EMPOSSAMENTO DE ASSESSOR ZONA Z10 | 229 |
| 5.2.7.2 PORTARIAS DO MITESE: EMPOSSAMENTO DE ASSESSORES ILHA DE PAQUETÁ | 230 |
| 5.2.7.3 PORTARIA DO MITESE: INSTALAÇÃO DO GABINETE DO MITESE GALERIA Z42/RJ | 232 |
| 5.2.7.4 PORTARIA DO MITESE: AUTORIZAÇÃO DE REALIZAÇÃO DA PERFORMANCE COLETIVA DIVISA SENSÍVEL ESPLANADA DOS MINISTÉRIOS/BRASÍLIA | 233 |
| 5.2.8 ELABORAÇÃO VISUAL: PLACAS E IMAGEM DOS DOCUMENTOS | 234 |
| 5.3 ESTADO SENSÍVEL (ESTASE) | 237 |
| 5.3.1 DU VENT ET DU SABLE: UNE TRANSPOSITION DE DUNE A PARIS | 240 |
| 5.3.1.1 FICHA CARTOGRÁFICA DE PERFORMANCE: DU VENT ET DU SABLE: UNE TRANSPOSITION DE DUNE A PARIS | 244 |
| 5.3.1.2 IMAGENS DA AÇÃO | 246 |
| 5.3.2 INSTITUIÇÃO DE TERRITÓRIOS SENSÍVEL NA GALERIA TERRITÓRIO SENSÍVEL EM PARIS | 248 |
| 5.3.2.1 FICHA CARTOGRÁFICA DE PERFORMANCE: INSTITUIÇÃO DE TERRITÓRIO SENSÍVEL GALERIA TERRITÓRIO SENSÍVEL EM PARIS | 250 |
| 5.3.2.2 IMAGENS DA AÇÃO | 252 |
| 5.3.3 ELABORAÇÃO VISUAL: PLACAS E IMAGEM DOS DOCUMENTOS | 254 |
| 5.3.4 DIÁRIO OFICIAL DAS REDES SOCIAIS (DORS): DECRETOS E PORTARIAS DECRETOS ESTASE | 255 |
| 5.3.5 DECRETO DE CONSTITUIÇÃO DO ESTADO SENSÍVEL (ESTASE) | 257 |

| | |
|---|-----|
| 5.3.5.1 PORTARIA DE INSTALAÇÃO DO GABINETE DO ESTADO SENSÍVEL (ESTASE) EM PARIS | 258 |
| 5.3.5.2 PORTARIA NOMEAÇÃO DE CONSELHEIRO DE ESTADO SENSÍVEL (ESTASE) | 259 |

CAPÍTULO 6. POR UMA NOÇÃO ESTÉTICA DA INVENÇÃO PERFORMANCES DE ENTREPRESENÇA **260**

| | |
|--|-----|
| CAPÍTULO 6. POR UMA NOÇÃO ESTÉTICA DA INVENÇÃO PERFORMANCES DE ENTREPRESENÇA | 261 |
|--|-----|

FECHAMENTO **284**

| | |
|------------|-----|
| FECHAMENTO | 285 |
|------------|-----|

REFERÊNCIAS **292**

APÊNDICES **304**

| | |
|--|------------|
| APÊNDICE 1 | 305 |
| LINK PARA ARTIGOS | 305 |
| APÊNDICE 2 | 306 |
| LINK PARA DIÁRIO OFICIAL DAS REDES SOCIAIS (DORS) | 306 |
| APÊNDICE 3 | 306 |
| LINK PARA VÍDEOS DAS PERFORMANCES | 306 |
| APÊNDICE 4 | 307 |
| ABAYOMI: PERFORMANCE DE RE-EXISTÊNCIA - CONVERSAS NO GRUPO DE WHATSAPP | 307 |

Abertura

Como uma escafandrista faço imersão e vasculho os vestígios da memória a procuro dos momentos significativos em que entrelacei a pesquisa acadêmica e a criação artística para oferecer uma visão sobre a minha ontologia e refletir sobre o processo de criação e pesquisa como encruzilhada epistemológica. Convido os leitores dessa tese a vestir seu escafandro e me acompanhar nesse mergulho profundo.

Retomo o percurso da minha vida no intuito desvelar nas “minhas memórias inventadas”¹ os atos performativos que me fizeram chegar até aqui. As memórias inventadas são fragmentos de lembranças, uma espécie de cartografia sentimental (ROLNIK, 2016) das paisagens que significam em meu percurso, é meu “campo de presença”. Ao que Merleau-Ponty (1999) se referiu como sendo um ato de voltar as coisas mesma, entendo também como um mergulho sobre a imagens passadas que se arrastam como uma sombra em busca de entender a jornada percorrida no intuito de aprender sobre o curso do tempo.

Aprender como um passado distante tem uma posição no meu presente e oferece elementos para perceber o percurso, é o que desejo com essa escrita. Dito isso, compreendo que a memória é da ordem da criação, e o material literário que apresento nessa tese encontrar-se profundamente ligado à minha corporeidade de mulher negra e as questões sociais estão intrinsecamente emaranhadas nessa tese. Até chegar na universidade eu desconhecia os enquadramentos artísticos, as técnicas de usos do corpo na criação artísticas, as poucas experiências que em nada contribuíram para o desenvolvimento das minhas habilidades artísticas, muito menos para o conhecimento da arte como linguagem. Desse modo, considero que o meu contato com Arte teve início na universidade. Escrever sobre a própria história é retomar a memória e encontrar os momentos significativos que ativaram a potência expressiva e edificam como artista e pesquisadora.

¹ Nome arrastado da obra de Manoel de Barros (2003), “Memórias Inventadas: a infância”, no qual o autor usa a prosa para falar da infância, se estiver cansado para ler essa tese, faça uma pausa e leia um poema de Manoel de Barros.

Recordo-me que em 2004 numa das disciplinas do curso de pós-graduação² em Ensino de Teatro, foi proposto aos discentes realizar uma cena curta para ser apresentada num dos ambientes do Departamento de Arte da UFRN. Embora na época eu não nomeasse a cena que propus como performance, já era uma experiência performática, e hoje considero a minha primeira criação como performance.

A despeito de conhecer alguns artistas de performance que já me inspiravam, em especial as criações de Marina Abramović e Joseph Beuys, nessa época não nomeava minhas criações de performance, visto que minha área de atuação artística desse momento era o teatro, mas pelo modo como propus a criação considero que essa foi minha primeira performance.

Apesar de não ter registros visuais e o que ficou foi vestígio da memória. Recordo que, inspirada pela performance de Marina Abramović *Rhythm 0* (1974)³, minha ideia era realizar um funeral do corpo vivo e coloquei um banco de madeira no centro de uma sala coberto com um pano preto. A performance era ativada com o ato de entrar, deitar-me num centro de banco, nas extremidades tinha várias fotos pessoais desde a infância até a vida adulta, entre outros objetos pessoais e flores. O espectador era convidado a entrar na sala e observar o corpo em exposição, olhando no olho de cada um dizia: “Bem-vindo ou Bem-vinda ao meu funeral!”. É importante destacar que para sentir-me no meu próprio funeral eu fiquei deitada de olhos abertos, e à medida que eu via os espectadores circulando em volta do meu corpo, aproximando-se e pegando as fotos para olhar, uma sensação de vivamorta invadia-me.

Eu sentia-me como num jogo de reperformar ao meu modo a obra de Marina. Esse jogo de reperformar essa obra é algo que me acompanha ainda nos dias atuais, de tal modo que durante a realização dessa pesquisa, escrevi um ato performativo intitulado *EuCorpoCadáverVivo*: da escrita como

² Especialização em Ensino de Teatro concluída com a dissertação intitulada “O processo de construção do trabalho do ator na montagem do espetáculo “O doente imaginário”, realizado 2004 no Departamento de Arte da UFRN.

³ *Rhythm 0* é uma das performances mais impactante de Marina Abramović realizada na Galleria Studio Morra, em Nápoles, ela coloca-se diante do público ao lado de uma mesa com 72 objetos em cima de uma mesa como instruções de que poderiam ser usados em seu corpo como desejado e provocando a dúvida de quem seria o objeto. Durante o período de 6 horas a artista assumiu toda a responsabilidade de usos desses objetos no seu corpo.

performance e dos poderes do corpo estesiológico publicado.⁴ Neste ensaio, busco ocupar a ambiência da performance por meio do que vejo por dispositivos tecnológicos, meu desejo foi justamente saber como eu posso imergir em um lugar que não estou e que nunca estive, observando imagens e vídeos dessa performance. Desse modo, enlaçamo-nos na cartografia visual da performance *Rhythm 0* de Marina Abramović para despertar a sensação de onipresença do corpo como potência expressiva de modo a performar em escrita uma maneira de viver a obra. Lançamos mão da ontologia do corpo de Merleau-Ponty (2000) para embasar a ideia do ato performático como possibilidade criativa e filosófica. Inspiramo-nos nas noções de estesiologia (Merleau-Ponty, 2004, 2005) e de emersiologia⁵ (Andrieu, 2014) para fazer emergir os poderes do corpo disparados por corpositivos: imagens, textos e vídeos da performance de Marina Abramović. Assim, oferecemos um exercício de escrita como performance cujos desdobramentos propõem a criação de horizontes simbólicos, estéticos e ontológicos do corpo no “entremundo” e oferecem uma percepção de presença do leitor na obra artística.⁶

Foi nessa especialização que tive contato com performances que continuam sendo fonte de inspiração quando relaciono o uso de dispositivos tecnológicos em relação direta com o corpo, principalmente, em se tratando da relação da arte/corpo/tecnologia, como é o caso das performances da artista francesa Orlan e suas performances de intervenções cirúrgicas, e Stelarc com suas performances de próteses tecnológicas implantadas no corpo.

Assim começou meu desejo de ser performer, mas apenas em 2011 decidi participar do Circuito Regional de Performance Bodearte⁷, no qual

⁴ Publicado junto com Antenor Corrêa (orientador) em 2020 como artigo científico na revista *Dramaturgias do Laboratório de Dramaturgia (LADI)* da Universidade de Brasília

⁵ A emersiologia enquanto uma noção teórica elaborada pelo filósofo francês Bernard Andrieu (2014) se configura na interface da relação do corpo vivo com o corpo vivido. Na emersiologia busca-se a imersão, um afundar-se mesmo na vida, mergulha-se no vivo e deixa emergir na consciência do corpo vivido a expressão encontrada na interioridade dos sentimentos mais profundos. Para Bernard Andrieu, é na imersão que o corpo vivo invade inteiramente a sensibilidade sem que o sujeito consiga ser extraído pela reflexão, de modo que: “a intensidade é tão forte que ela transborda os quadros estesiológicos habituais, emergindo na consciência do corpo vivido” (ANDRIEU, 2014, p.5).

⁶ Resumo do artigo publicado. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34384>. Acesso em: 20 de agosto de 2022.

⁷ Nos anos de 2011 e 2013 foram realizadas três edições do Circuitos Regional de Performance Bodearte em Natal/RN, pelo Coletivo ES3. Este circuito é um marco por dar visibilidade a

participei com ato artístico que nomeiei de performance. A performance “Como se chama o nome disso? (1)” apresentada no Bodearte, veio realmente a tornar-se a minha primeira criação como expressão dessa linguagem. Em “Como se Chama o Nome Disso?”, vestida de bailarina eu entro no espaço da cena, carrego sapatilhas de ponta nos ombros e uma caixa de som numa das mãos, as meias de balé ainda estão suspensas dos pés e os pés estão descalço, os espectadores cercam o espaço reservado para a cena. Vou até o centro do espaço de apresentação calço a meia e as sapatilhas, ligo a caixa de som, começa a tocar a música “Todos os olhos” de Tom Zé e a partir da música se desenvolve a toda a ação de não-dança. A ideia de não-dança à qual refiro-me aqui, é a ação gestual da dança do balé, visto que existe todo um código na vestimenta que cria uma expectativa em outrem espectador de uma coreografia, mas o único movimento corpóreo visível é um suave movimento da cabeça que percorre o entorno para olhar nos olhos dos espectadores, e para os mais atentos também é possível perceber o movimento corpóreo em se manter na postura corporal escolhida, conhecida como a 5ª posição do balé. Fico nessa posição até terminar a música, então pego a caixa de som e saio do espaço da cena.

A performance apresentava um paradoxo presente o tempo todo, na medida em que a expectativa é parte da ideia de provocar e esgarçar ao máximo a minha presença diante do espectador. Eu e espectador enfrentávamos o aqui e o agora, em mim despertavam sensações de medo, idealizações, espera, angústia, e o tempo todo fazia-se presente uma busca de encontrar o gesto da dança irrealizada pela quebra de expectativa da não-dança. Trata-se de provocar a frustração, não só em outrem, mas também si, de mim mesma, visto que vestir-se de dança e não-dançar segundo um código aprendido era lugar de angústia. Não dançar segundo um código anunciado (o balé) gerou uma frustração, uma sensação do desaprender tudo aquilo que eu tinha aprendido como dança, todo o código gestual, histórico e social.

Nessa performance senti-me no abismo, desestabilizada, o tempo e o espaço eram dilatados. Foi a primeira vez que sentia que meu corpo corria risco, que senti o que é correr risco em performance. Sentia-me fora da zona de

performance na região do nordeste brasileiro, que até então não promovia encontro de performances.

conforto, do agradar e entro na zona da enganação. Em performance escuto a música de Tom Zé: “De vez em quando/Todos os olhos se voltam pra mim/De lá de dentro da escuridão/Esperando e querendo”. Enquanto ouvia a música, ali, diante de outrem, uma sensação do não-dançar invadia-me em cena, ao mesmo tempo que não dançava todos os movimentos da dança me invadiam, todas as outras vezes que dancei me preenchiam, uma gênese febril me invadia e uma arritmia cardíaca submergia todo meu corpo, uma palpitação corpórea percorria todo o sistema circulatório, a dança se espalhava. Uma dança de dentro, das entranhas invadia todo o meu ato de não dançar, estava suada, estava cansada, faltava-me ar, sentia a dor muscular, enquanto buscava manter-me firme na postura que escolhi como gesto do não-dançar. Se olho para aquela cena com olhos de quem observasse a cena, poderia ver-me a realizar um movimento externo mínimo, a pulsação da respiração, um giro da cabeça muito lento, bem devagar, de um lado para o outro, para ver todos os olhos, para ver me vendo. Se volto meu olhar para sentir a minha performance percebo que a música cessa e acaba o não-dançar, é o momento que desmonto aquela postura, pego o aparelho de som, ando e saio do espaço cênico.

Inspirada pela ideia de alargar a percepção de tempo, duração e presença presentes na obra *4'33"*⁸, na qual John Cage senta-se diante de um piano e cria a expectativa, mas não executa uma só nota, e combinada com a performance *The artist is presente*⁹, na qual Marina Abramović encontra o espectador para trocar olhares. Eu queria sentir minha presença diante de outrem com essa performance. Sentir-me presente diante do espectador, sentir-me ali, sentir-me no aqui e agora, sentir-me em presença viva e deixar vir à tona tudo que imaginei e esbocei, que rascunhei como programa de performance. Desde esse período já estruturava os programas de performance que fazem parte hoje das minhas investigações e procedimentos de criação de performance.

⁸ *4'33"* é uma ação artística de John Cage realizada em 1952, composta de quatro minutos e meio de silêncio, criar a expectativa, mas não executar uma única nota musical.

⁹ Realizada pela primeira vez no MoMA em 2010, nessa performance Marina Abramović sentada silenciosamente numa mesa de madeira em frente de uma cadeira vazia, esperou as pessoas que se revezavam sentadas na outra cadeira. Ao longo de quase três meses, durante oito horas por dia, conheceu o olhar de 1.000 estranhos, muitos dos quais chegaram as lágrimas.

Quando me propus a viver essa performance eu queria entender que tudo o que precisava sentir em cena era o que iria passar-se ali, naquele tempo de 03min e 30 segundo da música tocando. Queria me sentir em presença diante de outrem, outrem me completava, o outrem era minha também a minha frustração, isso é a intercorporeidade, sentir o outro, sentir com o outro. São a partir de sensações como essa que entendo quando Merleau-Ponty afirma que o sentido dos gestos não é dado, mas retomado por um ato do espectador: “por meu corpo que compreendo o outro” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 253).

A reflexão sobre essa presença cênica também se encontra relatada no segundo capítulo da dissertação mestrado intitulado “A palavra oral não dá rascunho: a experiência do corpo no trabalho do ator, já anteriormente citada. Nesse capítulo apresento a construção da personagem Gurdulum no espetáculo “Matrióchka: uma história dentro da história”, do Grupo Estandarte de Teatro/Natal-RN¹⁰, retomando a sensação e narrando a performance corpórea de ser/está em cena, de modo que o relato da experiência dialoga com as noções fenomenológica de Merleau-Ponty e as técnicas do estilo de criação de personagem de Constantin Stanislávski.

Nessa pesquisa já buscava compreender as nuances da presença em cena, dizia: “o teatro ocorre no tempo presente, é uma gênese, uma presença originária do corpo no mundo. Há aqui uma ordem nascente de algo em vias de aparecer, que faz da expressão do ator uma criação” (MOURA, 2012). Coadunava a essa reflexão a gênese nascente da linguagem expressa por Manoel de Barros, quando afirma que “a palavra oral não dá rascunho”, por isso dizia não gostar de ter sua voz registrada, o que preferira as entrevistas por escrito¹¹.

A pesquisa que apresento aqui, carrega consigo todo esse campo de significação do passado. Ela baseia-se em autopercepções das situações de presença em performance e no modo como me ponho a enfrentar e a propor um estatuto epistemológico. Desse modo, com o advento da funcionalidade das *lives*

¹⁰ O Grupo Estandarte de Teatro é constituído por um grupo de artistas da cidade de Natal. Mais informações do grupo no link: <https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=lenilton+teixeira&ie=UTF-8&oe=UTF-8>.

¹¹ Essa afirmação encontra-se na entrevista dada a Pedro Cezar no documentário Só Dez Por Cento é Mentira - Manoel de Barros - Desbiografia oficial. Disponível em: <https://vimeo.com/176694033/>. Acesso em: 31 de outubro de 2020.

(ao vivo) nas redes sociais em 2017, brotou em mim um desejo de explorar essa função na criação artística. Eu desejava saber se era possível produzir presença no espaço tangível e no ciberespaço em simultâneo.

Desde 2018 venho a criando performances nas quais busco sentir minha presença em simultâneo no espaço tangível e no ciberespaço, para tanto incorporei¹² dispositivos tecnológicos conectados ao vivo por meio de *lives* no *Instagram*. A criação dessas performances me levou a constituir a noção estética da entpresença, como uma forma de nomear a sensação de presença. Entre o espaço tangível e o ciberespaço em simultâneo, na medida em que incorporava a minha pele dispositivos tecnológicos conectados a internet. Esses dispositivos tecnológicos passaram a ser potências volumosas do sentir-me presente nesses dois espaços durante a ativação de performances artísticas.

Duas premissas me acompanharam durante a constituição dessa tese. A primeira foi que ao constituir performances artísticas usando dispositivos tecnológicos conectados em rede como potência volumosa de sentir eu poderia me sentir entpresente no espaço tangível e no ciberespaço; a segunda foi que os dispositivos tecnológicos podem ser incorporados em vestimentas como potência volumosas do sentir para ampliar a ontologia da carne e alarga as sensações de entpresença no espaço tangível e no ciberespaço em performances artísticas.

Essas premissas manifestaram-se por meio da meditação sobre a criação de performance que ocupasse espaços híbridos (on-line e off-line), provocando o entrelaçando do tangível com o virtual, e me fizeram aos poucos olhar para o modo como constituía a relação com o mundo e com outrem. Para refletir sobre a relação com o mundo e com outrem considerei as atitudes corpóreas encontradas na fenomenologia de Merleau-Ponty como ampliadoras da percepção sensória do meu corpo em performance, em específico nas

¹² A noção de incorporação aqui é compreendida como uma sensorialidade estesiológica, a maneira como anunciou o filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, ao tratar o corpo como esquema corporal de incorporação. Essa noção aponta que a relação do corpo com o mundo é a de um Ser entre. Merleau-Ponty instaura uma relação de incorporação em que o corpo pode estender-se as coisas do mundo (vestuário e esquema corporal). Desse modo, a sensorialidade implica intencionalmente a incorporação de outrem: “Eu vejo pelos olhos de outrem” (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 440). Nesse mesmo caminho de reflexão Diana Taylor (2013) trabalha com o termo incorporar, no sentido de trazer para o corpo. Considerando essas duas dimensões, incorporo o dispositivo conectado em rede e meu corpo se estende a ele, e o dele se estende a meu, eu e ele somos um só, somos um *entreser* e estamos entpresente no espaço tangível e no ciberespaço como uma interface entre dois mundos.

noções de reversibilidade, transubstanciação e intercorporeidade e estesiologia corpórea. Desse modo, me observei habitando o mundo e vivendo em contato com outrem nos espaços híbridos, para isso considerei que: habitar o mundo é ter um tempo de vida junto e partilhar o sensível. Esse tempo de vida, essa partilha do sensível pode ocorrer em simultâneo no espaço tangível ou no ciberespaço.

A partir dessas premissas comecei a criar performances que buscavam experienciar a entrepresença como uma noção estética, para tanto, experiencie a ativação de performances no ciberespaço e no espaço tangível, buscando sentir minha a presença no Entre, na fronteira, no meio, na encruzilhada e meu corpo como a interface que conecta esses dois espaços. Passei a olhar esse modo de sentir-se como uma capacidade estesiológica do corpo mediado pelo dispositivo, ou seja, meu desejo era sentir meu corpo como a interface de partilha o mundo com outrem e que conecta o tangível com o virtual.

O objetivo disparador dessa pesquisa foi investigar a entrepresença como uma noção estética que se apoia na estesiologia e que provoca a criação de performances nas quais sinto meu corpo como uma interface que partilha o sensível com outrem no espaço tangível e ciberespaço. E como objetivo específico criar performances com vestimentas que incorporam dispositivos tecnológicos conectados em rede para serem usadas em performance como potências volumosas do sentir.

Em paralelo, enquanto meditava-se sobre as noções filosóficas que sustentavam a entrepresença como uma estética do criar, percebi que se revelava o modo inventivo fazer performances. Desse modo, o processo de criação de performances artísticas revelava também uma estética de criação, um modo inventivo de plagicombinar, remixar, colar, inspirar e incorporar e o que já existe para realizar uma outra criação. Lanço mão da invenção como uma tecnologia ancestral e considero a colagem, o arrastão e a incorporação como procedimentos disruptivo que fazem inventar performances artísticas, nas quais busca-se viver e confirmar a tese das performances de entrepresença e a aliança do carbono com silício.

Diante do exposto, empenhei-me em caminhar em busca de dar conta da estética da entrepresença acompanhada de questões sobre as potências corpóreas em performances artísticas, a saber: a) O que é a entrepresença

enquanto sensação estesiológica? b) É possível provocar sensação de entrepresença ao criar performance artística com o uso de dispositivos incorporados em vestimentas? c) Dispositivos tecnológicos podem mediar e alargar as capacidades expressivo/sensitiva de entrepresença em performance artística? Essas questões são meu desassossego, me puseram a inventar performances, me acompanharam durante o caminho da tese como provocações, perturbações, gêneses febris e força que nunca cessa de existir.

A metodologia dessa pesquisa é inspirada no método fenomenológico de Merleau-Ponty (1999) em diálogo com a pesquisa performativa anunciada no manifesto de Haseman (2015). O diálogo desses dois referenciais teóricos em conjunto como os referenciais artísticos¹³ me inspiraram na medida em que encontrei suporte para entender o percurso que segui durante a investigação. Ao propor esse diálogo de métodos constitui uma estratégia de pesquisa que considera a pesquisa como uma de uma pessoa andarilha quando se põe a caminhar. A pessoa andarilha para chegar e um destino trilha caminhos do desejo que considera os desvios, as bifurcações e as encruzilhadas encontradas durante o percurso, visto que o conhecer é caminho, e, só é possível pela experiência corpórea.

Nessa pesquisa esse diálogo de métodos é tido como uma orientação do percurso e o que me possibilita a criar estratégia para percorrê-lo. Ao combinar a pesquisa performativa com o método fenomenológico de Merleau-Ponty quis unir sensações, sentimentos e sentidos semânticos, para realizar uma metodologia de travessia. Observando, performando e apropriando-me de outros modos de trilhar, construí por meio de um ato emersivo e escafandrista uma orientação como se fosse uma rosa dos ventos desenhada na base de uma bússola que aponta as coordenadas do sentir.

O sentir do corpo é elemento central dessa tese e as sensações são disparadoras de conhecimento do corpo em performance. As sensações são o próprio conhecer, e o conhecer realizou-se no acontecimento, na experiência corpórea que me faz identificar três momentos da invenção de performances, a

¹³ Encontro inspiração em outras criações realizadas por artistas contemporâneos que considero como referenciais artísticos em duas dimensões de criação. A primeira dimensão é a invenção como método inspirada nas criações de Marcel Duchamp, Hélio Oiticica, Tom Zé e Manoel de Barros. A segunda é a inspiração nas performances do corpo ciborgue (que usam dispositivos tecnológicos como próteses corpóreas) das quais destaco Orlan, Stelarc e Otavio Donasci.

saber: os projetos rabiscados em notas; o acontecimento da performance; vídeos e imagens da ativação da performance no encontro com os transeuntes do espaço tangível e do ciberespaço; e a criação de fichas cartográficas de performance.

As performances de entrepresença que compõe o corpo dessa tese envolvem, na maioria dos casos, um grau de imersão, partilha e escuta sensível entre os participantes. De muitos modos essas performances questionaram e remeteram para situações quotidianas de convivência mediada entre o espaço tangível e o ciberespaço, a exemplo: participar de um espetáculo de teatro incorporada ao corpo de uma atriz, programar e realizar uma performance ao mesmo tempo com outros performers em cidades, estados e até países diferentes, anunciar a criação de um ministério, conversar com moradores de uma comunidade como ministra, nomear pessoas para cargos do ministério e programar a realização de ações da pasta. Todas essas performances requerem uma experiência de encontro entre artista e outrem, seja em presença no espaço tangível ou no ciberespaço. Esta condição é o catalisador para a dissolução ou transformação da figura do espectador, uma vez que se exige que o público participa de um modo performático. A performance é proposta como um acontecimento entre dois, o espectador é convidado para performar junto e só é possível viver o ato performático em performance.

Em algumas destas performances as gravações ou registos do evento são feitos por mim mesma durante o acontecimento ou por outros artistas que performam junto comigo. Evitou-se ao máximo um registro externo de alguém distanciado do acontecimento, ou antes, não podia haver, porque não fazia sentido e tal ação destruiria a dinâmica de interação do acontecimento. Um registro fotográfico ou de vídeo de alguém distanciado seria como um ato intruso, por isso me dediquei mais ao uso de imagens capturadas durante a imersão do que a fotos distanciadas porque essas capturas são dadas sensíveis da experiência vivida.

Ao longo do elemento escrito foram integrados ficheiros de imagem de notas, desenho da criação das vestimentas, documentação em forma de portaria e decretos e ficha a cartográfica de performance, que em conjunto com o texto constituem a tese. Neste sentido, não os considero como anexos, mas como

parte fundamental e integrante da investigação que desenvolvi durante o caminho de constituição dessa pesquisa.

O primeiro capítulo com o título *Meu solo perceptivo* nele apresento as bases que sustentam a combinação do método fenomenológico de Merleau-Ponty com a pesquisa performativa, no intuito de entender e apresentar o campo de investigação constituído de dados sensórios e sensíveis. O campo é constituído de atos performativos realizado pelo corpo em relação com outrem no mundo. Desse modo, o corpo atua no campo propondo possibilidades do sentir em ação e descobrir outros caminhos, apontamentos e soluções na própria experiência.

O capítulo dois intitulado *O que corrói, sublima ou faz ruir* constitui-se das noções que fundamentam essa tese. Na primeira parte apresento as noções filosóficas de Merleau-Ponty como o corpo estesiológico, a intercorporeidade e o modo como crio relação entre corpo e tecnologia. Em seguida, explano sobre a performance e apresento uma reflexão sobre a performance e a presença e não-presença. E a busca de perceber no Entre do espaço tangível com o ciberespaço uma relação com lugar e não lugar.

O terceiro capítulo é intitulado *Aliança do carbono com silício ou a maleabilidade da carne com a rigidez do metal*, dedicado as performances de artistas que inspiração para a criação das performances que compõem o escopo dessa tese. Apresento um estudo do ponto de vista do corpo ciborgue de Stelarc, Orlan e Otavio Donasci, fazendo uma aproximação entre ciberarte, o corpo ciborgue e o uso de dispositivos como potência volumosa do sentir. A ideia não é substituir o contato humano por contato mediado por máquina, mas fazer com que a corporificação do dispositivo seja uma interface capaz de ampliar a percepção humana.

O quarto capítulo recebe o nome de *Invecionática* nele escrevo sobre a invenção como estratégia de criação e faço um mapeamento de algumas poéticas que faziam eco no meu modo de criação de performance. Marcel Duchamp, Hélio Oiticica e Tom Zé, são destacadas como reflexões e poéticas que me fizeram pensar a invenção como uma estratégia da constituição de performances de entpresença, e busco identificar nessa tríade os elementos que constituem e a configuram. Ao final dessa seção apresento também o modo como faço uso dos elementos tecnológicos no meu processo de criação.

O quinto capítulo é dedicado a *Cartografia de Performances de Entrepresença* apresento as performances de entrepresença e as notas da criação, ficha cartográfica e imagens das ações como expressão da minha sensação estesiológica do corpo na ocupação do entre o espaço tangível e o ciberespaço. Dividido em três grupos. O primeiro é composto pelas performances *Corpo instalado – performance de imersão no espetáculo Mulheres Invisíveis, Abayomi – performance de re-existência* e a *Camiseta/performance: vamos conversar sobre feminicídio*, formam um grupo de experimentação artística que sintetiza minha busca em reconfigurar a presença e não-presença corporal na produção de entrepresença como uma noção estética na criação de performances mediada pela tecnologia. O segundo grupo de performance teve início com a criação do Ministério dos Territórios Sensíveis (MITESE), apresenta um bloco de performance realizado como ministra do MITESE na residência do projeto Território Sensível e nas ações junto ao coletivo Coordenadas Cadentes. O terceiro bloco de performances é constituído pelas performances realizadas como 1ª Ministra do Estado Sensível, no ano de 2022 em Paris.

O sexto e último capítulo com o título *Por uma noção estética da invenção de performances de entrepresença* apresenta uma reflexão sobre o modo como a tese oferece uma referência modelar da reconfiguração da minha presença corporal como performer, usando dispositivos tecnológicos como potência do sentir¹⁴ oferecendo a noção estética de entrepresença como uma estratégia de invenção de performances que compõe o escopo dessa tese.

No fechamento da tese apresento uma reflexão sobre os objetivos, as questões de pesquisa e as performances de entrepresença inventadas, observando que na fronteira do espaço tangível com o ciberespaço não existe obstáculos, mas sim maleabilidade que redesenha contornos entre natureza e cultura, organismo e máquina, e oferece uma experiência de simbiose, hibridização, interconexão, comunicação, incorporação e entrelaçamento do dispositivo no corpo como uma potência do sentir e partilha sensível.

¹⁴ Faço uso da expressão potência volumosa do sentir ao longo dessa tese, para exprimir o modo como sinto a incorporação de dispositivos em meu corpo. Uma potência volumosa como corpulência, um outro ser anexado ao meu corpo, um volume que se entrelaça e me faz sentir, o dispositivo como essa potência do sentir.



Capítulo 1. Meu solo perceptivo

*[...]um solo perceptivo, um fundo de
minha vida, um ambiente geral para
a coexistência do meu corpo no
mundo.*

Merleau-Ponty

*Daí não ser pretensão minha,
observando esse solo, fazer emergir
tudo que ele esconde. Interrogo
apenas as camadas de tempo que
terei de atravessar antes de alcançá-
lo. E para que ele venha juntar-se,
aqui mesmo, ao movimento – à
inquietação – de meu próprio
presente.*

Didi-Huberman

Capítulo 1. Meu solo perceptivo

O corpo é o que tem de mais valioso no inventário da minha vida, é também de onde pode brotar e esparramar as potências que germinam em meu solo perceptivo. Aprendi com Merleau-Ponty que meu corpo carrega o fundo da minha vida.

A vida é um acontecimento, e minha vida é sempre um esboço possível que me constitui como ser no mundo. Meditar sobre o corpo é trazer o corpo para o centro da discussão; é refletir sobre minhas potências expressivas; é exprimir o que sinto como um corpo estesiológico. Esses eixos conceituais me fazem elaborar que, de alguma forma, o modo como me sinto corpo e como produzo minha presença no mundo sempre figuraram como as questões centrais do meu processo de criação e de pesquisa. Desse modo, umas das referências que sempre me inspiram a pensar o corpo como potência do existir e do criar foi o encontro com fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty.

Desse modo, aprendi com Merleau-Ponty que precisamos retornar ao fenômeno para entender, reaprender, descrever, compreender, narrar, relatar, efetuar e viver uma espécie de redução da experiência vivida. Na obra *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty escreve que a “fenomenologia só é acessível a um método fenomenológico” (MERLEAU-PONTY, 1999 p. 02), no qual trata-se de descrever e não de explicar, muito menos de analisar, e afirma que todo cenário da ciência é constituído sobre o mundo vivido. Destaco as seguintes características do método fenomenológico: é uma experiência vivida; a consciência é corpo, e, é orgânica; é preciso reduzir; a redução não é só linguística, mas também corpórea; reduzir é presença e é uma operação lógica; tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, só se sabe por uma experiência do mundo; o mundo não é o que penso mais o que eu vivo; a percepção é um fundo sobre o qual todos os atos de destacam a criação artística é uma experiência sensível que é referência para pensar a intencionalidade; criação é um outro modo de inteligibilidade; e o corpo é sensível exemplar.

Entre as variantes do uso do termo e procedimentos da performance, um deles é a metodologia de pesquisa, chamada de pesquisa performativa. Ao provocar o diálogo do método fenomenológico com a pesquisa performativa

busquei uma estratégia na qual o ato de pesquisar é um ato performático. Isso significa que a metodologia é ato de presença e criação, e, portanto, tem a liberdade de ser desenvolvida durante o processo. Entende-se que o conhecimento é experiência, o pensamento é um movimento do corpo no mundo. Se conhecer é movimento pode ser também um ato performativo, e todos os deslocamentos do corpo figuram como processo de pesquisa.

1.1A filosofia de Merleau-Ponty e o método fenomenológico

Ao renunciar ao modo perceptivo, sombra carregada de cristianismo, ele [Merleau-Ponty] sublinha como a cor estruturava o quadro de Cézanne, sob o modo das “pequenas sensações”, como a escultura de Giacometti fazia ver os esquemas coreográficos do corpo. Assim, anunciava um outro exercício do olhar e uma performance corporal do cotidiano. As artes lhe forçaram a inconsciência, os filósofos ali descobriram uma maneira de ser corpo uns com os outros e de tratar os gestos e as emoções como uma matriz de comunicação. Uma outra subjetividade ali se mostrava e se aprendia.

Claude Imbert (2020)

As palavras de Claude Imbert (2020) destacam o modo como Merleau-Ponty anunciou para a filosofia um outro exercício do olhar e uma performance corporal do cotidiano, apontam também que ali se descobre uma outra maneira de ser corpo uns com os outros e a forma como podemos tratar os gestos e as emoções. Para Merleau-Ponty o mundo é uma presença inalienável e o nosso esforço em pesquisar é reencontrar o contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe então um estatuto filosófico (MERLEAU-PONTY, 1999, p.01). Desse modo, a tarefa da filosofia é nos levar a reaprender a ver nossa experiência no mundo, onde se desvela nossa história, nosso engajamento, nossas ações e nossas decisões. Sendo assim, o mundo não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo, visto que: estamos abertos ao mundo, nos comunicamos indubitavelmente

com ele, mas não o possuímos, ele é sempre inesgotável (MERLEAU-PONTY, 1999, p.14).

Em todo ato de pesquisa existe uma intencionalidade, uma escolha de olhar para a nossa experiência no mundo com uma atitude investigativa. Sendo assim, Merleau-Ponty destaca que nossa intencionalidade é uma certa tomada de posição em relação a situação. O mundo não é o que penso, mas sim o que eu vivo, mesmo que por olhares da ciência, visto que: “[...] toda ciência segrega uma ontologia e toda ontologia antecipa um saber, e por fim, cabe a nós entrarmos num acordo e procedermos de maneira que a filosofia e a ciência sejam ambas possíveis” (MERLEAU-PONTY, 1991, p.105).

Entendo que a tarefa do pesquisador se assemelha a tarefa descrita por Merleau-Ponty sobre o filósofo, quando afirma: “o filósofo (...) é alguém que perpetuamente começa” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.11). O pesquisador perpetuamente começa e reaprende a ver o mundo pela pesquisa, visto que há sempre algo aberto e inacabado, pesquisar não é uma atitude cristalizada. Desse ponto de vista, a pesquisa é um sistema aberto e inacabado e, é também, uma ação perpetuada no perceber algo inédito e dar-lhe um estatuto epistemológico. Assim, o perceber é algo anterior ao ver, visto que: ver já é um ato de pensamento.

No método fenomenológico não buscamos explicar os fatos, mas sim sentir, observar e compreender como sujeito da sensação, para então, se for capaz, dar um estatuto filosófico. Existe uma inquietação apontada por Merleau-Ponty com o que já está estabelecido, sendo necessário abrir novos campos de reflexão, no qual se elege a sensação como uma referência decisiva do pensar, e a problemática humana se resumira a questão: “O que eu sinto?”

A redução é fundamental para compreender os eventos. Uma vez que minha relação com o mundo é muito ampla e genérica. Daí então que para se chegar a gênese, a medula, faz-se necessária a redução, o ponto onde encontramos a parte de intenção, chegar à gênese como a fonte da expansão. Assim sendo, a redução é o que pode fazer com que as nossas sensações se revelam, apareçam, se descortinem. A redução é, pois, aproximação, é buscar compreender a coisa tal como ela é, sem as máscaras, filtros e sem as suas representações simbólicas. Desse modo, dar-se em performance para sentir e

poder descrever esse sentir, é uma espécie de meditação descritiva da experiência vivida que desvela o conhecimento.

Realizei a redução fenomenológica e escolhi fazer um recorte de performances criadas entre os anos 2018 e 2022. Em 2018 iniciei as primeiras performances de experimentação corpórea da entrepresença com as performances nas quais criei e me autoempossei Ministra do Ministério dos Territórios Sensíveis (MITESE). Desenvolvendo atividades da pasta na função de Ministra, germinou a necessidade de ampliar o MITESE para o Estado Sensível (ESTASE), assimilando todas as ações e projetos que já tinha desenvolvido. Foi então que por meio de decreto como Ministra do MITESE criei o ESTASE e me empossei 1ª Ministra e passei a realizar ações como 1ª Ministra do Estado Sensível. A escolha dessas performances deu-se em virtude de me darem a sentir a noção de entrepresença, visto que todas as ações do Ministério e do Estado ocorrem por ativação da performance mediada por dispositivo tecnológico conectado em rede.

Para o método de pesquisa fenomenológico o olhar investigativo é um olhar desnudo. Olhar investigativo como algo irrefletido que é capaz de construir e dar a ver o estatuto epistemológico da minha criação performativa. Desse modo, o conhecimento da minha prática performativa está na experiência da criação. Viver minhas performances é a base do meu conhecimento, visto que:

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência no mundo da qual ela é a expressão segunda". (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 03).

Sendo assim, ao criar performances cuja estética central é a entrepresença por meio do revestir-me de dispositivos tecnológicos conectados a internet como espécies de potências corpóreas que ampliavam a capacidade do sentir, busquei compreender a minha atitude pensante, meus atos corporais de criar e ativar essas performances de entrepresença.

O método fenomenológico me leva a refletir sobre o modo como as relações entre arte e vida impactam a invenção de performances e criam

ressonâncias estéticas que dilata a minha percepção e abre brechas de significação. O método abre para a escuta, o ver e o criar significações experimentando a dinâmica do movimento corpóreo em performance. Para Merleau-Ponty, toda técnica é técnica do corpo que figura e amplia a estrutura metafísica da nossa carne, de modo que as espacialidades e temporalidades vividas nesse cenário performático ampliam olhar para compreender os usos do corpo acontecimento e refletir sobre entropresença quando incorpora dispositivos tecnológicos. O método fenomenológico de Merleau-Ponty me faz refletir como posso oferecer performances artísticas como referências expressivas que apontam múltiplos olhares e investimentos sobre o corpo e os movimentos gestuais, mas também que reconfiguram as cartografias e desviam o olhar para profundidade do corpo e suas relações com o mundo.

Fazer mergulhos escafandristas inspirada no método fenomenológico é um processo de experimentação de si, de outrem e do mundo, cujo desdobramentos são atualizados não só por mim, mas também por outrem completa minha corporeidade, amplia minhas significações e me continuam. E, se minhas criações são a continuidade de cada uma delas, as modifico, altero, exponho, aprofundo, confirmo, exalto, recio ou crio antecipadamente todas as outras que virão de agora em diante.

1.2 A pesquisa performativa como presença e criação

*minha poesia
e minha vida
são como unha
e carne*

Nicolas Behr

Na minha experiência, a pesquisa e a vida estão uma para a outra como a unha está para a carne na poesia de Nicolas Behr, por isso, é ético dizer que a vida não cabe toda em palavras, existe a sombra que compõe a vida tanto quanto as palavras e os espaços em branco nessas folhas. Insisto nesse ponto e repito, a escrita é outra maneira de constituir a tese, um outro modo de esparramar, dar a ver e mediar a Entrepresença vivida em performance como presença, pesquisa e criação.

Influenciado pela noção de performatividade¹⁵, o professor australiano Brad Haseman propõe uma alternativa aos paradigmas ortodoxos das pesquisas qualitativas e quantitativas, apresentado no *Manifesto pela Pesquisa Performativa*. Para Haseman, enquanto as pesquisas qualitativas fazem das práticas um objeto de estudo, as pesquisas performativas são guiadas pelas práticas, de modo que a prática se constitui como próprio método, vindo à tona quando as pesquisadoras criam formas artísticas para a sua exibição. Desse modo, nessa pesquisa elementos tradicionais hipóteses, questões, os problemas ou teorias fundamentadas não são necessariamente princípios fundamentais que determinam a pesquisa, eles funcionaram mais como uma bussola de orientação. A pesquisa performativa apresenta-se como um mergulho entusiasmado, emocionante e até mesmo desregrado na prática de criar performances de entrepresença e sentir essa entrepresença em performance.

¹⁵ A noção de performatividade é apresentada pelo filósofo da linguagem britânico J. L. Austin (1990), que define os atos de fala performativos como enunciados que não apenas representam o que nomeiam, mas também se realizam em sua própria enunciação e circunstâncias apropriadas. É importante elucidar que nessa tese não aprofundarei a noção de performatividade, visto que o que me interessa refletir em minhas criações é a performance como criação artística e como pesquisa.

Outra característica importante de destacar na pesquisa performativa, apontada por Haseman, é a sua persistência em apresentar produções que considerem a linguagem simbólica, que interfere na maneira como ela é realizada e ampliando os dados qualitativos para além de palavras discursivas. Aqui, a pesquisa apresenta-se como uma experiência de vida, o que leva a desafiar as formas tradicionais de representação do conhecimento, pela sua insuficiência e manipulação de dados, de modo que os interessados nessas pesquisas também precisam experimentá-las, é preciso habitar o mundo como ciência, seja de forma direta ou indireta. Desse modo, na pesquisa performativa, o dado simbólico é performativo, não só expressa a pesquisa como torna-se a própria pesquisa: “Quando os resultados da pesquisa são apresentados como tais enunciações, eles também encenam uma ação e são mais apropriadamente chamados de Pesquisa Performativa. Isto não é pesquisa qualitativa: isso é ele próprio” (HASEMAN, 2015, p. 47).

Considerando essa perspectiva tratei de realizar uma imersão na experiência, que envolvia criação de performance de presença do início ao fim da pesquisa, mas também exigia tempo de meditação, presença e permanência. Essa metodologia apresenta-se então como um lugar de reconhecimento/revelamento/desvelamento do meu modo criar, pensar e produzir conhecimento, e esse modo é o que constitui os dados sensíveis dessa pesquisa.

Haseman reconhece o empenho das pesquisas performativas em inventarem os seus próprios métodos para investigarem os fenômenos das práticas, a propósito que propõe cada um estilo de pesquisa performativa. Nessa mesma perspectiva Ciane Fernandes (2013) destaca que as abordagens de pesquisa com prática artística transformam o ato da criação artística no próprio método da pesquisa, de modo que, atravessando todas as etapas com a imprevisibilidade e autonomia inerentes ao processo artístico, essas abordagens nascem da própria arte, de seus modos particulares e únicos de articular e relacionar diferenças, assim criar-se os conhecimentos. Desse modo, a prática como pesquisa “implica em uma associação estreita e inerente entre pesquisa, criação e realização como processos simultâneos e interdependentes de procedimentos, metodologias e construções de conhecimentos, gerando ou não um resultado artístico” (FERNANDES, 2013).

Ciane Fernandes desenvolve uma abordagem somático performativa como uma metodologia de Prática como Pesquisa e elucida ainda que “o processo de pesquisa não apenas inclui ou utiliza-se da prática, mas baseia-se, descobre-se, constrói-se e estrutura a partir da prática, especialmente de práticas somáticas e performativas, compreendidas sob o viés da Arte do Movimento.” (FERNANDES, 2018, p. 119).

Inventar arte como atitude de pesquisa é o desafio científico que me coloco, no intuito de não separar uma coisa da outra. Explico, nessa tese as invenções artísticas são a pesquisa e não a ilustração de uma noção filosófica, ou seja, criar um estatuto epistemológico das minhas invenções artísticas, capaz de ser aqui apresentado e defendido como essa tese. Afirmando então que essa tese é de um corpo que pesquisa ao inventar performances artísticas e que essas ações corpóreas são como dois lados de uma folha de papel, o direito e o avesso da roupa que visto, ou ainda, como dois segmentos de um único percurso circular, construindo um movimento de duas faces, assim como a produção de “efeito Möbius”¹⁶, um lado não existe sem o outro.

Outra pesquisadora que faz uso da pesquisa performativa em suas investigações é Walmeri Ribeiro. Para ela, a pesquisa performativa ao mesmo tempo que é uma investigação é também uma criação que traz a performance como metodologia de pesquisa-criação (*performance as research*), o que a faz propor ações transdisciplinar, visto que, convida pesquisadores de diferentes áreas, artistas e, sobretudo, a comunidade local, para compor as experiências. Com isso os projetos de pesquisa de Ribeiro são projetos de ações, mais ainda, são buscas por criar modos de viver e de compartilhar conhecimento, por meio do estar juntos.

Walmeri Ribeiro (2017) aponta para o lançamento da versão atualizada do guia metodológico sobre Performance como Pesquisa – PaR, elaborada por Bree Hardley em 2013, junto a Associação Australiana de estudos em Teatro, Drama e Performance (ADSA). Para ela, entre os vários pontos de mudança propostos no guia, há um dado bastante elucidativo sobre pensar a

¹⁶ A explicação mais simples da fita de Möbius ou faixa de Möbius é que ela se constitui como um espaço topológico obtido pela colagem das duas extremidades de uma fita, após efetuar meia volta em uma delas. Recebeu esse nome em função dos estudos de August Ferdinand Möbius, que a estudou em 1858, tendo em vista a obtenção de um prêmio sobre a teoria geométrica dos poliedros.

Performance como prática performativa e a Performance como metodologia de pesquisa, há uma imensa diferença entre as duas questões, visto que: “A emergência da Performance como pesquisa muda o foco de um conhecimento objetivo para um mais processual, perspectivo, participante, colocando o conhecimento em movimento para a abertura de novas ideias, inputs e desdobramentos.” (RIBEIRO, 2017, p. 432).

Nesse sentido, ao compreender a performance como metodologia, elege-a como campo expandido, abre-se o termo Performance para que ele possa falar das diversas possibilidades de atuação junto a pesquisa e as criações, podendo oferecer variáveis do conhecer e provocar outras formas de inteligibilidade. Inteligibilidade que é gênese do sentido e que cria planos, marcas e paisagens.

Uma das referências apontadas por Ribeiro é o modo proposto pelo filósofo canadense Brian Massumi (2002), para quem a experiência é intensidade, estar na dimensão incorpórea do corpo no mundo. É a partir desta intensidade, dessa dimensão incorpórea do corpo que o conhecimento emerge, oferecendo novos pensamentos, outras proposições, possibilidades e até mesmo novos questionamentos que nos lançam em diferentes desafios, até então não considerados.

Não mais um conhecimento distanciado, isolado e manipulado fora do corpo, mas um conhecimento que é corpo, no caso das pesquisas artísticas: “Um conhecimento vindo de uma investigação artística, que por um lado, traz consigo a sensibilidade e a força do que nos faz pensar, sentir, imaginar” (RIBEIRO, 2017, 433). Desse modo, quem investiga interfere nos territórios e é afetado por eles, ambos são sensíveis.

1.3 Combinação do método fenomenológico e pesquisa performativa

Ao combinar o método fenomenológico de Merleau-Ponty com a pesquisa performativa entendo que o campo de investigação é sensorial e cognitivo. O campo é constituído de atos performativos realizado pelo corpo em relação com outrem no mundo. Desse modo, o corpo atua no campo propondo possibilidades do sentir na ação e descobrir outros caminhos, apontamentos e soluções na própria experiência. Assim sendo, penso que essa combinação de métodos nos oferece outros modos de investigação e descobertas de novas estratégias de pesquisa, visto que, ao combinar reflexão sobre o corpo estesiológico com atos performativos para refletir sobre minhas performances entendo que a criação é conhecimento. Nessa pesquisa não busco dados quantitativos ou qualitativos, mas dados sensíveis que dizem respeito às singularidades e multiplicidades do modo como meu corpo se entrelaça ao dispositivo e o incorpora como uma espécie de potência corpórea que produz a sensação da entrepresença no espaço tangível e no ciberespaço e assim criar territórios e estados sensíveis.

O que efetivamente destaco como elemento comum desse diálogo é o fato de, ao abordar a Performance como um campo expandido e que tem por natureza a atuação junto às pesquisas e as criações, as performances oferecem variáveis do conhecer, ela é um conhecimento que sempre oferece problemas, contextos, em busca de novos caminhos, novas trilhas, novas travessias e diálogos com outros campos de pesquisa, para além das artes performativas.

O rigor, os critérios e apresentação do que constitui como resultado aqui apresenta-se numa outra profundidade, estão de acordo com o que trilhei como objetivos a partir da estratégia performativa que constituí. Desse modo, essa investigação aponta a prática performativa não só como criação artística, mas aponta-se um olhar da prática performativa como uma estratégia pesquisa, aproximando-se dos estudos da chamada Performance como Pesquisa (*Performance as Research - PaR*), e a relação entre a PaR e a inserção do corpo como disparador de um conhecimento que se dá a partir e na experiência, ou seja, um conhecimento incorporado (*embodied Knowledge*). Assim sendo, essa tese considera também a incorporação do mundo, fruto das relações entre corpo

e meio ambiente, performance e percepção, sensorialidade e potência criativa, tecnologia e invenção, no intuito de compreender o sentir do corpo em performance quando incorpora dispositivos conectados em rede.

O Trajeto Criativo apresentado por Sonia Rangel (2015), que afirma com seu trabalho ser possível realizar no âmbito do acadêmico projetos poéticos e estimula artistas a traduzir seus pensamentos ao propor que eles olhem com os próprios olhos e encontrem seus caminhos metodológicos em diálogo com os campos teóricos pertinentes me motiva a seguir e a compreender que cada contingência é permanente transformação. Para Rangel “compreender e instaurar os pensamentos ‘das’ e ‘nas’ ações faz toda a diferença”, visto que, o “ensaio da criação artística deverá então fazer parte construtiva do corpo da pesquisa e não apenas ser considerada como anexo ao apêndice dela.” (RANGEL, 2015, p.08). Me inspiro nessa reflexão e esboço realizar um ensaio artístico como pesquisa e não apenas um apêndice ou uma ilustração, a vida capaz de elaborar um estatuto epistemológico.

Tomando emprestado a metáfora da rede de peixes que Merleau-Ponty (1999) faz alusão para falar sobre a essências na fenomenologia de Husserl, digo: o meu trajeto de pesquisa é performativo e estesiológico, ele é como uma rede que traz do fundo do mar não só os peixes, mas também e as algas palpitantes. Desse modo, a cartografia das performances que inventei constitui os gradientes e filigranas da pesquisa, os dados sensíveis que arrastam peixes e algas palpitantes. Dito de outra forma, não mais só a minha corporeidade, é preciso ir além, é preciso refletir sobre o entrelaçamento do meu corpo com o dispositivo tecnológico e como constituí a entrepresença como noção estesiológica da criação de performances. Esse entrelaçamento de corpos é a intercorporeidade, e invisto na compreensão de que ela pode ser pensada como uma espécie de arrastão da rede de pesca que trás do mar não apenas os peixes, mas também as algas palpitantes.

Como já dito antes, nessa pesquisa esse diálogo de métodos é tido como uma orientação do percurso e o que me possibilita a criar estratégia para percorrê-lo. Ao combinar a pesquisa performativa com o método fenomenológico de Merleau-Ponty quis unir sensações, sentimentos e sentidos semânticos, para realizar uma metodologia de travessia. Observando, performando e apropriando-me de outros modos de trilhar, construí por meio de um ato emersivo e

escafandrista uma orientação, como se fosse uma rosa dos ventos, desenhada na base de uma bússola que aponta as coordenadas do sentir.

Recorro a emersiologia para escolher os dispositivos imersivos que podiam me dar a perceber as sensações do meu corpo em performance. Compreendo a emersiologia como apresenta Anís Bernard (2015, p. 09) “uma ciência reflexiva nascida da emersão dos sensitivos que vêm do nosso corpo vivo para a consciência do corpo vivido”¹⁷. Desse modo, por meio da emersão que é o movimento involuntário no nosso corpo em performance, é possível compreender os sentimentos e as imagens de que nossa consciência conhece apenas a parte emergente, mas que nos revelam todas as pistas do nosso sentir. A emersiologia nos dar a ver o corpo vivo, é corpo em performance que produz sensibilidades e pode perceber as sensações de entropresença através da sua ecologização com o mundo e com outrem.

O perceber em movimento aqui é pensando como um mergulho. Para Andrieu (2014) a arte de mergulhar no corpo exige dispositivos imersivos, podem ser: um lugar, uma instância, um meio, como por exemplo, um museu ou um espetáculo, no qual a eficácia performativa é suficiente para produzir um efeito inédito no corpo. No caso da minha investigação sensível, aprecio como dispositivos notas da vida, imagens, vídeos da vida em performance, na busca de compreender como o corpo estende-se as potências do sentir compreendendo essa relação como intercorporeidade do corpo humano com esse corpo-coisa.

Desse modo, realizo um mergulho em performance inspirada na noção de emersiologia proposta por Bernard Andrieu (2014), sendo ela: um afundar-se em busca de um modo poético de escrita que dê conta das experiências do corpo, visto que, é preciso dar-se em vertigem, mergulhar no corpo e revelar a cartografia de nossas paisagens internas, ao mesmo tempo, que crio esquemas corporais de empatia e relação com o mundo. No mergulho não se busca mais descrever a obra, mas viver a própria obra como entropresença do corpo no entre do espaço tangível e do ciberespaço, visto que a sensação nos dar a saber

¹⁷ Traduzido do texto: L'émersiologie est une science réflexive née de l'émersion des sensibles provenant de notre corps vivant dans la conscience du corps vécu. L'émersion est le mouvement involontaire dans notre corps des réseaux, humeurs et images dont notre conscience ne connaît que la partie émergée. Le corps vivant produit des sensibles par son écologisation avec le monde et avec les autres. (BERNARD, 2015, p.09).

que que podemos ocupar o espaço tangível e o ciberespaço absolutamente juntos e em simultaneidade. O olhar para os dispositivos imersivos ensina sobre a nossa capacidade de compreender a minha entpresença

O conhecimento é corpo em performance e o sentir, o tocar e instituir territórios sensíveis é elemento central dessa tese. As sensações são o próprio conhecer, e o conhecer realizou-se no acontecimento, na experiência corpórea que me faz identificar os dispositivos imersivos de cartografia a invenção de performances, a saber: notas escritas em cadernos de apontamentos e blocos de smartphone; os projetos de roupas e objetos rabiscados em papel; o acontecimento da performance; vídeos e imagens da ativação da performance no encontro com os transeuntes do espaço tangível e do ciberespaço; e a criação de fichas cartográficas de performance.

Adoto o entendimento de que as performances que compõe o corpo dessa pesquisa podem ser cartografadas e que seus vestígios são fundos imemoriais de incorporação e criação. A ficha cartográfica de performance é uma forma de registrar o acontecimento e os elementos que as constituem a noção estética da entpresença na invenção de performance. Diana Taylor (2013), no livro *O arquivo e o repertório*, confere a ideia de roteiro para pensar, além do conceito de repertório e arquivo, o modus operandi de investigação. Para ela, no roteiro a regra está previamente estabelecida, com movimentos, gestos e falas mais ou menos acordadas; mas, há neles, brechas para o escape, para a ironia, para a transformação em novas manifestações, novas formas de produções e diálogos.

Desse modo, considere as questões temporais colocadas em xeque por Taylor (2013), e entro na discussão da importância de registrar o acontecimento da performance. Para tanto, faço dessa ficha cartográfica de performances um exercício de registro do acontecimento, mas também um modo de protocolar e abrir a criação para outros que a desejem reperformar. Na ficha constitui-se no esforço de perceber os usos e investimentos que faço do meu corpo, dos objetos, dos espaços, do tempo, do esquema corporal em ação, da gestualidade, do encontro com outrem, dentre outros aspectos relacionais que podem ser cartografados para registrar as potências expressivas do corpo em ação na performance.

Para Goodman (2006, p. 22), “compreender uma obra de arte é interpretá-la, tal como se faz quando se interpreta uma frase, um mapa, uma afirmação moral, um sinal luminoso, uma radiografia”, visto que as artes organizam as coisas e criam versões de mundos e da mesma forma que as ciências, a estética é um modo de obtenção de conhecimento.

Ofereço o exercício de registrar e o mapear as minhas poéticas como quem coloca uma lente de aumento para ver mais e poder dizer das sensações da empresença, aqui investigadas, no intuito de alcançar os objetivos traçados nessa pesquisa. Na ficha destaco aspectos relativos modo como inventei as performances, bem como os aspectos relativos ao sentir do corpo em performances, considerando os seguintes elementos: artista, obra, outrem, encontro, tempo, tecnologia, espaço, vestígios e efemeridade do acontecimento.

Mas o que é uma ficha cartográfica? A ficha cartográfica de performance é minha maneira de flertar com a ideia de arquivo e dar a ver o meu repertório da minha criação de performances de empresença. Proponho à minha maneira de fichar e guardar o conhecimento para uma possível consulta posterior, um modo de condensar e agrupar as performances de empresença, procurando observar no conjunto de performances o que elas apresentam em comum na sua criação estética. Ao desenvolvê-la me apropriei das fichas catalográficas para registro de pesquisas acadêmicas e publicação de livros, tomando como referência as informações e as partes que a compõe e busquei criar uma analogia, de uma maneira que oferece os dados da criação, do acontecimento e os vestígios deixados.

A ficha cartográfica de performance é um bloco de texto organizado dentro de uma tabela que contém as informações cartográficas necessárias para identificar e encontrar as nuances das performances de empresença, é ao mesmo tempo arquivo e repertório da invenção de performance. Ela foi elaborada no intuito de registrar as criações poéticas num formato que consiga agrupar o repertório construído. Durante a escrita dessa tese, uma questão que surgiu e não silencieei, foi: o que constituía o suficiente para conhecimento das poéticas que constituem essa pesquisa? Essa questão perdura pela pesquisa mais como uma provocação, e não cabe aqui a resposta, mas deixar que ela ecoe durante o processo de escrita, ela me mante atenta a olhar para minhas

performances e dar a ver o que pode ser registrado, ao efêmero e ao performado (TAYLOR, 2013).

Considerarei que a ficha é um código elaborado, e esse código de cartografia reúne todas as partes do projeto que considerarei ser importante para a cartografia de uma performance. Sua criação deu-se em decorrência da minha necessidade de elaborar uma estrutura de catalogação das poéticas das performances que compõe o corpo desta tese. É o meu esforço de fazer o registro do fenômeno estético de maneira que possa abrir a criação e registrar a efemeridade da criação artísticas.

Elegi as seguintes partes para compor a ficha cartográfica: nome da performance; tipo; performer; ano que surgiu; programa de performance; ativação da performance; objetos inter-relacionais de ativação; tecnologia digital; arrastão; ponto de encontro com outrem; e vestígios. A seguir o modelo e a descrição de alguns na tentativa de deixar mais evidente suas características.

Modelo da ficha cartográfica de performance

| |
|---|
| Nome da performance: |
| Tipo: |
| Performer: |
| Ano que surgiu: |
| Programa de performance: |
| Ativação de performance: |
| Objetos inter-relacionais/Disparadores: |
| Tecnologia digital: |
| Arrastão: |
| Ponto de encontro com o Outrem: |
| Vestígios: |

A ficha começa com a identificação do título da performance e qual o tipo se foi uma performance, uma performance escrita, uma fotoperformance, um videoperformance, entre outras variáveis.

No item performer é onde identifico meu nome como performer propositora da ação e outros artistas participantes, dependendo da performance pode ser uma pessoa ou mais pessoa de uma. Nas minhas performances, me assumo como performer propositora, mas é importante destacar que as performances são coletivas, e meus gestos propositores são agenciamentos de corpos, convite para outrem performar comigo. A performance como encontro não é de contemplação, é de partilha e encontro. Não se trata mais de pensar o outrem da performance como um contemplador, mas como um corpo que imerge e ocupa o acontecimento produzindo sua presença.

Na parte do programa de performance crio passos de realização da performance. Para Eleonora Fabião (2009) o performer não improvisa uma ideia, ele cria um programa e programa-se para realizá-lo. Ela explica que a palavra-conceito “programa” na teoria da performance vem do texto de Deleuze e Guattari (1999), *Como criar um corpo sem órgão*, que propõe um programa e monta uma experimentação. Assim, um programa de performance “é ativador de experiência” e a “experiência já é ação em si mesma” (FABIÃO, 2009). O programa de performance é uma palavra cara para Fabião na medida em que ela afirma: “Eu faço um programa, me programo, e, em geral esse programa desprograma o meio em que acontece”¹⁸.

Os programas de performances são criados para ser desprogramando, visto que apresentam instruções sucintas, diretas, geralmente utilizando verbos no infinitivo ou imperativo. Essas instruções não são regras, são espécies de roteiros para serem seguidos, destaco como exemplo da Série precária: *Toco Tudo e Troco Tudo* de Eleonora Fabião (fig. 01).

¹⁸ Vídeo produzido pela Do Rio Filmes, exclusivamente para o Prêmio PIPA 2017. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/eleonora-fabiao/>. Acesso em: 01 de agosto de 2022.

Série precária: Toco Tudo e Troco Tudo

Duas ações nas ruas de Montreal:

1) TOCO TUDO

Programa: tocar tudo: com pontos de partida e chegada pré-estabelecidos, caminhar de olhos fechados. Aceitar ajuda. Tocar e ser tocada.

2) TROCO TUDO

Programa: trocar tudo: aproximar-me de pessoas e perguntar se querem trocar alguma coisa comigo. A ação só se conclui quando tudo o que vestia e carregava no início do percurso for trocado.

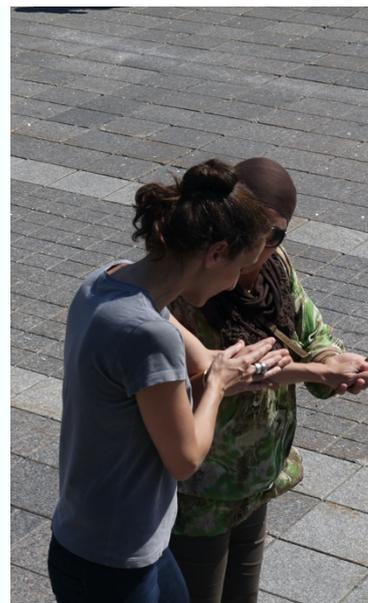


Figura 1 Captura de tela do Programa de performance Série precária: Toco Tudo e Troco Tudo, Eleonora Fabião

Uma artista que tomo como referência nesse ato de instruir a performance é Yoko Ono. Me inspiro no livro de “Instruções” nas quais oscilam entre sugestões sucintas e abertas e observo que existe um ato performático na sua leitura, visto que se realizam à medida que são lidas. Destaco como ato performático que realizei as instruções das obras: *Respire* (1966), *Sonhe* (1964), *Sinta* (1963), *Imagine* (1962). Na imagem a seguir vemos as instruções da *Peça Secreta* (1953) (fig. 02):

PEÇA SECRETA

Decida uma nota para tocar.

Toque-a com o seguinte acompanhamento:

Os bosques de 5 às 8 da manhã,
no verão.



Verão de 1953

Figura 2 Captura de tela das instruções da Peça Secreta. Yoko Ono. Captura de tela das instruções da Peça Secreta. Yoko Ono.

Outras formas de instruir criadas por Yoko também apresentam uma sequência de ações a serem realizadas na obra, tomando como exemplo: Pintura para apertar as mãos (pintura para covardes) (1961), “fure uma tela, coloque a sua mão através do buraco, aperte as mãos e converse usando as mãos”; Peça de Toque (1963), “toquem uns aos outros”; Mapa Imagine a Paz (2003), “peça o carimbo e cubra o mundo de paz”.

O programa de performance também é considerado uma notação artística a exemplo da partitura musical. Nesse sentido, Goodman (2006) destaca que nenhuma alternativa, em nenhuma outra cultura teve tanto sucesso em produzir uma notação tão eficiente como ocorreu na música erudita ocidental. Nessa mesma perspectiva Bourdieu (1992), afirma que a música, a partir da

modernidade, dentre todas as linguagens artísticas, foi a que mais precoce e intensamente se legitimou como arte.

Ao trazer para a ficha cartográfica, busco exercitar como partilhar as instruções das performances inventadas nesse campo de experimentação da entrepresença. A ideia é criar um repertório da ação da poética, de modo a torná-la única entre as demais poéticas que compõem o repertório dessa pesquisa, mas também apresentar as nuances da seriação das criações. Para isto, busco que as instruções ofereçam um estilo comum entre os tipos de poética performativa que constitui.

Na seção de objetos inter-relacionais destaco os objetos espécie de ready-made inspirado no gesto de Duchamp em trazer para próximo das criações objetos não-arte, de modo que eles sejam disparadores e ativadores da performance, como por exemplo: camisetas, suportes de smartphone, placas, adesivos, livros, eventos, ou qualquer outro objeto usado no acontecimento e relacionados a performance. Procuro fazer uma descrição sucinta dos objetos e o uso em performance.

Já no item tecnologia digital faço a indicação das tecnologias digitais necessárias e usadas como potência do sentir, e descrevo como fiz uso em performance e o tipo da conexão por *live streaming* explorada.

A seção Arrastão foi inspirada na “Estética do Plágio” ou “Estética do Arrastão”, encontrado no encarte do disco “Com Defeito de Fabricação” de Tom Zé, no qual, vê o compositor como um plagicombinador que “passa pelo trabalho de outros e se apropria, muitas vezes inconscientemente da apropriação desses vestígios, e, a partir destas apropriações, associadas a outras, cria sua poética. Considero, sobretudo, a estética do arrastão, baseada na técnica de roubo urbano, inaugurada em praias do Rio de Janeiro, na qual um pequeno grupo corre violentamente através de uma multidão e “varre” dinheiro, anéis, bolsas, às vezes até as roupas das pessoas. Aqui a palavra arrastão é usada para dar conta das performances de outros artista que me inspiram a criar e o modo como me aproprio dessas criações da mixando, plagicombinando, arrastando, colando e se apropriando para gerar uma nova composição.

No item ponto de encontro com o outrem as criações performáticas são por natureza um encontro com o Outrem, esse outrem encontra diferentes denominações nas pesquisas dos artistas/pesquisadores, seja espectador,

público, testemunha, participante (Hélio Oiticica), passante, transeunte, errante, interator (Bia Medeiros), entre outros, considero esse outrem aqui como um partilhador do acontecimento. A partilhar expande as camadas do espectar, e, outrem é aquele outro que partilhar a ação na minha performance, aquele que toma parte da experiência e vive a criação, aquele que performa. Quem especta quem? Quem é outrem? Outrem “como um centro de ação humana” (MERLEAU-PONTY, 2019).

Um *Intermezzo* de devires, um acontecimento Entredois (Lins, 2012). Dito isto, nessa parte da ficha identifico onde é possível o encontro com outrem, onde nos encontramos para partilhar. Não é para ver, é para entrar em performance, experimentar com o corpo todo, e não só com o olhar, é para tocar, arrastar, olhar, conversar, estar junto e partilhar.

Na seção vestígio considero as pesquisas que tratam do acervamento de performance¹⁹ e identifico os vestígios deixados dessas performances, por meio dos vestígios deixados das obras efêmeras e perenes. Esses vestígios carregam toda uma significação do acontecimento e são os modos como deixo pistas das minhas transsubstanciações em performance, e são as marcas das minhas sensações de Entrepresença.

Entendendo que a pesquisa é caminho e o pesquisador é um andarilho que carrega sempre consigo blocos de notas, que tomo a liberdade de chamá-los de meus de caderno de andarilha. Nessa pesquisa carreguei blocos de notas diversos, eles me acompanharam nesse percurso e compõem as anotações da minha caminhada, sejam eles tangíveis ou digitais.

¹⁹ Destaco como referência dessas pesquisas a tese de doutorado *Musealização e arquivamento da performance: as vicissitudes dos vestígios* de Anna Paula Silva defendida no PPGAV/UNB em 2021. A tese “propõe a alteração da semântica da arte da performance, constituindo análises sobre as narrativas comuns e divergentes, de modo a conceber outras formas de musealização, de arquivamento de obras, e de historicização da linguagem, a partir das vicissitudes dos vestígios” (DA SILVA, 2021).

Cadernos de apontamentos

Alguns artistas chamam seus blocos de notas de caderno de artistas, eu prefiro chamar caderno de apontamentos (fig. 03). Quando me pus a realizar o trajeto dessa tese passei a escrever várias notas da pesquisa com escritas diversas, em materiais diversos: blocos de papel, bloco digital, cadernos de notas, grupos de WhatsApp. Esses diversos materiais contêm textos escritos, imagens conseguidas por meio de captura de tela do celular, fotografias ou mesmo salvas de algum site. De modo que elas me deram a pensar sobre as sensações das performances, projetos de performances, desenhos das vestimentas, esses blocos integram também áudios gravados, vídeos, fotos tiradas, todo o material do caminho pode ser guardado e virar um vestígio do acontecimento da pesquisa. Esses vestígios são ao mesmo tempo registro e desdobramentos que compõem o corpo da narrativa das performances e se constitui uma espécie de apreensão do percurso da pesquisa.

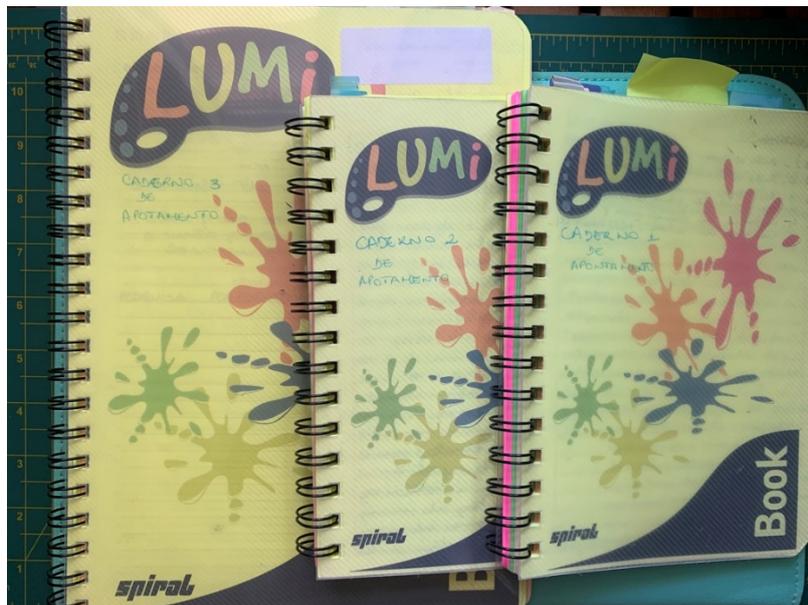


Figura 3 Imagem com exemplo de cadernos de apontamentos. Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal

Os cadernos de apontamentos contem desde notas sobre as noções que alicerçam a pesquisa até descrição das sensações e projetos de performances. Considerando que o tempo da criação é o tempo todo, e o ateliê do performer é o mundo, quando uma invenção me invadia eu tomava nota. As notas foram

feitas em forma de escrituras diversas (fig. 04) e em lugares diversos, de modo que, se uma ideia surgia, fazia dela um apontamento, um rabisco, uma invenção. A invenção poderia ser aprofundada como projeto de performance, gerar um programa do acontecimento.



Figura 4 Imagem com exemplo de cadernos de apontamentos digitais. Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal

Como diz Raul Seixas: “Não sei onde eu tô indo, mas sei que eu tô no meu caminho”²⁰. É caminhando que se faz o caminho. Assim sendo, entre as várias nuances do termo performance, durante esse percurso da tese me propus a vivê-lo não só como criação artística, mas também como método de pesquisa. Ao escolher a performance como método, modo, estilo, maneira entrecruzada de pesquisar, em diálogo com o método fenomenológico de Merleau-Ponty, preocupo-me muito mais em pôr-me a caminho e atravessar: sair de um ponto a outro, tomando nota e registrando o percurso. Apresento uma estratégia de pesquisa com procedimentos estesiológico, no qual me proponho a andar a flor da pele e embrenhada no acontecimento, como uma andarilha que durante o percurso toma nota da vida, registra o percurso e deixar aparecer o meu estilo de fazer. Inspirei-me no manifesto a pesquisa performativa (HASEMAN, 2015) e no método estesiológico merleaupontyano (MERLEAU-PONTY, 1999). Assim,

²⁰ Trecho da música *No Fundo do Quintal da Escola* de Raul Seixas (1977).

essa pesquisa é um entre a pesquisa performativa e o método estesiológico, no qual o é essencialmente é trilhar um percurso andarilho, visto que, o que existe inicialmente é um percurso para se chegar e um destino que se constitui durante o próprio percurso, o conhecer estar no caminho, e, só é possível na experiência corpórea.

Trilhar o percurso dessa pesquisa investindo na pesquisa performativa como uma estratégia de pesquisa com procedimentos estesiológico que se efetua no corpo em performance, não é mais olhar a performance fora do corpo como um espetáculo, isso seria renunciar a própria performance. Trata-se de um olhar escafandrista, um olhar imerso, que dar a ver e a sentir a performance do corpo. Aqui o corpo *que é olhos*²¹, *se vive a flor da pele*²², *se jaz em estado de poesia*²³ e *em estado de invenção*²⁴. Se vive e compreender as transsubstanciações artísticas em performance no mundo.

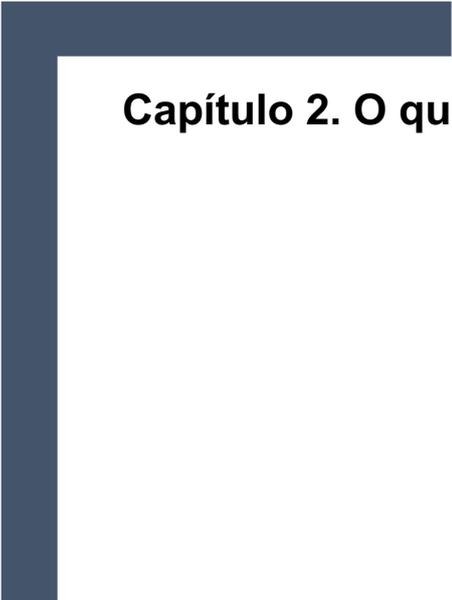
As páginas a seguir são a expressão inicial das minhas variações corpóreas na busca de dar um estatuto epistemológico aos modos como experimentei a tecnologia digital para produzir a entrepresença em performances artísticas. Encontra-se escrita em notas expressivas, como se fosse uma espécie de fragmentação escrita do que pode ser dito e do modo como me expressei para criar a materialidade da tese.

²¹ Arrastão de Merleau-Ponty, 2005, p. 141.

²² Arrastão Zeca Baleiro.

²³ Arrastão Chico César.

²⁴ Arrastão Hélio Oiticica.



Capítulo 2. O que corrói, sublima ou faz ruir

“a filosofia não é a passagem de um mundo confuso a um universo de significações fechadas. Ao contrário, ela começa com a consciência daquilo que corrói e faz ruir, mas também renova e sublima nossas significações adquiridas”

Merleau-Ponty

Capítulo 2. O que corrói, sublima ou faz ruir

A vida é um acontecimento. Minha vida é sempre um esboço possível que me constitui como ser no mundo. Meditar sobre o corpo é trazer o corpo para o centro da discussão e refletir sobre potências expressivas, que me fazem exprimir o que sinto como um corpo estesiológico. Esses eixos conceituais me fazem elaborar que, de alguma forma, o modo como me sinto corpo e como produzo minha presença no mundo sempre figuraram como as questões centrais do meu processo de criação e de pesquisa. Desse modo, umas das referências que sempre me inspiram a pensar o corpo como potência expressiva do existir e do criar é fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty.

Passei a considerar as coordenadas de ancoragem no mundo como variações das instalações do corpo e formas do sentir, do viver, do desejo e da presença. Essas variações corpóreas eram potências expressivas das sensações de entrepresença, uma presença em simultaneidade, não mais uma ou outra, mas a presença no Entre. A presença no entremeio no espaço tangível e no ciberespaço ao mesmo tempo, as sensações estesiológicas do “betwixt and between”²⁵, como uma sensação ambígua da presença. O permeio do corpo no tangível e no virtual: nem cá e nem lá, mas no Entre. Meu corpo como um corpo mediador, como fronteira e interface de espaços.

Considerando essas sensações da entrepresença pela mediação passei a criar performances artísticas, cuja experiência do sentir era ativada pela comunicação mediada. E minhas invenções artísticas passaram a ser minha busca por entender essa potência expressiva do meu corpo no mundo. Sou uma artista e minhas criações ganham mais sentidos no que chamamos de invenções, do que no que chamamos obra de arte.

O corpo estesiológico de Merleau-Ponty concebe, justamente, um corpo atuante, implicando, necessariamente, em uma percepção ativa e não meramente o resultado de uma observação passiva. Diante disso, o corpo adquire o estatuto de meio primordial de conhecimento do mundo, além de também ser parte das coisas do mundo, sendo visível e móvel, preso nas tramas

²⁵ Caro leitor, esse conceito será mais bem apresentado no capítulo 2 dessa tese, no item que trata de presença e não-presença em performances.

do tecido do mundo, carne da sua carne, pois “a carne do corpo nos faz compreender a carne do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2000). Vale salientar que o corpo, na fenomenologia de Merleau-Ponty, se é que pode ser comparado, não é a máquina, mas sim a obra de arte, aberta e inacabada, e o conhecimento do corpo é linguagem poética no mundo.

2.1 Merleau-Ponty, o corpo estesiológico, a intercorporeidade a relação entre corpo e tecnologia ²⁶

A ontologia de Merleau-Ponty chegou até mim de forma impactante, me atravessou, e, inaugurou um outro modo de refletir sobre a maneira que sou corpo. Desde as primeiras leituras que fiz dos escritos desse filósofo eu me reconheci neles e passei a respirá-los, aspirá-los. Mas respirar nem sempre é tranquilo, e em mergulhos escafandristas exige treino, é assim que me sinto diante dos escritos desse filósofo, sempre em mergulhos profundos.

Há cerca de 20 anos venho realizando mergulhos escafandristas nas obras de Merleau-Ponty. Recentemente retomei a leitura da *Fenomenologia da percepção* e me surpreendi como o que ali já estava visto que percebi desde as primeiras palavras Merleau-Ponty nos ensina sobre o que é a filosofia, sobre o que a fenomenologia, e o que é a atitude fenomenológica. Merleau-Ponty é mais que filósofo, é professor, a leitura dos seus escritos é como se estivéssemos numa sala de aula. Nessas primeiras aulas sobre a fenomenologia, aprendi que ela é “uma filosofia para qual o mundo já está sempre ‘ali’, antes da reflexão, como uma presença inalienável” (1999, p. 01).

Ao retomar essa leitura, cujo meu primeiro rabisco, minha primeira marca, assinatura de posse do livro, consta de 2000, é lembrar como comecei rastejar, balbuciar, tocar, desejar, e quem sabe, compreender sobre o que nos diz sobre o método fenomenológico e de Merleau-Ponty, e tomo a liberdade de fazer esse pequeno resumo: tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência,

²⁶ Esse tópico foi ampliado no artigo CORRÊA, Antenor Ferreira; MOURA, Marinalva Nicácio de. *Dos sensores às sensações: considerações sobre o corpo estesiológico e o uso de tecnologias vestíveis em performances artísticas*. Urdimento, Florianópolis, v. 3, n. 39, nov./dez. 2020.

eu sei a partir desse corpo que chamo de meu; o corpo é o sujeito da percepção e se o faço de objeto, ele só pode ser objeto afetivo; que a fenomenologia só é acessível a um método fenomenológico; que o mundo está ali antes de qualquer reflexão que se possa fazer dele; que quando começo a refletir minha reflexão já é reflexão sobre um irrefletido, ela é um acontecimento e se manifesta como uma verdadeira criação; que o ser humano está no mundo e é no mundo que ele conhece; que a redução fenomenológica é uma “admiração” diante do mundo e que seu maior ensinamento é a impossibilidade de uma redução completa, visto que parar para olhar é apenas um movimento; que a essência não é um meio, mas sim uma meta do nosso engajamento efetivo no mundo, ela é aquilo que preciso compreender e conduzir ao conceito, a noção; que “as essências” devem trazer consigo todas as relações vivas da experiência, assim como a rede traz do fundo do mar os peixes e as algas palpitantes²⁷; que o mundo não é aquilo que eu penso, mas é aquilo que eu vivo; que a intencionalidade é um acontecimento do qual se pode falar; que devemos ocupar-nos bem mais do nosso corpo, e não só de partes dele; que o corpo, se é que pode ser comparado, não é a máquina, mas a obra de arte, aberta e inacabada; que o tempo escoado é inteiramente retomado e apreendido no presente, e funda o tempo porvir; não é mais questão de permanecer nas alternativas é preciso compreender a incompletude do meu corpo, sua apresentação marginal, sua ambiguidade enquanto tocante e tocado; e, por fim, que a verdadeira filosofia é reaprender a ver o mundo, e nesse sentido uma história narrada pode significar o mundo com tanta “profundidade” quanto um tratado de filosofia²⁸, pois pesquisar é um ato violento que se verifica exercendo-se.

Essa retomada de leitura levou-me a perceber que existe ali uma intrusão performática na escrita. Merleau-Ponty, introduz um método performático, o texto é carregado de performances corpóreas a tal ponto que ele elege as performances dos pintores para dizer da inteligibilidade da qual estava falando. A criação artística é o modelo de inteligibilidade do corpo em substituição ao modelo máquina da filosofia inspirada em Descartes. Aqui não

²⁷ Essa metáfora da rede de pesca lançada ao mar aparece em outros escritos de Merleau-Ponty, na Fenomenologia da percepção ela é trazida para falar das essências de Husserl que por sua vez busca a essência da consciência como presença efetiva de mim a mim. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 12-13).

²⁸ Ibid., p. 19.

custa destacar que não é mais o caso de ser um ou outro modelo, mais sim de dizer que existem vários modelos de inteligibilidade.

Merleau-Ponty faz parte da minha vida, das minhas pesquisas, das minhas criações artísticas, do meu corpo, da minha busca por entender essa possessão febril da presença do corpo nas artes ao vivo. O corpo e a presença corpórea no mundo, são o elemento central da filosofia de Merleau-Ponty, não custa repetir, ou dizer de outra forma que ainda não foi dito. Mas, é importante destacar que é preciso acompanhar o pensamento do filósofo como um movimento perpétuo para, então, compreender o seu poder de fazer pensar sobre o irrefletido. O conhecimento sobre o corpo que busco não estar só no texto sobre a fenomenologia da percepção, é preciso percorrer seus escritos sobre a linguagem e ouvir o de Merleau-Ponty (2004, p. 131) que a vida é acontecimento, e que: a expressão daquilo que existe é uma tarefa infinita. Portanto, é preciso considerar a historicidade do corpo, visto que o corpo é um guardião de histórias, e a história é lugar de nossas interrogações e de nossos espantos.

Considerando esses ensinamentos que defendi a dissertação de mestrado intitulada *O corpo na experiência do ator: diálogo entre teatro e educação*²⁹, que tinha como objetivo central apresentar o corpo como um fundo imemorial que constitui o suficiente para contar uma história. Embora eu não olhasse para a presença como ponto central da pesquisa, nela eu já apresentava uma reflexão sobre a experiência vivida como atriz/professora/narradora de histórias no teatro e na sala de aula, e considerava a experiência do corpo no acontecimento teatral. Meu interesse era saber como era possível falar da experiência como atriz/professora/narradora de história a partir da atitude fenomenológica apontada pelo professor filósofo francês Maurice Merleau-Ponty, observando como a noção de estesia do corpo pode ser capaz de propiciar uma comunicação sensível e oferecer outro modo de pensar o corpo no teatro e na educação.

O filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) e toda a genealogia do pensamento fenomenológico, a partir de Edmund Husserl (1859-1938)

²⁹ Moura, Marinalva. *O corpo na experiência do ator: diálogo entre teatro e educação*. Natal, RN, 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Educação. Programa de Pós-graduação em Educação.

disseminou amplamente a proposta do corpo como o sujeito da percepção, que remete a uma estrutura física e vivida ao mesmo tempo. Isto significou um reconhecimento importante do fluxo de informação entre o interior e o exterior, entre informações biológicas e fenomenológicas, compreendendo que não se tratava mais de aspectos opostos, mas de sim de um quiasma, um entrelaçamento do esquema corporal³⁰ com o mundo.

Entre os anos de 1956 e 1960, a partir dos cursos sobre a natureza ministrados no Collège de France, Maurice Merleau-Ponty (2000) passa a definir Natureza como o outro lado do ser. Nessa ocasião, seus cursos tinham como principal intuito investigar a profundidade do campo da fenomenologia e de extrair da própria Natureza uma análise do corpo a ela entrelaçado. Desse modo, a Natureza não estaria limitada a um conjunto de objetos a serem investigados, mas passou a ser compreendida na ampla rede com a qual nos formamos corpo e mantemos uma relação recíproca de co-pertencimento, implicando, assim, em um corpo atado às coisas do mundo, entrelaçado em seu tecido. Dessa maneira, o corpo estesiológico no pensamento de Merleau-Ponty (2000, 2004, 2005), funda uma nova ontologia visando ao entendimento dos modos de ser e de se relacionar com o mundo, o corpo como propiciador epistêmico.

O tema da estesiologia passa, então, a compreender as reflexões do filósofo em suas notas sobre o sensível que apontam para uma nova ontologia do corpo. Assim, as noções da intercorporeidade, da reversibilidade, da inerência e da transubstanciação são colocadas em primeiro plano, abandonando, então, o entendimento da apreensão pelos sentidos como um simples espetáculo perceptivo, como ele a havia tratado em alguns escritos anteriores. Merleau-Ponty passa, então, a dedicar-se ao estudo aprofundado a respeito das concepções de natureza na história do pensamento científico e filosófico ocidental, circunscrevendo as noções de corpo, corpo humano e esquema corporal até chegar à proposição do corpo estesiológico e da intercorporeidade, os quais dariam conta da nossa experiência vivida e, junto a essa, da expressão e da expressividade.

³⁰ Para Merleau-Ponty (1999, p. 196) o esquema corporal é um esquema de equivalência, visto que não se trata apenas de uma experiência do meu corpo, mas de uma experiência do meu corpo no mundo.

Muitos ainda insistem em perguntar: Mas porque Merleau-Ponty? Claude Imbert (2020) responde de uma forma única, quando afirma: “Creditamos a Merleau-Ponty uma *filosofia do corpo*”. Mas não apenas uma filosofia do corpo, mas uma filosofia do corpo em experiência, ousamos dizer ainda uma filosofia do corpo em performance.

O contato com a filosofia de Merleau-Ponty é sempre um encontro, um respiro, ou até mesmo, um suspiro. É importante destacar que respirar exige um esforço, principalmente se estamos acostumados com os ares poluídos provocados pela maquinização do corpo. Desse modo, respirar a filosofia de Merleau-Ponty exige um esforço, paciência e meditação, é preciso ruminar por tempos e provocar diálogos com a experiência atual.

Outra questão que não cessa é: Mas o que é estesiologia? Não responderia melhor essa questão como o fez Nóbrega (2018), quando diz que “a estesiologia é o sentir mesmo”. O sentir mesmo do corpo que já estava presente em toda filosofia Merleau-Ponty passa a figurar pela estesiologia, e provoca a virada filosófica, visto que, a percepção não está mais no espetáculo, mas sim no perceber em movimento, perceber é movimento do corpo no mundo.

O perceber é intercorpóreo, eu não vejo a minha nuca, a sinto por abertura do meu corpo ao corpo de outrem, e o corpo de outrem como aquilo que me falta para fechar o meu circuito, já que: assim como toco a minha mão tocante, percebo o outro e o meu esquema corporal é o meio de conhecer o corpo de outrem e destes conhecerem meu corpo (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 352). Na ontologia do Merleau-Ponty, a intercorporeidade é uma das noções basilares para a compreensão do corpo estesiológico. Trata-se da relação do corpo em circuito com o mundo, com as coisas do mundo e com outrem, postulando que todos somos feitos/as do mesmo estofado do mundo e que temos percepção. Merleau-Ponty apresenta a metáfora do entrelaçamento, da rede, justamente para pensar a relação do corpo humano com as coisas do mundo.

É dupla abertura, já que “o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo” (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 131). Desse modo, o mundo não está diante de nós para ser percebido, mas somos mundo e é assim que acontece a percepção. Para Merleau-Ponty, nós somos corpo-coisa, e a percepção é uma certa penetração a distância de sensíveis pelo nosso corpo, aquele/a que vê também é visto/a, ser vidente e ser visível são duas faces da

mesma moeda. Coincidentemente, ao refletir sobre o contexto de vigilância ubíqua em que vivemos desde, pelo menos, o início do século 21, Steve Mann (apud RYAN, 2014, p. 209) se dá conta de como a ação de observar está diretamente relacionada com estar sendo observado.

Baseando-se na proposição de Merleau-Ponty, compreendo o estabelecimento de uma necessária relação sensível para com as outras pessoas e para com as coisas. A percepção é o primeiro contato com o mundo; entretanto, sua relevância para o conhecimento científico e filosófico foi, por vezes, minimizada, justamente, porque a percepção pode iludir. Para aferir essa “força” ilusória, basta pensar, à guisa de exemplo, na crença que vigorou até pelo menos o início da Renascença de que era o sol que se movia ao redor da terra. Com o início do pensamento científico, estabeleceu-se o entendimento de que a verdade é intelectual. Consequentemente, constituiu-se o predomínio da razão sobre a sensação, pois a percepção é pré-reflexiva, é um modo de sentir o mundo e não uma construção intelectual. A pergunta colocada por alguns filósofos era: o que é mais significativo desde uma perspectiva epistemológica, a percepção ou o pensamento elaborado? Merleau-Ponty vem resgatar, por assim dizer, a importância do ser que percebe, pois nos dizeres de Marilena Chauí (2017), “nós não somos simplesmente uma consciência cognitiva pura, somos uma consciência encarnada em um corpo. Nosso corpo é uma coisa entre coisas”.

As noções de corpo estesiológico e intercorporeidade ajudam a refletir sobre a relação entre corpo e tecnologia. As tecnologias incorporadas em performances como potência do sentir, isto é, fazendo-as parte do nosso corpo na sua grande parte, objetivam tornar ubíqua a computação e as tecnologias digitais. É oferecida ao corpo a possibilidade de transportar e interagir com o mundo digital em qualquer lugar; assim, a interação humano-computador passa a ser pervasiva e constante. Com a conexão à internet sempre disponível, a percepção é ampliada, pois torna-se penetração a distância de sensíveis: o que capto com meus sentidos pode, também, ser sentido por outros.

O corpo é o que tem de mais valioso no inventário da minha vida; é onde pode brotar e esparramar as potências que germinam em meu solo perceptivo. O meu corpo carrega o fundo da minha vida. Considero a noção de corpo umas das inspirações principais trazidas da filosofia de Maurice Merleau-Ponty, o

corpo como a carne do mundo apresentou-se para mim como uma noção bastante cara e criou significações profundas a ponto de desenvolver essa tese sobre a onipresença cênica do corpo em performance.

Nas notas dos cursos de estudo da natureza, ministrados no Collège de France entre os anos de 1956-1960, Merleau-Ponty (2004) aponta ser necessário que o pensamento volte a ser filosofia alegre e improvisadora, na qual o corpo desperte corpos associados. A performance corporal que o pintor empenha para criar obras artísticas passa a ser o modelo de inteligibilidade que Merleau-Ponty oferece a filosofia, não mais uma metáfora para dizer do corpo, mas um modelo de inteligibilidade, um modelo da síntese perceptiva entre as sensações, os afetos e os sentidos semânticos que atribuímos na nossa relação com o mundo – do sentir, ver e dizer. O esquema corporal que importa ao filósofo é o esquema corporal do pintor empenhado em sua criação, visto que, produzir inteligibilidade a partir desse modelo exige toda uma mobilização do esquema corporal.

A corporeidade passa então a figurar como intercorporeidade, e essa noção busca dar conta da relação do corpo com o outrem (o mundo, a história, a cultura e o humano). Nos últimos escritos aparecem os vestígios do que o filósofo estava propondo como ontologia do corpo e sua relação com a natureza. Tais textos são escritos após os cursos sobre a natureza, nos quais o filósofo segue com sua crítica à ciência, à filosofia moderna e seus modos de possuir e manipular as coisas do mundo renunciando habitá-las.

Habitar o mundo parece ser a busca do corpo estesiológico no pensamento de Merleau-Ponty. O tema da estesiologia passa a compreender as reflexões do filósofo nas notas sobre o sensível dos cursos da natureza e nos textos que escreve nesse período. As noções de intercorporeidade, reversibilidade, inerência e transubstanciação são colocadas em primeiro plano. Nesses cursos o filósofo realiza um estudo aprofundado sobre as concepções de natureza na história do pensamento científico e filosófico ocidental, circunscrevendo as noções de corpo, corpo humano e esquema corporal, chegando ao corpo estesiológico e a intercorporeidade para dar conta da nossa experiência vivida, e, junto a ela, a expressão e a expressividade.

A inclusão do tema da estesiologia na ontologia do corpo de Merleau-Ponty é também a passagem para uma investigação sobre o lugar do corpo

humano, apontando cada vez mais para a percepção implicada por nosso corpo, e, afastando-se do espetáculo perceptivo; não mais o sujeito que percebe e que descreve, mas sim, o corpo em sua expressão estesiológica. Para ele, é preciso retomar a noção de corpo para fazer aparecer o corpo como sujeito do movimento e sujeito da percepção. O corpo humano é então estudado como corpo estesiológico: “o corpo humano, portanto, é corpo que se move isso quer dizer corpo que percebe”. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.337).

Assim, a percepção não se dá mais como espetáculo perceptivo, e ela não é mais um sobrevoo do corpo e do mundo por uma consciência. A percepção se dá no próprio movimento do corpo no mundo: “o meu corpo como interposto entre o que está diante de mim e o que está atrás de mim, o meu corpo levantado diante das coisas levantadas, em circuito com o mundo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.338).

Considerando a co-percepção dos corpos, Merleau-Ponty, investe numa reflexão que amplia a corporeidade como possibilidade de organização dos conhecimentos, inerentes e reversíveis do corpo. A reversibilidade passa a ser uma condição paradoxal do objeto e do sujeito na pesquisa, e, é desse paradoxo que a pesquisa deve tratar. É aqui onde incluo minhas pesquisas, parto em busca da compreensão das transsubstanciações do meu corpo operante, atual e virtual, que não é mais como uma porção no espaço, muito menos como um feixe de funções, mas sim como um traçado de visão e movimento.

Para tanto, é preciso compreender a noção de corpo humano como um ser vidente-visível, tocante-tocado e sentiente-sensível que é feito do mesmo estofo mundo:

Um corpo humano está aí quando, entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento, quando se ascende uma faísca do sentiente-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum outro acidente teria bastado para fazer... (MERLEAU-PONTY, 2004, p.18).

A intercorporeidade é uma das escoras que sustentam a ontologia do corpo estesiológico na filosofia de Merleau-Ponty, ela trata da relação do meu corpo em circuito com a carne do mundo, as coisas do mundo e com os outros,

considerando que todos temos percepção, que ela acontece em movimento e que somos feitos do estofado mesmo do mundo, ou seja, o mundo não está diante de mim para ser percebido, eu sou no mundo e assim é que acontece nossa percepção. Somos, portanto, corpo-coisa, e a percepção é uma certa penetração a distância de sensíveis pelo meu corpo (MERLEAU-PONTY, 2000).

Desse modo, o corpo é nosso meio primordial de conhecimento do mundo, mas ele é também coisa entre as coisas do mundo, sendo visível e móvel, encontra-se entre elas, entrelaçado nas tramas do tecido do mundo, carne da sua carne, pois “a carne do corpo nos faz compreender a carne do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2000). Vale salientar que o corpo, na fenomenologia de Merleau-Ponty, se é que pode ser comparado, não é a máquina, mas sim a obra de arte, aberta e inacabada. E o conhecimento do corpo é linguagem poética no mundo.

Não custa repetir, ao trazer a arte como um modo de inteligibilidade do corpo, Merleau-Ponty rompe e vai além de outros filósofos que já a traziam como instrumento de ilustração. A arte como modelo de inteligibilidade para Merleau-Ponty, suplanta as dicotomias presentes no seu tempo, mas que não cessam de ser atualizadas. A metáfora do corpo máquina ainda influencia fortemente as reflexões atuais, a saber: o sujeito/objeto, corpo/mente, matéria/espírito, teoria/prática. Merleau-Ponty não propõe que essa metáfora seja extinta, ele aponta que ela é insuficiente para a reflexão, portanto, oferta a arte como uma linguagem indireta que pode possibilitar outros modos de pensar, um pensar que é sentir, um sentir que é ver, expressar e criar no mundo.

2.2 Entropresença: presença e não-presença em performance

A presença é uma força de expressão. Força da minha expressão no mundo. Força da minha expressão em relação a outrem. Parto da premissa de que as tecnologias de mediação do corpo desvelam também outras formas de produção de presença (GUMBRECHT, 2016) e oferecem outras estéticas de criação.

Para Hans Ulrich Gumbrecht (2010), os fenômenos da presença surgem como “efeitos de presença”, visto que estão sempre entrelaçado ao sentido. Desse modo, reformula o conceito o argumento de Jean-Luc Nancy³¹ e diz que: “os fenômenos de presença podem deixar de ser efêmeros, não podem deixar de ser aquilo que chamo de ‘efeitos de presença’”.

Segundo Gumbrecht (2010, p. 151-152) há um desejo de presentificação que está associado à estrutura de um presente amplo, visto que entre o inacessível futuro e o que ele chama de novo passado, o passado que não deixamos, nós começamos a sentir que o presente se torna mais amplo. Desse modo, um presente amplo acumula numa esfera de simultaneidade mundos passados e eventos futuros, e faz parte do nosso modo de criar sentido nas relações com mundo desejar está além das fronteiras, visto que: “A dupla limitação temporal da vida humana pelo nascimento e pela morte, por exemplo, criará o desejo de atravessar essas fronteiras do mundo-da-vida” (GUMBRECHT, 2010, p. 153).

A presença como corporificação de algo é a ênfase e o entusiasmo de Gumbrecht. Desse modo, ele destaca a intensidade de querer e de estar ali sem quaisquer efeitos de distância a tal ponto que:

[...] quanto mais perto estamos de cumprir os sonhos de onipresença e quanto mais definitiva parece ser a subsequente perda dos nossos corpos e da dimensão espacial da nossa existência, maior se torna a possibilidade de reacender o desejo que nos atrai para as coisas do mundo e nos envolve no espaço dele”. (GUMBRECHT, 2010, p. 172).

Desse modo, Gumbrecht (2010, p. 173) não condena e nem dar uma aura misteriosa ao ambiente midiático, mas trata do paradoxo dos “efeitos de presença” no ápice das tecnologias contemporâneas de comunicação. Para ele o ambiente midiático e seus dispositivos com tela nos alienou das coisas do mundo, eles também têm a potência de nos devolver coisas do mundo, visto que podem despertar o desejo pela realidade substancial perdida à medida que um “efeito especial” pode nos fazer concentrar mais num rosto numa tela do que em alguém com quem estamos sentados na mesa do jantar, o que conta é o desejo

³¹ Para Gumbrecht, Jean-Luc Nancy não só sublinha e destaca o desejo de presença em reação as condições específicas da cultura contemporânea, mas também observa o movimento duplo da presença (nascimento e desaparecer) com os efeitos de presença que podemos viver e estão permeados pela ausência (GUMBRECHT, 2010, p. 135).

de presença. O desejo de presença é reconexão com as coisas do mundo (GUMBRECHT, 2010, p. 177) e isso pode ser feito também com o uso da tecnologia.

Petrucia Nóbrega (2015) afirma que, nos cursos sobre a ontologia Merleau-Ponty retoma a questão do tempo e da temporalidade para apresentar a “simultaneidade”. Para essa autora o tempo e o espaço são horizontes e não uma série de coisas, visto que se invadem mutuamente, um sobre o outro. Desse modo, a obra poética de Paul Claudel constrói “co-presença do horizonte entre partes do espaço, partes de tempo e do tempo ao espaço e do espaço ao tempo” (NÓBREGA, 2015, p. 280). A percepção simultânea do tempo e do espaço são oferecidas na literatura de Paul Claudel como espaço e tempo onírico: “Eu vejo Waterloo e lá, no Oceano Índico, eu vejo ao mesmo tempo um pescador de pérolas cuja cabeça repentinamente agita a água perto do catamarã” (CLAUDEL apud MERLEAU-PONTY, 1996, p. 2000). Tomando essa estrutura do tempo Nóbrega conclui: “Estou lá, no passado, a cada estação, em todas as estações, mas também estou aqui, escrevendo esse texto e me vejo também em minhas futuras férias no mar mediterrâneo” (NÓBREGA, 2015, p. 280).

Essas sensações de virtualização de do corpo já me acompanham a tempos. Michel Serres (1994) também as considerou, e as separou via quatro vetores de virtualização, a saber: imaginação, memória, conhecimento e religião. Para esse autor, esses vetores figuram o tema virtual como não-presença, e afirma que o virtual, a não-presença existe muito antes da informatização.

Segundo Pierre Lévy (2011), ao desenvolver o tema do “ser-aí”³², Michel Serres leva adiante a polêmica da filosofia heideggeriana e reflete sobre a organização por meio de sistemas telemáticos das comunidades virtuais, apontando que, o que une os membros não é mais a geografia e sim os núcleos de interesse, de modo que apesar da não-presença os sentimentos unem os

³² Levy (2011) explica que: “‘Ser-aí’ é a tradução literal do alemão *Dasein* que significa, em particular, *existência* no alemão filosófico clássico e existência propriamente humana – ser um ser humano – em Heidegger. Mas, precisamente, o fato de não pertencer a nenhum lugar, de frequentar um espaço não designável (onde ocorre a conversação telefônica?), de ocorrer apenas entre coisas claramente situadas, ou de não estar *somente* ‘presente’ (como todo ser pensante), nada disso impede a existência. Embora uma etimologia não prove nada, assinalemos que a palavra existir vem precisamente do latim *sistere*, estar colocado, e do prefixo *ex*, fora de. Existir é estar presente ou abandonar uma presença? *Dasein* ou existência? Tudo se passa como se o alemão sublinhasse a atualização e o latim a virtualização.”

participantes da comunidade, visto que: “Ela vive sem lugar de referência estável: em toda parte onde se encontre os seus membros móveis... ou em parte alguma” (LÉVY, 2011, p.20) . Levy conclui afirmando que a virtualização reinventa a cultura nômade e desterritorializada, fazendo aparecer outros meios de interação sociais, “onde as relações se reconfiguram com um mínimo de inércia”.

Antes de Serres, Merleau-Ponty já havia levado adiante a polêmica do do “ser-aí” e considerado a virtualização do corpo e sua ubiquidade, a partir da não-presença como o avesso da presença. Para Merleau-Ponty, assim como todo silêncio é uma modalidade do ser sonoro, a experiência do meu nascimento e da minha morte um passado e um porvir inacessível pode fazer refletir a ubiquidade do corpo, visto que: “sinto-me dedicado a um fluxo de vida inesgotável do qual não posso pensar nem o começo e nem o fim, já que sou ainda enquanto vivo quem os pensa, e já que assim minha vida sempre precede e sobrevive a si mesma”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 488).

Essa relação de interação com o mínimo de inércia pode gerar sensações de presença e não-presença tão intensas que recentemente cheguei a sentir-me sufocada com a fumaça de um cigarro que chegava até mim por meio de uma mediação virtual: a mediação da fumaça por aquela tela me fazia sentir. Eu estava em uma sala em Brasília assistindo uma banca de qualificação na qual uma das professoras avaliadoras encontrava-se fora do país e sua presença se fazia pela mediação da tela. Quando acabou a participação da professora ela continuou na tela durante as outras falas, e ela, estando em sua casa, resolveu acender um cigarro e fumar. Eu, ao me deparar com a situação, comecei a sentir a presença da fumaça na sala da apresentação, apertada, hermeticamente fechada em função do ar-condicionado e escura, visto que era preparada para esse tipo de atividade a distância da universidade. Eu estava me sentindo sufocada pela fumaça, a ponto de não conseguira acompanhar mais as falas e de desejar simplesmente que aquele cigarro acabasse. Naquela sala fechada era proibido fumar, e talvez essa proibição tenha me feito sentir a presença daquela fumaça, não sei ao certo, mais sei que experiências como essas sempre me provocaram a refletir sobre nossa vida conectados, e mais a pensar em criações artísticas que pensam essa presença mediada em outros lugares, mais sem perder a sensação de onde se estar, é como se eu aqui

sentisse com outro que estar lá, o que separa o aqui e lá é uma questão de tempo e de espaço que podem ser suspenso no campo virtual.

A transmissão da vida em *live streaming* virtualiza o corpo e o torna presente e não-presente. A virtualidade desterritorializa o corpo, e essa desterritorialização oferece maneiras de expansão da presença, uma espécie de entpresença provocada pela conexão. De modo que, não estou mais só aqui, estou lá também, estou no Entre: aqui e lá.

Considero que a tecnologia digital de comunicação e o ciberespaço amplia essa sensação do Entre. Nela acontece um desengate do espaço físico e geográfico, visto que passo a habitar e transitar no fluxo digital. Não mais só nesse lugar, mas, nesse *Entremundo*: estou aqui e lá em simultâneo. Para Lévy a “sincronização substitui a unidade de lugar, e a interconexão, a unidade de tempo” (2011, p. 21), de modo que essas percepções do “aqui” representam apenas a minha primeira coordenada, outras estão povir, basta dar atenção as essas outras espacializações do corpo.

Aponto então, para a produção de uma presença ampliada e no Entre que chamo de entpresença. Entpresença como um modo sensível de ser corpo, uma maneira de ser no mundo, entpresença como fenômeno, como efeito da minha presença ampliada por dispositivos tecnológicos conectados em rede. É importante destacar que o Ser ao qual me refiro é o corpo (MERLEAU-PONTY, 1999), e a transcendência do corpo a qual me refiro só é possível porque a carne do corpo está atada a uma carne maior, a carne do mundo.

Cabe aqui um destaque sobre a noção carne na fenomenologia de Merleau-Ponty. Para Nóbrega (2015) a noção de carne na filosofia de Merleau-Ponty envolve o quiasma corpo e mundo, trata-se de uma relação sinérgica com outros corpos, visto que: “a carne é ser de promiscuidade, profundidade de ligação com os outros, estando fortemente articulada com a noção de intercorporeidade e de sua relação com a psicanálise” (NÓBREGA, 2015, p. 74). Nesse sentido, o esquema corporal está diretamente relacionado a noção de intercorporeidade, ou seja, a relação corpo mundo.

Ao usar a palavra entpresença para dar conta dessa sensação de presença e não-presença do corpo, proponho pensar um novo termo e oferecer um modo estético do criar performances, uma experiência do criar performances na qual a presença está em quiasma com a não-presença. A entpresença é

um modo estético de criar e de nomear minha sensação de presença e não-presença em performance. Assim sendo, o uso da noção de entrepresença busca oferecer outra possibilidade semântica do poder de ser corpo, no qual a presença e a não-presença sejam potência de criação e expressão.

No início dessa pesquisa eu buscava defender a tese de uma presença ampliada que nomeie por muito tempo de onipresença. Chamava de onipresença as minhas sensações corporais ubíquas que me faziam presente em mais de um lugar ao mesmo tempo, uma presença aqui e ali e acolá ao mesmo tempo e em simultâneo. Essas sensações estesiológicas eram ampliadas quando me encontrava conectada com outrem por *live streaming*. Foi então que as minhas buscas se encaminharam para a arte e mídia e considerei a presença virtual entrelaçada na presença atual. Considerando esse quiasma da presença virtual e da presença atual comecei a fazer uso do digital para dar a sentir essa presença ampliada e cheguei nessa sensação de presença situada no meio, no entremeio, uma sensação de *intermezzo*, a qual nomeie de entrepresença.

A entrepresença é essa capacidade do sentir e expressar as sensações no entre: uma presença entre o atual e o virtual. Um nem cá e nem lá a maneira como descreve Ficher-Lichte uma espécie de “betwixt and between”³³ (que me faz compartilhar a vida daqui e me dar a sentir a vida do outro lá). É nesse entremeio que em Natal (BR) compartilho a minha imagem ao sol e sinto o frio nas mãos de alguém que me diz que saiu sem luvas no frio de Paris (FR), a mediação faz o distante próximo.

Meditando sobre esses apontamentos de Arlindo Machado e refletindo sobre minha atitude de criação artística entendo que a nossa relação com a tecnologia digital das redes sociais pode ir além de uma relação programada que nos tornam passivo a mecanização imposta por um mercado capitalista. Nessas redes sociais muitas vezes os usos da tecnologia digital se resumem a curtir,

³³ Erika Fisher-Lichte faz uso desse termo trazido dos estudos sobre atos performativos de Victor Turner para explicar o modo particular em que Joseph Beuys executa a lavagem dos pés dos espectadores/participantes na ação performática *Celtic + ~ ~ ~*, para explicar o modo com o artista faz desmoronar a dicotomia entre esfera pública/intimidade. Ela explica que durante a ação a atenção dos participantes centra-se no estado “*nem cá nem lá*” – “*betwixt and between*”. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 144).

compartilhar, seguir ou não seguir, arrastar para o lado, para cima, aceita ou não aceitar, nossas ações e expressões são programadas e limitadas.

Busco perceber e provocar outros tipos de afetos do uso dos dispositivos medias, em específico os da vida mediada conectados em rede e com tela sensível ao toque. Caminhando nessa perspectiva encontro que Gilbert Simondon (2020) sustenta que o humano constrói a significação das trocas de informação com as máquinas, nessas significações a máquina é um gesto humano, e, elas são construídas para criar narrativas de maquinação do mundo.

Coadunando os apontamentos de Alindo Machado (2007) com as considerações de Gilbert Simondon (2020), anúncio que minha busca é experimentar a incorporação desses dispositivos medias como potências corpóreas, promovendo a aliança do carbono com o silício e ampliando minhas capacidades de presença Entre, de sentir-me presente entre o atual e o virtual.

Ao longo dessa a pesquisa busquei confirmar na experiência que os dispositivos tecnológicos podem ser potência do sentir entrelaçadas ao meu corpo e podem me fazer sentir a entrepresença em performances artísticas que ocupam o espaço tangível e o ciberespaço em simultâneo no encontro com outrem.

Fixadas essas escoras, uma questão que perpetua a tese em minha vida é justamente pergunta: o que é a tese? Inicialmente tomei como premissa que ao constituir performances artísticas usando dispositivos tecnológicos conectados em rede como potência do sentir eu poderia me sentir entrepresente no espaço tangível e no ciberespaço. Paralela a essa outra premissa me acompanhava, era a de que os dispositivos tecnológicos podem ser incorporados em vestimentas como potências volumosas do sentir para ampliar a ontologia da carne e alarga as sensações entrepresença no espaço tangível e no ciberespaço em performances artísticas.

Cheguei ao entendimento de que essas premissas só seriam possíveis se meditasse sobre o corpo virtual, a reversibilidade, a transubstanciação e a intercorporeidade como ampliadores da percepção sensória quando hábito um mundo e vivo em contato com outrem, visto que: habitar o mundo é ter um tempo de vida junto, é partilhar um espaço e um tempo em comum.

Essas premissas me impulsionaram a criar performances que buscavam experienciar a entrepresença como uma capacidade estesiológica do meu corpo

sendo mediado, mediando, habitando e partilhando o mundo com outrem. Passei a considerar as coordenadas de ancoragem do corpo no mundo como variações das instalações do corpo e formas do sentir e do viver. Essas variações corpóreas eram potências expressivas das sensações de presença e não-presença em simultaneidade, não mais uma ou outra, mas o Entre as duas e ao mesmo tempo. Passei a dar atenção a essas sensações estesiológica do “betwixt and between”, e, como quem anda a flor da pele minha atenção volta-se para ambiguidade da presença: o permeio do corpo na presença e na não-presença, quando estava nem cá e nem lá, mas no Entre.

Para chegar a essa tese encontrei na junção de entre e presença o permeio, a intermédio, a ideia de está situada entre duas coisas, entre dois extremos. A ideia de está no limiar. Deixei que a semântica da palavra entrepresença aberta, no intuito de significa-se as minhas sensações. Passei a olhar a entrepresença como fenômeno do corpo no mundo, e, a investiguei como uma sensação estesiológica que só é possível se eu considero presença e não-presença como uma dobra do meu corpo no atual e no virtual. Considerei também que a reversibilidade, a ubiquidade, a transubstanciação, o acontecimento, o encontro com outrem e a intercorporeidade como ampliadores das percepções sensoriais, são potências corpóreas e são elementos do acontecimento manifestadas nas minhas invenções artísticas. Atento ainda, que, nessa pesquisa, não se pensa a entrepresença como uma consciência fora do corpo, mas sim como uma capacidade expresso/perceptiva de sentir-se Entre, em mais de um lugar ao mesmo tempo, sentir-me aqui, ali e acolá ao mesmo tempo e em simultâneo.

Assim sendo, nessa tese a verdade é poética e o acontecimento da performance é suficiente para revelá-la. Ao considerar que a verdade é poética passei a inventar performances para habitar o tempo e o espaço incorporando dispositivos medias conectados em rede por *live streaming*³⁴. Nas performances, as sensações de coordenadas do “aqui”, “ali”, “lá” e “acolá” aplicadas a meu corpo passam a designar a instalação povir das várias ancoragens do sentir.

³⁴ Considero que a palavra *live* de etimologia inglesa vem sendo incorporada ao nosso idioma estando presente na nossa comunicação cotidiana e que a tradução da palavra não tem o mesmo sentido da expressão em inglês, por isso, opto por fazer uso da expressão *live streaming* para significar a transmissão de dados ao vivo via internet ou rede de computadores em tempo real para outros dispositivos conectados.

Trata-se de ancoragens do corpo ativo, vivo e em performance, visto que: sou capaz de habitar tempos e lugares diversos e em simultâneos pelas sensações reversíveis, transsubstanciais e intercorpóreas, partilhadas no sentir com outrem. Na camada do sentir com outrem realiza-se a ubiquidade corpórea que, invade-me e mobiliza todo o meu esquema corporal em sensações profundas: internas, externas, micro e macro, próximas e distantes. É absolutamente importante salientar que, a sensação que funda o corpo “aqui” e o corpo “lá”, são consideradas como camadas de transposições e transsubstanciações que variam no tempo e no espaço, e, são justamente essas variações que animam as minhas criações artísticas. É certo também que a estesia do corpo³⁵ (MERLEAU-PONTY, 2000) dar a perceber as sensações do acontecimento: esse lá onde outrem encontra-se não está mais em meus pensamentos, outrem está aqui onde eu me encontro e eu estou lá onde ele acontece em ato, minha corporeidade também é formada pela de outrem, pela intercorporeidade e juntos estamos em entpresença.

Foi assim que percebi que essas sensações podem ser ampliadas se considero o ciberespaço (LEVY, 2010) e o fluxo digital. Desse modo, a esfera pública das redes de comunicação conectada em *live streaming* em simultâneo com a esfera pública das ruas podem ser lugar do sentir a entpresença em performance. Então, procurei invadir ambas as esferas com as minhas performances na busca de sentir essa minha entpresença. Desse modo, considero que a noção de intercorporeidade (MERLEAU-PONTY, 2000, 2005) torna possível a produção de presença e não-presença, e é capaz de me fazer sentir-se entpresente (insisto no ponto das sensações ambíguas, na ideia de nenhuma coisa nem outra, do “between and betwixt”, nem cá nem lá, mas uma coisa e outra ao mesmo tempo). A entpresença como uma brecha do sentir a sensação do entre: o limiar da presença e da não-presença; como um permeio do corpo; entremeio de extremos; como dobra da presença e da não-presença; dois lados da moeda; o direito e o avesso da roupa; a carne e a unha.

³⁵ Nas notas do último curso da natureza ministrado no ano de 1960, Merleau-Ponty precisa que o corpo humano é um corpo que se move, e isso significa que ele percebe, a percepção se dá em movimento. Essa reflexão leva o filósofo a retomar a noção de esquema corporal, presente da sua ontologia desde as primeiras obras, para explicar a necessidade de uma teoria da carne e de suas sensações, ou seja, uma teoria do corpo estesiológico, atribuindo uma dimensão simbólica, examinando o silêncio dos gestos, a linguagem falante, o movimento, o sonho, o desejo e a própria percepção presente no *logos estético*. (Arrastão NOBREGA, 2018, p. 14).

Diante do exposto, me empenhei em caminhar em busca de dar conta do fenômeno da entpresença acompanhada das seguintes questões: a) O que é a entpresença enquanto sensação estesiológica? b) É possível provocar sensação de entpresença ao criar performance artística com o uso de dispositivos incorporados em vestimentas? c) Dispositivos tecnológicos podem mediar e alargar as capacidades expressivo/sensitiva de entpresença em performance artística? Essas questões me fizeram refletir a entpresença na camada da presença e a não-presença, considero-a como uma potência expressiva do corpo, capaz de dar conta da sensação que sinto do meu corpo mediando e ocupando espaço tangível e ciberespaço em simultâneo. A ideia é abrir um novo campo estético deixando que a entpresença signifique na camada da virtualização do meu corpo, que ela inclua a narrativa de estar presente entre espaços nas minhas performances.

Obviamente, nessa tese não é mais o caso de tratar o corpo como sujeito e o mundo ou outrem como objeto, visto que a filosofia de Merleau-Ponty e as derivações filosóficas, ou seja filósofos do pós-estruturalismo, já recorreram aos fatos e a experiência para contradizer certas doutrinas científicas que se constituíram a partir de interpretações cartesianas a relação do corpo com o mundo.

Trato então do modo e da maneira que produz presença e não-presença em simultaneidade entre lugares ao mesmo tempo. Dessa maneira, é importante destacar que a consciência, aqui, é tratada no campo do “eu posso” no mundo, da intencionalidade, uma relação de aprendizagem e não de dom ou de possessão sobre o corpo. As camadas da presença e da não-presença apresentam entpresença, a entpresença como motricidade, intencionalidade, esquema corporal, uma maneira de ser e exprimir-se no mundo. Uma maneira estética de tirar a manta que cobre o corpo e revelar a potência da ação no ato de criar performances. O que venho buscando construir é uma estética das minhas invenções artísticas que dê conta do modo como crio performances e busco essa potência de expressão do corpo Entpresente.

Como sujeito da sensação à maneira descrita por Merleau-Ponty:

O sujeito da sensação não é nem um pensador que nota uma qualidade, nem um meio inerte que seria afetado ou modificado por ela; é uma potência que co-nasce em um certo meio de existência ou se sincroniza com ela. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 285).

A potência que co-nasce é a percepção como um ato violento (Merleau-Ponty, 1999). O perceber como ato violento me faz perceber que o contato mediado por dispositivos tecnológicos conectados em rede e em *live streaming* desperta em mim outras sensações de presença, uma experiência de estar em Entre: uma espécie de presença ampliada pela intercorporeidade com outrem que me invade violentamente, de tal modo que me sinto entre o lugar que estou e o que outrem está. Sem perder a sensação do “aqui” me transmuta e sinto-me também “lá”. Repito, essa sensação de presença não é apenas uma mudança de lugar, ou um ato de teletransporte, ou um ato de imaginação do estar lá: é um sentir-se mesmo nesse entre, de tal modo que produz efeitos corpóreos em meu corpo.

Instalada no meu tempo e espaço posso sentir também o tempo e o espaço onde o outrem se encontra. Sentir-se lá por meio da mediação: ter frio a ponto de querer usar um casaco; sentir a brisa do mar, o toque do pé na areia da praia; sentir o gosto de uma comida, o sabor da bebida; e até mesmo o cheiro daquele lugar pela experiência dos gestos de outrem. Enquanto o outrem me presentifica lá, eu não perco a sensação do aqui: sinto o cheiro de café que vem da cozinha aqui da minha casa, enquanto sinto o gosto do vinho que outrem bebe do outro lado da tela; sinto aspereza do acento da cadeira que estou sentada enquanto escrevo, mas sinto também a textura da grama verde que outrem está sentado; ouço o barulho de alguém andando pela casa, ao mesmo tempo um barulho da cachoeira que atravessa a tela ecoa em mim; o meu pé toca o chão, e ao mesmo tempo sente a terra que outrem pisa.

Ao tratar o ciberespaço³⁶ como dispositivo de comunicação, interação e comunidade, Pierre Lévy (2010) aponta que esse espaço se apresenta como suporte de uma inteligência coletiva, que possibilita não só a minha presença

³⁶ O ciberespaço também chamado de “rede” por Pierre Lévy (2010) é o novo meio de comunicação que surge das interconexões mundiais dos computadores.

mediada, mas também a minha exposição. É espaço do transitar, e, transitar é escolher como vivenciar o espaço (CARRERA, 2019), é fluir, é fazer escolha, é situar-se, é produzir presença. Presença como fenômeno, portanto, como efeito de presença (GUMBRECHT, 2016).

O procedimento da utilização de uma “transmissão ao vivo” em uma cena coloca atores e espectadores um diante outro, sendo observados por um terceiro que não se encontra presente no mesmo espaço. No ciberespaço, o virtual é a chave mestra do acontecimento e nós nos presentificamos pelo corpo do outro. Temos então uma presença que se realiza pela não-presença, a virtualidade, que desconstrói conceitos antigos e provoca uma emergência para outra forma de reflexão sobre a definição das artes da presença como contato físico entre artista e espectador.

Vivemos a cibercultura, a era digital das comunicações, na qual o uso das novas tecnologias de mediação do corpo a distância tem provocado momentos de maleabilidade dos conceitos que pareciam seguros e capazes de controlar sensações. Nessa era digital das comunicações, reconhecer o “aqui” como o único lugar que estou não parece ser tão fácil como antes, visto que tenho sensações de estar lá e não posso mais ignorar o meu corpo virtual (Merleau-Ponty). Já não posso afirmar com a mesma certeza nem usar os mesmos referenciais para assegurar onde estou, o que sou, de onde falo ou o que sinto.

As certezas tornam-se incertezas e apontam para olhamos esses o entre do espaço tangível com o ciberespaço como um lugar sensível e no próximo tópico ofereço uma reflexão desses espaços como espaços antropológicos

2.4 Lugar e Não Lugar: O Entre lugar sensível no espaço tangível e no ciberespaço

Quando o antropólogo Marc Augé (2012) fala que os espaços antropológicos são todos aqueles que apresentam fortes vínculos sociais e culturais constituindo-se em espaços existenciais, de profunda relação do

indivíduo com o mundo que o cerca, abre uma fenda de possibilidade para pensarmos o Entre do espaço tangível com o ciberespaço.

O Lugar, para este autor, é definido como um espaço antropológico que apresenta características de identidade, relação e história. Isso inclui pensar a possibilidade dos percursos, discursos, pronunciamentos e o modo como percorremos o lugar. O oposto a esse espaço é o não lugar, que são os espaços não identitários e com os quais o sujeito não consegue estabelecer vínculos relacionais durante a sua ocupação. É importante destacar que, Augé alerta para o fato de que as categorias de lugar ou de não-lugar não existem em uma forma absoluta, pura, ela é fluida, identitária e relacional. Essas duas categorias de espaços devem ser vistas antes como polaridades fugidias onde tanto os próprios lugares e as relações se recompõem e onde “...o primeiro nunca é totalmente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente” (AUGÉ, 2012, p.74). Lugar e não lugar são como as duas faces de uma moeda, como palimpsestos onde se reinscreve e se sobrepõe coordenadas do sentir corporal, como se fosse um ato de jogar e embaralhar a identidade e a relação com o mundo.

Marc Augé ainda nos fala que os não lugares correspondem aos espaços funcionais construídos com determinadas finalidades objetivas (comércio, transporte, lazer) e o tipo de relação e de experiências transitórias, supérfluas, funcionais que os indivíduos e grupos mantêm com esses espaços. Assim sendo, podemos pensar que são realidades complementares e em oposição aos espaços antropológicos, onde este último é capaz de criar um social orgânico, enquanto o não lugar cria uma tensão solitária (AUGÉ, 2012, p. 87). Em resumo, os não lugares são esvaziados do princípio de sentido para aqueles que o ocupam ou habitam, ao contrário dos lugares.

Esse autor fala que o surgimento da supermodernidade³⁷ é responsável pela transformação de sentido na relação espaço e sociedade, ela também é produtora de não-lugares, que por sua vez não integram os lugares antigos ou de memória.

³⁷ Para Marc Augé o surgimento do que denomina de supermodernidade é responsável pelas principais transformações de sentido na relação espaço e sociedade. Ele relaciona ao excesso da supermodernidade como marca de nossa época, com base nos aspectos da superabundância factual, espacial e a individualização das referências.

Desse modo, o usuário do não lugar está em uma relação contratual que privilegia o consumo contemporâneo, pois ao mesmo tempo em que há rígidos critérios para verificação da identidade individual (controle para acesso e saída do sistema), há por parte dos usuários uma relativa libertação de si mesmos para usufruir dos espaços de forma quase anônima e com uma sensação libertária. Contudo são espaços que não criam nem relação social nem identidade singular e que podem propiciar certo vazio existencial, na medida que: "... o espaço da supermodernidade é trabalhado por esta contradição: ele só trata com indivíduos (clientes, passageiros, usuários, ouvintes) mas eles só são identificados, socializados e localizados (nome, profissão, local de nascimento, endereço) na entrada e saída." (AUGÉ, 1994, p.101). Não lugar é o contrário da utopia, são espaços que precisam de controle ao mesmo tempo em que retiram a identidade do indivíduo criando uma sensação de solidão e similitude.

Vale sempre destacar como adverte o próprio autor: "...na realidade do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não lugares misturam-se, interpenetram-se." (AUGÉ, 1994, p. 98). Tomando como referência essa afirmação Carlos Schneider (2015, p. 71) diz que: "O não-lugar é o espaço por excelência da supermodernidade onde ocorrem novos e diferentes tipos de relações sociais e humanas, ou como poderia se supor: o risco das não relações ou da dissolução das mesmas".

Tomando uma via em paralelo para pensar o conceito de espaço e de lugar destaco a noção proposta por Michel de Certeau (2014). Para ele o lugar indica uma posição instantânea de posições e implica estabilidade, visto que "...é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência." (CERTEAU, 2014, p. 184). Já o espaço é um cruzamento de móveis, seria um certo modo animado pelo conjunto de movimentos que nele se desdobram, é agir no mundo.

Já o não-lugar constitui-se em uma construção de sentidos ligadas as práticas ou táticas e que são capazes de alterar o sentido da estratégia. Espaço para o autor "é um lugar praticado" e vivenciado, pois existe na medida em que se consideramos elementos como direção, velocidade e tempo. Fazendo uso da linguística ele faz um paralelo do espaço com a palavra e do lugar com a enunciação, de modo que no instante em que a palavra é dita ela é também atualizada. Da mesma forma exemplifica que "...a rua geometricamente definida

por um urbanismo é transformada em espaço pelo pedestre.” (CERTEAU, 2014, p. 184). Desse modo, o espaço implica relações entre mim e outrem que ocupamos o mesmo espaço, por meio de contratos pragmáticos, mesmo que esses sejam implícitos na experiência da relação com o mundo.

O espaço para Certeau é a prática do lugar, ou mesmo as formas como os sujeitos o transformam a partir de suas apropriações, ocupações e vivências. O espaço supõe um lugar animado por um deslocamento, visto que sem a mobilidade não haveria espaço, mas somente lugares fixos. O espaço é “um cruzamento de móveis”, é, portanto, um “lugar praticado”. A figura do andarilho e dos sujeitos que em seu cotidiano traçam itinerários como se fosse um discurso construído pelo caminhante, tem um lugar cativo no pensamento de Certeau. É importante destacar o que Marc Augé fala sobre o não lugar no pensamento de Certeau: “Quando Michel de Certeau fala em ‘não lugar’ é para fazer alusão a uma espécie de qualidade negativa do lugar, de uma ausência do lugar em si mesmo que lhe impõe o nome que lhe é dado.” (AUGÉ, 2012, p. 79).

Para Merleau-Ponty a experiência é sempre relação com outrem e com o mundo. Desse modo, a perspectiva é denominada por uma fenomenologia do existir no mundo e existem tantos espaços como experiências existenciais possíveis. Assim sendo, a arte da performance é uma experiência possível que provoca relação com outrem no mundo, e sua ativação redefine corpos e lugares.

Toda performance é uma prática invasora, portanto é próprio da performance redefinir lugares. No texto Teatro de Invasão do Espaço Urbano André Carreira³⁸ (2019), considerando que o espaço urbano é um espaço habitado, destaca a que toda invasão desse espaço se dar em um diálogo de contradição e que essa invasão é desejo de redefinir e reinventar esse espaço. Para ele a performance na rua é prática invasora, porque ocorre em espaço transitado por usuários do cotidiano do espaço público.

A presença de um performer na esfera pública dilata o tempo e modifica a convivência habitual do lugar. Essa invasão efêmera é presença que transforma a vivência cotidiana do lugar em poética artística, visto que: “Invadir

³⁸ Para André Carreira toda “performance teatral na rua é uma possibilidade de prática invasora, porque representa um diálogo que se dá pela contradição, pela reinvenção do espaço, pela intervenção do desejo de se redefinir Lugares” (2019, p. 68).

é confrontar o ficcional com o cotidiano e rotinário” (CARREIRA, 2019, p. 20). A invasão desorganiza a vivência cotidiana visto que a performance na esfera pública constrói poética com elementos da realidade ali instituída e inventa um novo modo de convivência naquele espaço público. Nesse sentido, “as formas invasivas não são imediatamente reconhecidas pelo público transeunte” (CARREIRA, 2019, p. 21), demanda tempo e processo de compreensão da poética, a tal ponto que alguns não saberão que se trata de uma poética na rua. Para André Carreira a poética nas ruas pede que o público tome decisão, implique-se com o acontecimento não somente pelo tempo, mas com seu corpo. É necessário que os transeuntes decidam se devem ou querem parar, deslocar-se, seguir ou ficar, demanda um jogo e um risco para o performer que intervém e cria novos modos de uso daquele espaço social, nesse ponto André Carreira destaca: “a rua não é o lugar de segurança, mas sim, o da instabilidade” (2019, p. 21).

A invasão confronta os modos informais de relacionamentos com a presença da norma e aparatos administrativos da rua, quando a performance invade a cidade ela é presença inusitada, por isso, sempre será uma propositora de novas formas de uso da esfera pública que dilata, deforma, reforma o modo de convivência do espaço das ruas. Para Carreira (2019, p. 23), o “espaço das ruas é fundamentalmente o espaço da vida cotidiana” e é extremamente permeável, portanto, é um ambiente complexo e mutável, onde pode se estabelecer conflitos e de encontros.

É na fronteira do entre do espaço tangível com o ciberespaço que encontro o sensível como uma maneira, um estilo, um modo de ser em performance, a minha diferenciação ontológica. O sensível em performance é esse não-lugar e lugar ao mesmo tempo, é esse devir originário, é minha *quase-presença*. Lugar e não-lugar como dimensão ontológica do sensível, como visível e não-visível, existência e ausência em estado co-nascente de criação.

Nesse sentido, acredito que essa fronteira entre o espaço tangível e o ciberespaço é lugar de invasão, e pratiquei essa invasão com performances de entrepresença usando dispositivos incorporados como potências corpóreas e potência do sentir-se na fronteira. Mas, a quem pertence a fronteira?

2.5 A quem pertence a fronteira?

Depois dos dispositivos móveis que nos permitem ter ao alcance das mãos as possibilidades de simultaneidade de trânsito entre o *on/off*, do tangível e do virtual, desenvolveu-se uma ideia separatista e dualista do real (mundo físico) em relação a o virtual (mundo informacional). Esse aspecto fez nascer novos termos como espaços híbridos ou espaços cíbridos, para dar conta da sincronia do entre do ciberespaço com o espaço tangível, numa espécie de jogo entre presença e não-presença das camadas de ancoragem do corpo.

O ciberespaço nasce da ficção de Willian Gibson³⁹, na qual Case personagem principal de Neuromance, um sujeito fora-da-lei que vive de invasões virtuais, percorre um universo informacional através de seus decks. Conforme Lucia Santaella (2021, p.32), o ciberespaço é o espaço que emergiu do quiasma informacional das redes e passou a designar o universo informacional, virtual, global e pluridimensional sustentados e acessados por computadores, alimentado por programas e apps, que engloba os diversos meios de comunicação, e em específico a internet.

Desse modo, o ciberespaço implica a entrada num universo de informações e é concebido como um mundo virtual global e hiperconexo, independente do modo que nos conectamos nele. Isso significa que não se limita apenas a ambientes específicos, como a Realidade Virtual (RV), mas que vai além, representa entradas e participações de todos os possíveis no quiasma informacional.

O ciberespaço, como espaço público, rompe com a perspectiva do arquitetônico e abre a possibilidade de vê-lo como um sistema sociocultural dinâmico onde se opera múltiplas tensões e, entre elas, as práticas artísticas. Quando passei a olhar o ciberespaço como um lugar onde posso sentir minha presença ampliada em performances artísticas, na medida em que me conecto a esse universo informacional, virtual, global e pluridimensional sustentados e

³⁹ Willian Gibson, é um dos pioneiros do gênero literário cyberpunk, é reconhecido como um dos principais nomes da ficção científica, desde os anos de 1980. Neuromancer é um dos seus grandes romances, foi lançado em 1984 e se tornou uma das maiores literatura de ficção científica do século XX, sempre lembrado por lançar no mundo termos como: ciberespaço, matrix, além de influenciar toda uma corrente de ficção científica chamada também de cyberpunk.

acessados por dispositivos móveis, abri uma possibilidade do acontecimento poético no mundo para além do espaço tangível onde me localizava.

Percorrendo os *stories* do Instagram⁴⁰, nos quais as postagens duram vinte quatro horas (24h), adentramos num mundo virtual, na qual somos vistos e definidos pela imagem virtual. Somos verdadeiros transeuntes digitais. Se considero o trânsito nas redes sociais, eu escolho habitar aquele espaço. Habitar o ciberespaço das redes sociais como espaço público é escolher viver aquele espaço. É fluir e não apenas acessar. Antes de tudo é fazer escolha de quem seguir, a quem comprar, quem curtir, o que compartilhar, o que publicar. O ciberespaço é lugar de ocupação, comercio e escolhas de transeunte digitais, tais como os das ruas públicas.

O fluxo é um dos elementos mais importante no trânsito digital. O toque nas telas sensíveis do dispositivo tecnológico é o modo comunicativo quando transitamos no espaço digital. Deslizar de dedos para lá e para cá, seguir padrões e regras formais e informais dos usos dos aplicativos e das plataformas digitais de convivência mediada se assemelha as regras do transitar pela cidade. No trânsito digital eu improviso, entrando e saindo de *stories* de *lives* eu ocupo esse espaço e produzo rastro da minha presença na vida alheia. O fluxo digital nos ensina que fluir é para além de deslocamento em espaços físicos e os modos como uso esse espaço é uma atitude corpórea. Todo as atitudes corpóreas podem chamar atenção, podem ser notadas. O digital atrai assim como na rua, e eu posso me posicionar, me reposicionar, alterar meu ritmo e até mesmo cancelar.

O ciberespaço é lugar de entrecruzamento de falas, conhecimentos e tecnologias. Invadir o ciberespaço em performance é correr risco, visto que esse espaço não é um lugar amistoso, neutro e desocupado. O ciberespaço é habitado e a performance quando ocorre nesse fluxo digital é uma possibilidade invasora, porque ocorre e subverte um espaço transitado por usuários digitais.

⁴⁰ Desde 2016 a rede social Instagram liberou esse recurso para os usuários no intuito de oferecer mais um modo de interação entre os usuários. A ideia é permitir a possibilidade de publicação de fotos ou vídeos que ficam acessíveis por até 24 horas e após esse tempo eles desaparecem como num passe de mágica. Exibido como slide show ou vídeos curtos, como se fosse um filme da vida real os seguidores de um perfil podem acompanhar o que o outro faz no seu dia, esse imediatismo e a efemeridade torna a função interessante e atrativa para os usuários.

Invadir o espaço digital com performance é redefinir o ciberespaço como um Não lugar (AUGÉ, 2012).

De acordo com Marc Augé (2012, p. 73): “um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico”. Já um espaço que não poderá ser definido como identitário, relacional ou histórico definirá um não lugar. Desse modo, nas condições impostas pela sociedade pós-moderna temos a produção de Não Lugares, espaços que não são em si lugares antropológicos, espaços que não se definem pela construção da memória, ou até mesmo por uma curta duração da memória. Essas classes de espaço simulam representações – como é o caso dos shoppings centers – de uma cidade na qual o conflito não existe, essa noção oferece camadas de reflexão para refletirmos sobre o ciberespaço como um Não Lugar.

Em filosofia, a noção de virtual apresenta-se como sentido de potência. Para Pierre Lévy, o virtual “é um modo de ser profundo e poderoso, que põe em jogo processos de criação, abre, perfura poços e sentidos sob a planitude de presença física imediata” (LÉVY, 2011, p. 12). Desse modo, a virtualização do corpo pelas tecnologias digitais assume a desterritorialização de tal maneira que virtualidade e atualidade são maneiras de sentir e não oposição.

Pierre Lévy (2011) destaca que o complexo problemático pertence a uma entidade que, se por um lado carrega e produz suas virtualidades, por outro, o virtual constitui essa entidade, visto que as questões que movem, são uma parte essencial da sua constituição. Desse modo, virtualizar é realizar um movimento inverso da atualização, é uma passagem dinâmica do atual ao virtual, uma mutação de identidade do corpo estesiológico em movimento.

Tomando como referência essa noção filosófica do virtual em diálogo com a noção de corpo estesiológico e sua dobra como corpo virtual na ontologia do filósofo Merleau-Ponty, chegamos à ubiquidade corpórea, o esquema corporal enquanto sistema de ações possíveis, como um certo poder do meu corpo sobre o mundo: “Meu corpo está ali onde ele tem algo a fazer” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 336). E é justamente esse poder do corpo sobre o mundo que é a origem do espaço, seja ele espaço tangível ou ciberespaço.

Para esse filósofo existe a distância física que é possível medir por escola geométricas, mas existe também a distância vivida que me liga as coisas que contam e existem que, visto que entre mim e os acontecimentos existe um

certo jogo, no qual a distância vivida pode ser ao mesmo tempo curta e longa, visto que:

“[...] à maior parte dos acontecimentos deixam de contar para mim, enquanto os mais próximos me obcecaram. Ele me envolve [citado como na obra] como a noite e me subtraem a individualidade e a liberdade. Literalmente, não posso mais respirar. Estou possuído. Ao mesmo tempo, os acontecimentos aglomeram-se entre si. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 384).

A noção de virtualidade nos apontamentos de Merleau-Ponty (2004) é associada a visão, e ela nos permite viver em intercorporeidade, na medida em que habitamos o mundo em simultaneidade, vejamos:

É preciso tomar ao pé da letra o que nos ensina a visão: que por ela tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda parte, tão perto dos lugares distantes quanto das coisas próximas, e que mesmo nosso poder de imaginarmo-nos alhures – ‘Estou em Petersburgo em minha cama, em Paris, meus olhos vêem o sol’ –, de visarmos livremente, onde quer que estejam, seres reais, esse poder recorre ainda a visão, reemprega meios que obtemos dela. Somente ela nos ensina que seres diferentes, ‘exteriores’, alheios um ao outro, existem, no entanto, absolutamente *juntos*, em ‘simultaneidade’. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 43).

Para Merleau-Ponty o corpo virtual é ubíquo, e é por causa dele que estamos em simultaneidade em vários espaços possíveis. Ao afirmar que “estamos ao mesmo tempo em toda parte”, ele instaura a ubiquidade, como uma espécie de transubstanciação de corpos pela reversibilidade e intercorporeidade, o que nos leva a refletir sobre o sentir com o outro. Essa ubiquidade em simultaneidade dos corpos no mundo apontada por Merleau-Ponty, abre caminho para inventar novos modos de experimentar a invasão do espaço tangível e do ciberespaço com dispositivos incorporados ao corpo como potências corpóreas que atuam como potência do sentir, a simbiose humano e não-humano. Desse modo, “a virtualização é sempre heterogênesse, devir outro, processo de acolhimento e alteridade” (LÉVY, 2011).

Com o uso de dispositivos tecnológicos moveis portadores de tela que espetacularizam as ações humanas na comunicação a distância, pequenos gestos ganham espetacularidades e se destacam muito mais quando projetados em uma tela. Esses pequenos gestos despertam uma potência capaz de subverter quem age e quem olha, podendo criar narrativas nas quais o

desprendimento é não-presença entrelaçada a presença, ou seja, aqui e lá são ilustrações da produção de presença e não-presença. A entpresença corpórea é também uma virtualidade corpórea que possibilita habitar nas fronteiras, nas bordas, e a compreendi como uma sensação na qual a não-presença é uma dobra da presença.

Essa sensação de ocupar a fronteira do Entre o espaço tangível e o ciberespaço, fez brotar o desejo de produzir presença no ciberespaço, habitando como um lugar de performance. Transformar ciberespaço num lugar de performance, é torná-lo um espaço interativo no qual as conexões podem ser múltiplas e diferenciadas. Desse modo, a experiência performática é simbólica, é hipertextual e, é, por natureza, interativa. Não existe mais passividade entre e outrem, a comunicação se dá pela experiência, e essa experiência é sobretudo interativa.

Desse modo, entendo que hoje vivemos numa verdadeira cultura comunicacional digital, a qual além de interatividade ela nos favorece a ubiquidade corpórea. E é a ubiquidade corpórea que me faz criar performances de entpresença, nas quais presença e não-presença do corpo podem ser entendidas como um drama do corpo que não cessa, uma transubstanciação que abre possibilidades, que abre outros modos de interação e socialização. Essa ubiquidade corpórea alarga o nosso sentir corpóreo e a experiência com *live streaming* é lugar de vivência no *Entremundo*.

A pandemia do COVID-19 realmente foi o estopim para ampliar o contato humano mediado. Ela ampliou a familiaridade com as plataformas e *apps* de convivência digital e promoveu o enfrentamento da radicalidade da vida do corpo em aliança com o silício. Mas não só durante a pandemia me impactei com a *live streaming* como potência expressiva do corpo. Esse impacto me acompanha há algum tempo, tornou-se uma questão recorrente refletir sobre o que seria possível fazer via *live streaming*, e um dos estopins foi o ataque terrorista transmitido ao vivo da Nova Zelândia.

Em março de 2019 um ataque na Nova Zelândia é transmitido ao vivo na rede social do Facebook pelo atirador, um total de quarenta e nove pessoas foram mortas e podia-se acompanhar o ato terrorista ao vivo. O atirador, portando a câmera num capacete, armado, entrou em uma mesquita e disparou contra os fiéis. Enquanto realizava o ataque o vídeo de 17 minutos foi transmitido

pela internet. Aparentando ter sido gravado por uma câmera tipo *GoPro*, o vídeo transmitido no Facebook, e circulou por outras contas da mesma rede social, além *YouTube*, *Twitter*, *Instagram* e *Reddit*. Apesar das plataformas terem repetidamente apagado o vídeo, outros usuários continuaram a publicá-lo possibilitando muitas visualizações.

Ao assistir o vídeo do ataque, cria-se uma narrativa próxima das modeladas nos ambientes dos jogos de tiro de primeira pessoa⁴¹, a partir da perspectiva do jogador. Em função do local escolhido pelo atirador para colocar a câmera, um capacete usado na cabeça, você tem a sensação de estar no mesmo local do atirador, ou até num ambiente de jogo de videogame. O uso desse dispositivo numa *live streaming* faz você sentir-se como o atirador, é como se você estivesse atirando naquelas pessoas, e percebi que a câmera anexada ao corpo proporcionava uma narrativa diferente da imagem cinematográfica, narrativa criada pelo sentir do corpo: você é o atirador.

Esse ato de ação extrema do humano é o que me chama atenção para o uso das redes sociais e o poder de impacto e afetação do *live streaming*. Ao pesquisar mais sobre atos violentos transmitidos ao vivo, encontrei mais três histórias que me impressionaram. A primeira delas, aconteceu Cleveland (EUA), Wuttalan Wongtalay enforcou a filha no terraço de um hotel deserto na cidade tailandesa de Phuket, e fez a transmissão por *live streaming* nas redes sociais. A segunda história, é um caso semelhante, Steve Stephens, de 37 anos, por está irritado com a namorada, afirma em rede social que havia surtado e que iria "matar tantas pessoas quanto pudesse", e no domingo de Páscoa, transmitiu ao vivo um vídeo atirando aleatoriamente em um idoso. Por último, e não menos violenta, em 2017 um tribunal na Suécia condenou á prisão três homens que estupraram uma mulher e transmitiram o ato em *live streaming*. O mais interessante nessa história é que os três homens cometem estupro, transmitem ao vivo o ato, mesmo a acusação observando que a vítima estava "alcoolizada" e "sob a influência de drogas", os estupradores admitiram a relação sexual, mas

⁴¹ Os jogos de tiro em primeira pessoa, vieram termo em inglês *first-person shooter* (ou FPS), e se caracteriza como sendo um gênero de jogo de computador e consoles, que centram suas narrativas no combate com armas de fogo no qual se enxerga a partir do ponto de vista de um protagonista, como se o jogador e personagem do jogo fossem o mesmo observador. *Quake* e *Doom* são exemplos de jogos de primeira pessoa e são jogados através do ponto vista do personagem principal armados com pistola com que são engatilhadas e disparadas sobre os adversários ao longo do jogo.

alegaram que ela foi consensual, presos em fragrantes e receberam pena máxima de dois anos e quatro meses.

As redes sociais digitais desde que criadas oferecem inúmeras maneiras de interagir em sua plataforma, distorcendo o que entendemos por realidade e ficção. Para Guilherme Felitti, a vida exposta na Rede Social Instagram provoca uma realidade alucinógena, e afirma: “O Instagram é, hoje, um universo completamente ficcional, e que, de tão influente, mudou o vetor e começou a moldar a realidade”⁴².

Essa realidade alterada vem gerando cada vez mais o sentimento de insatisfação e inadequação corporal, provocando a dismorfia corporal que alimenta o aumento do número de procedimentos estéticos e cirurgias plásticas no mundo todo. Insatisfeitos com a realidade fora das telas provocam cada vez mais a escolha por viver na ficção.

Considerando essa realidade alucinógena Amalia Ulman realizou a performance Em *Excellences and Perfections*, na plataforma da rede social Instagram, durante cinco meses, entre os dias 19 de abril a 14 de setembro de 2014. Essa performance é conhecida não apenas por sua abundância de imagens, sendo 172 fotografias e 12 vídeos, mas também pela ousadia da artista de usar a plataforma como espaço de apresentação artística. É importante destacar que, ao contrário do que aconteceu com a explosão de *lives* artísticas provocadas pela pandemia do COVID-19, a performance de Ulman desenvolve-se por meio de um roteiro de publicações sem anunciar a realidade ficcional que estava criando e vai incorporando várias personas em suas publicações, vão surgindo as personas Tumblr Girl, seguida de a garota *sugar-baby ghetto* e posteriormente da garota *Next door*. Sobre esse projeto ela afirma:

Parte do projeto era sobre como fotografia pode ser um significante de classe e como o capital cultural é refletido em selfies. [...] A ideia era brincar com narrativa e mídia social, mas eu não queria ser tão óbvia. Então comecei organicamente e as primeiras fotos são extensões modificadas de mim mesma. Outras são imagens encontradas e apropriadas (ULMAN apud CORBETT, 2014, n.p.).

⁴² Guilherme Felitti no episódio do podcast Tecnocracia intitulado “O filtro alucinógeno do Instagram colocou a humanidade no divã — e alguns no caixão”, disponível no site Manual do usuário. Disponível em: <https://manualdousuario.net/podcast/tecnocracia-40/>. Acesso em: outubro de 2021.

Deste modo, ao incorporar essas personas em tão pouco tempo, Ulman causa uma confusão nos seus seguidores que acreditavam estarem falando com a artista, e começam a fazer críticas ao seu comportamento devido ao seu comportamento, visto que essas personas começam apresentar características de arquétipos baseados em construções sociais, visuais, comerciais e de gênero da internet, conhecidos como influencers.

Apesar de ter uma longa duração a performance de Ulman tem um fim previsto no roteiro, no entanto ela continua a provocar pelo vestígio deixado prologando a presença da ação. Considerando aspectos sobre os vestígios de performances e seu caráter de permanência, Silva e Caetano afirma que:

Em *Excellences and Perfections*, a ideia de vestígio está atrelada ao encerramento das postagens, ou seja, dos cinco meses de performance. Embora, o fato das imagens, dos textos e dos comentários estarem disponíveis em domínio público de uma rede social apresenta a possibilidade de compreender a extensão da performance, de que ali reside a obra e que pode ser acessada a qualquer momento... Desse modo, os trabalhos de Ulman subvertem a ideia de encerramento ou finitude das ações, provocando o desafio de uma presença ininterrupta etérea, como se a ação não tivesse se findado e a artista propusesse o uso – o acesso – contínuo das imagens postadas. (SILVA e CAETANO, 2019, p.14).

Só tomei conhecimento de performance após ter iniciado minhas criações utilizando o Instagram como espaço público digital, mas ela confirmou o uso dessa plataforma e possibilitou outros olhares, fazendo surgir as performances ministeriais. Inspirada por essa ação de Amalia Ulman, comecei a registrar todas as ações do Ministério dos Territórios Sensíveis (MITESE) e do Estado Sensível (ESTASE), desde a sua criação e autoposse como ministra. Com as demandas da pasta e a necessidade de publicar os documentos oficiais do ministério, passei a chamar o Instagram de Diário Oficial das Redes Sociais (DORS).

É importante destacar que ao fazer uso da comunicação por *live streaming* não a faço como única forma de encontro com outrem, mas encontro nessa possibilidade de comunicação uma maneira de experienciar a presença e não-presença do corpo, experimentar meu corpo no atual e no virtual em simultâneo, e, principalmente, sentir a minha entpresença. Minhas pretensões com o uso do *live streaming* é de sentir-me em ocupando a fronteira entre o espaço tangível e o ciberespaço, no intuito de sentir que presentifico outrem ao

mesmo tempo que outrem também me presentifica e provoca sensações profundas em meu corpo. Busco com meu corpo em performance, se for capaz, sentir-me em entpresença e outrem sentir pela relação intercorpórea. Empenho-me em fazer com que essa potência expressiva do corpo estesiológico encontrado na *live streaming*, como espaço de comunicação, possa ser pensada no plano artístico, político e cultural.

O corpo virtual é um sistema de ações possíveis, cujo lugar fenomenal é definido por sua tarefa e por sua situação: “Meu corpo está aqui onde tem algo a fazer” (Merleau-Ponty, 1999, p. 337). Essa noção de corpo virtual aparece na obra de Merleau-Ponty desde a fenomenologia da percepção quando trata da relação do corpo com o espaço, para dar conta “do poder de meu corpo sobre o mundo” e fazer refletir sobre “uma certa posse do mundo por meu corpo”. Desse modo, o corpo virtual é uma maneira que meu esquema corporal se encontra no mundo, visto que o meu corpo tem poder sobre o mundo.

Por ora, entendo que o meu corpo, o dispositivo tecnológico e o outro vivemos a relação de ejeção-introjeção apontada por Merleau-Ponty (2004) nas notas sobre os cursos da natureza. É a partir dessa relação que incluo em minha pesquisa o entendimento que o corpo humano se estende ao corpo do dispositivo e estende-se ao corpo de outrem. O corpo do dispositivo, por sua vez, estende-se ao meu corpo e ao corpo de outrem. Ainda há também o corpo do outro que se estende ao meu corpo e ao corpo do dispositivo. Há a incorporação do meu corpo ao corpo do dispositivo e ao corpo do outro e do dispositivo ao meu corpo e ao corpo do outro.

Desse modo, a fronteira pertence a todos e é um lugar onde o devir simultâneo, multiplicidade experimentada como reversibilidade, simultaneidade. O Entre, como experiência corpórea de fluxo, onde tempo é movimento das instâncias presente, passado e futuro, e o lugar é nem cá nem lá – *betwixt and between*. No entendimento Leda Maria Martins (2022) esse devir simultâneo é mais bem ilustrado de forma espiralar, na qual tempo e espaço podem:

“ser ontologicamente experimentado como movimentos de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e desconstrução, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiência ontológica e cosmológica que têm como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas, sim, o movimento. Nas temporalidades

curvas, tempo e memória são imagens que se refletem” (MARTINS, 2022, n.p.).

Desse modo, se o corpo é em movimento e o tempo e o espaço podem ser vividos nas instâncias das curvas, encruzilhadas. Esses *loops* infinitos sustentam nossa complexidade e reciprocidade, portanto, nossa intercorporeidade. Nossa relação é trama, é quiasma, é entrelaçamento de corpos numa espécie de carne maior que é carne do mundo.

2.6 Performance

A Performance é onde eu quero morar para sempre. Ela é uma roupa que me cabe, uma roupa que não me aperta, uma espécie de tamanho único sem gênero que vai se moldando de acordo com cada um que a veste. Ao mesmo tempo que ela a veste também Performance faz brotar minhas potências sensíveis. Inúmeras sensações cabem em mim numa performance. A performance faz com que eu me sinta bem fazendo arte.

Ela, a performance, escapole de definições e ao longo dos tempos se desenvolveu uma certa imunidade a definição. De modo que quando vamos falar das criações artísticas que se identificam como performance enquanto linguagem não é possível precisar uma única maneira, modo ou estilo de criação, visto que enquanto se faz se inventa. Desse modo, aponto aqui o caminho que escolhi trilhar para desenvolver minhas criações, mas em nenhum momento é meu objetivo colocar numa caixa e dizer é assim que se faz performance, procuro muito caminhos e performances que me inspiraram.

Dedicarei minha reflexão especificamente sobre as performances artísticas, por isso não apontarei grandes deambulações sobre o termo performance e suas variáveis, visto que vários autores do estudo da performance já trataram sobre sua indefinição, bem como, já chegaram ao entendimento de que é um termo que nunca foi consensual e que flutua em várias áreas. O enfoque epistemológico do termo performance envolve toda a complexidade e

permite abranger os diferentes fenômenos simultaneamente, como bem destaca Diana Taylor (2013):

A performance traz consigo a possibilidade de desafio, até mesmo de autodesafio, uma vez que o termo implica simultaneamente um processo, uma práxis, uma episteme, um modo de transmissão, uma realização e um meio de intervir no mundo. A performance excede e muito as possibilidades dessas palavras oferecidas em seu lugar". (TAYLOR, 2013, p. 16).

Contudo, cabe perguntar: O que é a performance? Quais criações artísticas denominam-se de performance? Quando e quem começou a nomear suas criações artísticas de performance? A partir desses questionamentos aponto aqui uma contextualização histórica no intuito de fazer compreender a cartografia da performance artística e explorar a tentativa de encontrar uma noção que alicerce as minhas criações, melhor dizendo, minhas invenções performáticas.

Convém elucidar que essa procura por uma noção está mais para a busca de um caminho a trilhar, encontrar procedimentos, estilos, maneiras, variáveis de estilos de criação que inspiram novos fazeres, e, estar menos para uma conceituação que determine o modo desse fazer performance.

Regina Melim (2008) afirma que, desde as vanguardas artísticas europeias, já se esboçavam ações performáticas, contudo, foi a partir do segundo pós-guerra que essas ações tornaram-se bem mais frequentes e receberam várias denominações⁴³ que ao longo do tempo agrupariam sob uma única terminologia chamada *performance art*. Para a autora, traçar uma trajetória da performance é perseguir os vários procedimentos e manifestações ocorridos em diferentes continentes que deram base a essa terminologia, incluindo-se assim: desde a pintura de Jackson Pollock, que se estabelecia também como evento performático e as perfurações e cortes nas telas de Lucio Fontana; passando pelos novos modos e experimentar e expressar a pintura com ações ao vivo apresentadas pelos grupos Zero Kai, Gutai e Hi Red Center; pelas pesquisas-composições desenvolvidas pelos alunos dos cursos de verão ministrados por John Cage no Black Mountain College; pelo repertório para

⁴³ As várias denominações citadas por Melim são: happening, Fluxus, aktion, ritual, demonstration, direct art, event art, dé-collage, body art, entre outras e tantas designações, creditadas ou não a processos de criação artística de um único artista ou grupo.

estudo da performance incluem as apresentações do grupo Fluxus; chegando a Joseph Beuys e sua “Escultura Social” presentes nas performances individuais *How to explain pictures to a dead hare*⁴⁴ (1965) e *I like America and America likes me*⁴⁵ (1974), que extrapolam a participação no Fluxus e tornam-se verdadeiros marcos da Arte da Performance; atravessando as séries fotográficas de automutilações de Rudolf Schwarzkogler e series fotográficas de ações no espaço da cidade a partir do seguir pessoas pela cidade, presentes nas séries fotográficas de Vito Acconci e Sophie Calle; e chegando por fim as performances da sérvia Marina Abramović que leva o corpo aos limites físicos mais extremos do estar, do morar e a relação com o outro.

Considerando a performance no Brasil, os atos performáticos começam antes mesmo do que os registros feitos pelas ações performáticas do pós-guerra. Como bem afirmou Lucio Agra (2015), já se tornou um consenso entre os estudos existentes no Brasil, que buscam encontrar a “evolução” da performance como linguagem autonomizada considerem que os primeiros experimentos nesta direção, de que se tem notícia e registro, foram as ações realizadas por Flávio de Carvalho, entre elas contam-se as *três experiências*⁴⁶.

Afirmando-se como um modo de entrecruzamento de linguagem, desde seu início a performance mostra-se como uma arte de caráter híbrido, flutuante e disposta a empreender fuga de qualquer tentativa de enquadrá-la dentro de um formato e que essa também acaba sendo uma característica própria dessa categoria de criações artísticas. É preciso distender a noção de performance como bem fala Melin (2008), e isso implica em apresentá-la como uma categoria

⁴⁴ Performance na qual, durante três horas, Beuys fica numa janela da galeria Schmela, em Düsseldorf, com a cabeça recoberta de mel e folhas de ouro mostrando seus desenhos e pinturas, ali exposto, a uma lebre morta.

⁴⁵ Nessa performance o evento durou uma semana e Beuys empreende uma viagem de Düsseldorf a Nova York, para permanecer por cinco dias morando com um coioote e realizando rituais diários de interação com o animal, podendo ser observado pelo espectador pelas portas e janelas da sala da galeria René Block.

⁴⁶ Segundo Regina Merlim (2008), Flávio de Carvalho inaugura as criações performáticas no com as três experiências, denominação que ele dava as suas práticas interdisciplinares, desvinculadas das categorias artísticas tradicionais, as saber: a *Experiência n.2* foi realizada em 1931, nela Flávio de Carvalho andou no contrafluxo de uma procissão de Corpus Christi com um boné na cabeça, um gesto agressivo e desrespeitoso; na *Experiência n. 3*, o artista percorreu o centro da cidade de São Paulo com um traje que consistia em uma saia, uma blusa de mangas fofas, chapéu de organdi com largas abas e meias arrastão, que chamou de traje *New Look*; em 1957 realizou *Experiência n.4* com uma expedição etnológica e artística objetivando a realização de um filme que nunca foi realizado sobre a história da “Deusa Branca”, uma viagem de 70 dias pelo rio Negro até a fronteira da Venezuela.

aberta e sem limites. Considerando tal afirmação, numa primeira tentativa de identificar o que é a Performance, diremos que ela é uma arte multidisciplinar com características e elementos provenientes de diversos gêneros artísticos, em constante criação e transformação, de tal maneira que escape a definições.

Em “Perfoda-se – um documentário sobre performance” vários artistas empreendem a tentativa de responder à questão sobre o que é a performance. Donasci diz que a pergunta é complicada, visto que “a performance é uma linguagem que está há muito tempo se fazendo e ainda está em pleno desenvolvimento”. A imunidade à definição também é aqui reforçada, por estar em pleno desenvolvimento a performance, enquanto se faz se inventa e nenhuma performance completa outra performance. Parfraseando ou arrastando o que Merleau-Ponty (2004) disse sobre a pintura⁴⁷, diria: Se nenhuma performance completa a performance, se nenhuma obra se completa absolutamente, cada criação modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras.

Em meados das décadas de 1960 a 1970, alguns artistas começaram a nomear suas criações artísticas de performance, fundando uma outra linguagem artística que até então não era considerada. Ao longo da história da performance, vários artistas em diversos países estão a nomear seus modos de fazer arte de performance. Criou-se assim, uma linguagem de um fazer artístico com modo próprio de criar arte e sua expressão varia desde temas livres a conteúdos autobiográficos, narcisistas, políticos, estéticos até mesmo, só por entretenimento.

Por enquanto, seguirei na busca de uma noção considerando que “a performance é antes de tudo uma expressão cênica” (COHEN, 2002, p.28). Nos verbetes que encontramos no dicionário de Houaiss, a Arte da Performance é uma “atividade artística inspirada em formas de arte diversas, especialmente o teatro”, o verbete do dicionário Priberam, cria um nexos com esse primeiro verbete e sublinha o seu caráter híbrido, visto que se encontra no verbete que a Arte da

⁴⁷ No ensaio “O olho e o espírito”, último escrito Merleau-Ponty pode concluir em vida, apresenta elementos significantes da sua filosofia e sua busca por uma outra maneira de falar de filosofia, uma forma poética de expressão. Nesse ensaio Merleau-Ponty ao dizer que a pintura não pode ser considerada apenas uma ilustração do pensamento filosófico, ela é a ciência do pintor, seu modo de pensar e de se expressar, uma inscrita na carne do mundo, de uma dimensão imemorial do corpo, do tempo, do espaço, sem recusa a dimensão da temporalidade e da presença.

Performance é uma “manifestação artística que pode combinar várias formas de expressão.”

Considerando a hibridez e a combinação das várias formas de expressão, para Cohen (2002, p.137): “o performer vai conceituar, criar e apresentar sua performance, à semelhança da criação plástica. Seria uma exposição de sua ‘pintura viva’, que utiliza também os recursos da dimensionalidade e da temporalidade”. Algumas performances mantem-se nas fronteiras da criação teatral, há uma diferença crucial que separa essas duas linguagens, como aborda Goldberg (2012, p. 9): “ao contrário do que se verifica na tradição teatral, o performer é o artista, quase nunca uma personagem, como acontece com os atores, e o conteúdo raramente segue um enredo ou uma narrativa nos moldes tradicionais.”. Naira Ciotti (2011, p. 29), também corrobora com essa ideia, quando afirma que a performance pode, portanto, “ser definida como uma arte na qual o artista é o protagonista de sua obra, e a obra em si”.

Seguindo essa linha de reflexão da qual o performer é protagonista de sua obra de arte, Schechner⁴⁸ observa que as “performances são ações”. Nessa mesma perspectiva, Goldberg evidencia que devido à sua natureza a performance dificulta uma definição fácil ou exata que transcenda a simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas: “qualquer definição mais rígida negaria de imediato a própria possibilidade da performance”. (GOLDBERG, 2012, p. 10).

Na mesma linha de pensamento, Eleonora Fabião alega que qualquer tentativa de definir a performance soa como um “falso problema”, visto que a performance habita o indefinível. Mas seria importante destacar que para Fabião é possível apontar características gerais dessa criação:

A ênfase no corpo como tema, matéria e meio...; a desconstrução da representação e a valorização do corpo-em-experiência; a hibridação de gêneros (fusão ampla, geral e irrestrita de materiais e procedimentos que caracteriza não apenas a performance, mas muita arte contemporânea); o investimento na irrepetibilidade e na irreprodutibilidade...; o elogio ao precário, ao passageiro, ao imprevisível. (FABIÃO, 2011, p.191).

⁴⁸ SCHECHNER, (2013, p.1).

Variando o mesmo tema, mas sem mudar o tom, a pesquisadora Maria Beatriz de Medeiros considera que a performance é análoga ao trabalho desenvolvido pelo *hacker*, por ser, de todas as linguagens artísticas, aquela que: “quebrou as molduras das artes visuais, escorreu pelas paredes, riscou o chão; trouxe o improvisado para o teatro e para a dança; fez gritar o coro tornando a criação processo colaborativo.” (MEDEIROS, 2014).

Considerando essas várias vozes captadas pelo tempo, posso dizer que a arte da performance possibilita a quem dela participar uma experiência corporal, sensorial e sensível, na qual requisita-se dos diversos sentidos, mais de cinco (SERRES, 2005), o corpo como um grande órgão do sentir (MERLEAU-PONTY, 1999) e ainda pode-se incluir aí o sentido de lugar (WENDERS, 2019). Seja qual for o caminho escolhido, a performance estreita o percurso entre a arte e a vida, desobstrui as fronteiras entre artista e espectador e causar fissuras epistemológicas que podem provocar a criação em coletividade, a ponto de implodir até o conceito de autoria, se considerar a natureza emancipatória do espectador (RANCIÈRE, 2012).

Mas afinal, o que é performance? Não há resposta. Ou melhor, a melhor resposta é a abertura as possibilidades, aos caminhos, aos problemas que surgem como respostas. A performance dilata e abre caminhos para inventar maneiras de encontro com outrem, é isso que faço e chamo de performance. Antes de seguir adiante na busca de uma noção que contemple a minha invenção de caminhos para encontros, destaco que devorei direta ou indiretamente fazedores, historiadores e autores de performance, na tentativa de realizar uma leitura peculiar, que serão regurgitados diretamente, ou até, reinventados nos meus escritos. Por isso, o que foi realizado, e o que ainda está por vir é uma efração, uma escrita por arrombamento das criações alheias plagiocombinado, remixando e gerando uma nova criação. Uma estética de criação que pratica o arrastão de criações anteriores as minhas e realiza um *Intermezzo* de devires, uma reflexão *Entredois* (LINS, 2012).

2.7 Escoras para sustentar uma noção de performance

Entendendo e realizando performance como arte do encontro, ou melhor, como a invenção de caminhos que levam ao encontro com outrem. Desse modo, se a performance é a arte dos encontros, ela também é construção de diálogo, no sentido anunciado por Basbaum (2008): é uma *conversa*. Como arte do encontro é importante discutir que a performance é constitutiva de forma, maneira, modo, estilo próprio, de tal modo que, a cada encontro ela flutua e escapole a qualquer enquadramento, aprisionamento, encaixotamento que se queira fazer. Penso que os artistas exploram a imagem de um corpo poroso, permeável e aberto ao encontro com outrem, de tal modo que ao entrar em performance inicia-se uma conversa, expande os sentidos do está no mundo. Dentro dessa perspectiva Pope.L, afirma: “Artistas não fazem arte, eles fazem conversas. Eles fazem coisas acontecerem. Eles modificam o mundo”⁴⁹.

Toda performance pode acontecer para realizar uma conversa, incluindo também os gestos, o silêncio, o chegar e o partir. A performance enquanto conversa mesmo que você se prepare para ela, sempre será originária, da ordem da performance oral, da produção de uma entrepresença entre mim e outrem. Para o filósofo Michel de Certeau (2014, p. 50), existe uma arte da conversa e nela o corpo é em estado de invenção, vejamos:

[...] a arte de conversar: as retóricas da conversa ordinária são práticas transformadoras “de situações de palavra”, de produções verbais onde o entrelaçamento das posições locutoras instaura um tecido oral sem proprietários individuais, as criações de uma comunicação que não pertence a ninguém. A conversa é um efeito provisório e coletivo de competências na arte de manipular “lugares comuns” e jogar com o inevitável dos acontecimentos para torná-los “habitáveis”.

Tomando essas considerações como norte, até o presente momento, compreendo que qualquer que seja o modo de realização da performance, ela sempre carrega consigo com um elemento irreduzível: o estado de invenção de presença corpórea. Desse modo, ao considerar o estado de invenção e a

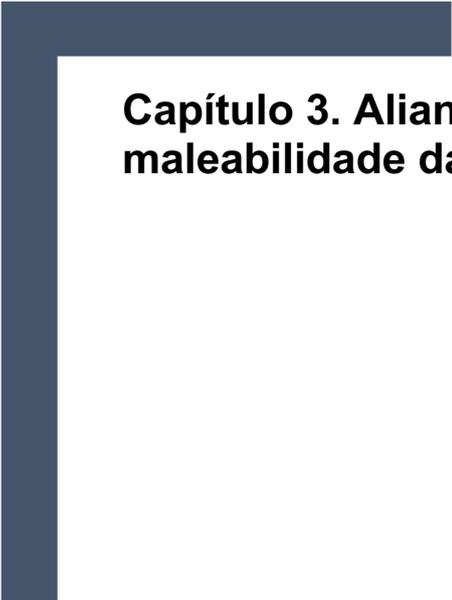
⁴⁹ Pope L. citado por BESSIRE, Mark H.C. “The Friendliest Black Artist in América©” In: William Pope.L, *The Friendliest Black Artist in America©*, Mark H. C. Bessire (ed.) (Cambridge and London: MIT Press, 2002), p. 22.

produção de presença como elementos irreduzíveis de uma conversa, é compreender o que Paul Zumthor performance designa um ato de comunicação e refere-se a um momento tomado como presente, nesse sentido ela anuncia-se como um saber-ser: “É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnada em um corpo vivo” (ZUMTHOR, 2018, p. 30).

Para Eleonora Fabião (2009), os performers são, antes de tudo, *complicadores culturais* e a potência cultural da arte são verdadeiras fantasmagorias, que assombam as noções clássicas ou tradicionais da arte, a comunicação, a dramaturgia, as noções de corpo e de cena. Desse modo, para ela é preciso des-habituar, des-mecanizar e escovar à contra-pêlo o que já está posto. Isso seria a potência de criação da performance, na medida em que o criar é também “buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas”, sejam elas de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, indenitária, sexual, política, estética, social, racial e tecnológica. Fabião (2009, p. 239) afirma: “trata-se de um gênero multifacetado, de um movimento, de um sistema tão flexível e aberto que dribla qualquer definição rígida de ‘arte’, ‘artista’, ‘es-pectador’ ou ‘cena’”.

Nesse sentido, entendo a performance como uma atitude corpórea, na qual todo o meu esquema corporal, o meu corpo está empenhado em realizar um ato de presença diante de outrem. A performance enquanto conversar é esse ato de presença. A performance como encontro é esse ato de presença que carrega consigo toda uma historicidade e situa-se num tempo e espaço da expressão quando acontece.

Considero que toda criação artística é um palimpsesto. Com isso quero dizer que as criações performáticas que me inspiram a invenção, são espécies de pergaminhos raspadas para dar lugar a minhas criações. De modo que, cada performance aqui apresentada é uma espécie de continuação da outra performance, ou mesmo da arte da performance. Elas são minha busca do estado de invenção e de presença.



Capítulo 3. Aliança do carbono com silício ou a maleabilidade da carne com a rigidez do metal

*O ciborgue aparece como mito
precisamente onde a fronteira entre o
humano e o animal é transgredida.*

Donna Haraway

3.1 Corpo ciborgue e a ciberarte

A bióloga e filósofa Donna Haraway (2000 [1991]), no ensaio *O Manifesto ciborgue - ciência, tecnologia e feminismo- socialista no final do século XX* (1985), ao refletir sobre a influência da ciência e da tecnologia do final do século XX e os impactos nas relações sociais, afirma que: “o ciborgue é um organismo cibernético, um híbrido de máquina e organismo, uma criatura de realidade social e ficção”. Essa categoria ciborguiana desenvolvida por Haraway é uma provocação para pensar sobre o entrelaçamento do humano com a máquina nas criações artísticas, em específico a performance. Em nome de uma ficção capaz de mudar nossa relação com os dispositivos tecnológicos, o corpo ciborgue incorpora dispositivos, munidos de nossas potências corpóreas, contesta o dualismo humano e a máquina, a mente e o corpo, em nome de uma ontologia intercorpórea, híbrida, simbiótica, interespecie e ciborgue.

Para Donna Haraway, ciborgues são ao mesmo tempo criadores e criaturas, não têm pai, nem mãe, nem deus, nem deusa, nacionalidade, natalidade, não vieram do pó e nem tão pouco a ele retornarão, são espécie de extra-hiper-mega-super-humanos. As bases constitutivas do corpo ciborgue é: a ironia, a dispersão, o simulacro, o desmontamento e o remontamento do corpo humano em simbiose com a máquina.

É importante destacar que quando falo do corpo ciborgue como ironia e dispersão não estou me referindo ao uso de próteses biomecânica como aplicações médicas para substituição de partes do corpo acidentadas, nem tão pouco ao uso da indústria para proteger o corpo de lesões em detrimento de esforço. Durante o colóquio interdisciplinar *Corps et Prothèses*⁵⁰ foi possível acompanhar os estudos do uso das próteses biomecânica como uma ferramenta de reconstrução do corpo, seu aspecto funcional, estético e artístico e político. As apresentações do colóquio traziam a dimensão sobre a reflexão das próteses

⁵⁰ Um recorte importante de destacar aqui é que no meu retorno ao doutorado sanduíche na Université Paris V, no I'URP 3625 I3SP Institut des sciences du sport-santé de Paris sob supervisão da Prof. Bernard Andrieu, em setembro de 2022, tive a oportunidade de acompanhar o Colóquio interdisciplinar *Corps et Prothèses* que na edição desse ano teve como título “Prothèse esthétissées, prothèses esthétisantes”, realizado entre os dias 08 e 09 de setembro na Sorbonne Université. Mais informações disponíveis em: <http://new.corps-protheses.org/protheses-esthetisees-protheses-esthetisantes/>

que antes era um objeto que se buscava camuflar e tornar invisível, devido a discriminação normativa de organismo, hoje é seu uso é repensado pelos utilizadores, aparente e destacados, numa dinâmica de afirmação da prótese biomecânica como potência de vida, além do destaque em relação corpo e a tecnologia. Desse modo, a prótese como ferramenta de reabilitação funcional é também um acessório, um ornamento que potencializa a autoexpressão e a criação.⁵¹

Nessa tese, ao falar de próteses como ironia e dispersão, estou fazendo um recorte para refletir sobre os propósitos artísticos do uso de incorporação de dispositivos. Assim sendo, atribuindo a subjetividade a eletrificação e mecanização, o corpo ciborgue busca dar conta da relação íntima entre pessoas e a tecnologia, por meio da corporificação da máquina. Os corpos são entrelaçados e as fronteiras embaralhadas, como afirma Donna Haraway:

O corpo do ciborgue não é inocente; ele não nasceu num Paraíso; ele não busca uma identidade unitária, não produzindo, assim, dualismos antagônicos sem fim (ou até que o mundo tenha fim). Ele assume a ironia como natural. Um é muito pouco, dois é apenas uma possibilidade. O intenso prazer na habilidade - na habilidade da máquina - deixa de ser um pecado para constituir um aspecto do processo de corporificação. A máquina não é uma coisa a ser animada, idolatrada e dominada. A máquina coincide conosco, com nossos processos; ela é um aspecto de nossa corporificação. Podemos ser responsáveis pelas máquinas; elas não nos dominam ou nos ameaçam. Nós somos responsáveis pelas fronteiras; nós somos essas fronteiras. (HARAWAY, 2000 [1991], p. 96-97).

É no entrelaçamento das fronteiras, ou até mesmo onde as fronteiras são borradas, que a potência da criação de performance com incorporação de dispositivos como potências corpóreas do sentir que a arte acontece. A incorporação do dispositivo é um encontro de territórios sensíveis possíveis, uma dança ciborgue, uma conversa ciborgue, uma escuta ciborgue, um gerador de probabilidade infinita, como diz Donna Haraway (2000 [1991], p. 45): “o meu mito do ciborgue significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades”. A ideia não é substituir o contato humano por contato mediado

⁵¹ Uma das comunicações de destaque desse colóquio intitulava-se “*Visages hybrides: la prothèse esthétique après un cancer de la face*”, uma pesquisa realizada pelo professor Bernard Andrieu e o cirurgião dentista Florent Destruhaut. Essa pesquisa resultou no livro intitulado *VISAGES HYBRIDES: Vers une anthropologie de la prothés*, organizado por Bernard Andrieu, Philippe Pomar, Florent Destruhaut et Emmanuelle Vigario.

por máquina, mas fazer com que a corporificação do dispositivo seja uma interface capaz de ampliar a percepção humana.

O neologismo ciberarte surge para nomear as formas de arte envolvidas com o uso de novas tecnologias digitais, na busca de agregá-las a partir de características comuns a todas as suas poéticas: a interatividade. A ciberarte faz referência direta à cibernética ao anexar o prefixo *ciber* à palavra arte, explicita a conexão crescente entre carbono e silício, o prefixo *ciber* é tomado em relação ao ciberespaço e à cibercultura. Para Domingues (2002), a ciberarte insere no contexto artístico o uso de tecnologias computadorizadas que resultam das descobertas científicas da microinformática e da telemática, essas descobertas geram ambientes interativos que usam a expressividade do ciberespaço, que podem ser apresentados em espaço de computadores pessoais ou conectados em redes. Desse modo, a ciberarte “é uma das várias denominações para a arte possibilitada pela inserção das tecnologias computadorizadas no meio artístico” (DOMINGUES, 2002, p. 59) que abre portas de uso da linguagem numérica e de suas qualidades para alimentar a criação e as novas relações de fruição como potência de expressão.

A seguir ofereço uma reflexão sobre a ciberarte em três artistas que me inspiraram o modo como experimentar a incorporação de dispositivos em performances de presença. Distribuídos em 4 casos: no caso 1, falo sobre o corpo ciborgue e o implante de membros em formato de próteses pelo artista Stelarc; no caso 2, apresento as performances de modificação corporal de Orlan; e no caso 3, reflito sobre as *videocriaturas* de Otavio Donasci; por fim o caso 4, apresenta o dispositivo tecnológico como potência do sentir nas criações da *Wearable Computing*.

3.1 Caso 1: Corpo ciborgue de Stelarc

Desde 2004 o modo como Stelarc entrelaça o corpo, tecnologia e arte em suas performances passou a ser uma inspiração para minhas criações artísticas. Em setembro de 2012 encontrei Stelarc pela primeira vez pessoalmente, em uma sala da Sorbonne. Professor Bernard Andrieu compartilhou em seu perfil no Instagram o *Colloque Prothèses esthétisèes, prothèses esthétisantes*⁵², na qual a conferência de abertura seria com performer Stelarc. Cheguei ao local quinze minutos antes do início, quando entrei no espaço logo identifiquei Stelarc, e senti que uma sobreposição de tempo acontecia naquele momento, aquele artista que me inspirava desde 2003 estava ali em 2022, dezenove anos depois na minha frente.

A imagem do passado se sobrepunha a imagem do presente, Stelarc do passado se fazia presente naquele Stelarc do presente, era como se passado e presente se encontrasse ali naquela sala da Sorbonne. Antes de começar a conferência eu refletia sobre as performances e as marcas que deixavam e modificavam o corpo de Stelarc. Durante toda a conferência eu tinha curiosidade de saber se ele ainda tinha a prótese da orelha em seu braço e procurava de todas as formas identificá-las no volume de sua camisa de mangas compridas. Fique impactada com o modo como ele demonstrava ali o movimento corporal de quando estava com as próteses, parecia uma coreografia, e eu sentia seu corpo movendo-se como se estivesse com o peso da prótese do terceiro braço, eu sentia a prótese em seu braço, era como se as performances se realizassem em meu corpo, uma performance de entpresença do passado e do presente, do corpo de Stelarc e do meu acontecia.

No final da conferência eu sentia-me envergonhada para fazer pergunta ou qualquer outro tipo de aproximação e segui para o coquetel, mas a curiosidade seguia presente. Eu sentia como se estivesse em um universo paralelo, entre realidade e ficção, visto que estava diante de um artista que até

⁵² É importante destacar que só pude participar desse evento em função da minha vinda a Paris para realização do doutorado sanduíche na Université Paris V, no l'URP 3625 I3SP Institut des sciences du sport-santé de Paris sob supervisão da Prof. Bernard Andrieu, durante o período de 03 de março 2022 a 3 de junho 2022, com recursos próprios. Após o término solicitei um outro tempo de estágio de pesquisa doutoral ao professor Andrieu e retornei a Paris em setembro de 2022 para dar continuidade a pesquisa junto as atividades do Instituto.

então era um ser imaginado. Um artista imaginário era presentificado e todos os anos anteriores da minha vida ecoavam em mim, ao mesmo tempo que uma possibilidade de criação futuras fazias barulho em meus pensamentos.

No coquetel, enquanto conversava com outras pessoas, em algum momento vi o Joenio⁵³ aproximar-se de Stelarc e começou a conversar com ele e perguntou se ele ainda tinha a orelha no braço (fig. 05), ele disse que tinha e eu me aproximei para tirar uma foto.



Figura 5 Foto tirada durante o Colloque Phothèses esthétisèes, prothèses esthétisantes, 08 e 09 de setembro de 2022, Paris/FR. Acervo pessoal.

Presenciar a orelha no braço de Stelarc foi uma experiência entrepresente, visto que aquela imagem que existia como virtualidade em minha memória, realizava-se de forma tangível, a orelha estava lá, Stelarc estava lá, meu corpo era lugar de encontro desses dois espaços.

⁵³ Joenio Marques da Costa identifica-se como: Engenheiro de Software Pesquisador (*Research Software Engineer*), ativista do movimento software livre, artista computacional e músico experimental. Gosta de escrever sobre temas diversos, incluindo relatos de viagens, participação em eventos, experiências artísticas e textos técnicos. Disponível em: <https://joenio.me/sobre/>. Acesso em: 04 de novembro 2022.

Stelarc⁵⁴ é uma das principais referências da ciberarte contemporânea, não só por causa das suas poéticas, mas também pelas teorias iconoclastas, como a da obsolescência do corpo. O corpo ciborgue de Stelarc é considerado um corpo obsoleto, hibridizado a máquinas, a nanoengenharia e a biotecnologia, com intuito de revelar às necessidades pós-biológicas.⁵⁵ Suas teorias estão intimamente conectadas com as propostas poéticas das suas performances com próteses tecnológicas implantadas ao corpo. Fazendo uso de máquinas em relação íntima interna ou externa para ampliar as capacidades de extensão do corpo humano, apontam para o corpo futurista.

Stelarc utiliza a robótica, entre outras tecnologias, para implantar próteses por meio de cirurgias no corpo, visando aumentar as capacidades perceptivas. Desse modo, humano e não-humano estão intimamente interconectados e realizam uma intercorporeidade.

Em *Fractal Flesh* (1995), ele desenvolve uma tela de toque conectada a um sistema de excitação muscular que possibilitava acesso e interação remota com espectadores no ciberespaço, esses espectadores eram considerados iteradores e participavam da coreografia de sua performance.

⁵⁴ Stelarc, nome artístico de Stelios Arcadiou, é um artista grego-australiano que desde a década de 1960, tem criado performances multimídia utilizando-se dos mais diversos artifícios e tecnologias, como instrumentos médicos, próteses, robótica, sistemas de realidade virtual, conexão em rede e biotecnologia para explorar interfaces orgânico-maquínicas e propor extensões mecânico-perceptivas e cognitivas.

⁵⁵ Sobre a tese do corpo obsoleto Stelarc diz: “Pode parecer poético quando eu falo da obsolescência do corpo humano atual, mas a visão que eu tenho não é utopia. Se já se pode fertilizar fora do corpo humano e alimentar um feto fora do útero feminino, então - tecnicamente falando - podemos ter vida sem nascimento. E se até podemos substituir partes do corpo humano que funcionam mal e colocar lá componentes artificiais, então - mais uma vez, tecnicamente falando - não há necessidade de morte. Chegamos a uma situação em que a vida já não é mais condicionada pelo nascimento e pela morte. O corpo não necessita mais ser “reparado”, pode simplesmente ter partes substituídas” (STELARC, 2001).



Figura 6 Captura de imagem do experimento *Ping Body e Parasite* (1995) de Stelarc telemáticas de engenharia de sistemas nervosos estendidos para um corpo conectado à Internet. Fonte: <http://www.medienkunstnetz.de/works/fractal-flesh/>

Nas performances *Ping Body* e *Parasite* (fig. 06) ele aborda as noções telemáticas de engenharia de sistemas nervosos estendidos para um corpo conectado à Internet. A ideia é fazer com que um corpo com escala telemática dos sentidos, percebendo e operando além de sua biologia e do espaço local e da escala humana que agora ocupa, possa ser remapeado e reconfigurado diretamente na rede. Sendo assim, um corpo que manifesta o fluxo de dados estatísticos e coletivos, pode ser um algoritmo de compressão socio-neural. Nesse corpo a propriocepção responde não ao seu sistema nervoso interno, mas à estimulação externa de redes de computadores conectadas globalmente. Desse modo, a performance explora coreografias involuntárias, remotas e *IoB* (Internet of Bodies – internet dos corpos)⁵⁶, a performance experiência o corpo

⁵⁶ Dora Kaufman (2021) destaca que a "*Internet of Bodies*" (*IoB*), é uma extensão do domínio da Internet das Coisas (IoT), e ela tem controle sobre funções vitais do corpo convertendo-o em fonte geradora de dados pessoais que impactam a privacidade, na medida em que os dados sensíveis do corpo são monitorados, vigiados e expostos na internet. Para ela o corpo é transformando numa plataforma tecnológica por meio dos implantes cerebrais para tratar os sintomas de Parkinson e Alzheimer, próteses com software conectado aos ossos e "wearable technology" (smartwatches, fitness trackers). Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/colunas/IAgora/noticia/2021/03/internet-bodies-o-corpo-humano-como-plataforma-tecnologica.html>. Acesso em agosto de 2022.

humano como uma plataforma tecnológica, uma fonte geradora de dados sensíveis expostos na internet.

A performance de Stelarc antecipa o que as reflexões da IoB, dados físicos do corpo são coletados e controlados por meio de dispositivos implantados, engolidos ou simplesmente usados e gerando uma grande quantidade de informações relacionadas a saúde. Lucia Santaella chama a atenção para o controle das funções vitais do corpo provocado pela IoB: “a internet dos corpos passa a ter controle sobre funções vitais do corpo, convertendo-o em fonte geradora de dados pessoais” (SANTAELLA, 2021, p. 104).

Algumas das performances de Stelarc ocorrem com o corpo quase desnudo ligado a eletrodos, cabos, próteses robóticas e conectado à rede Internet. Esse ato do corpo desnudo provoca uma interconexão direta entre a pele humana e a frieza do metal, e revela uma maneira de demonstrar o corpo ciborgue. Um exemplo dessa interconexão é o experimento Third hand (fig. 07), em que Stelarc incorpora um terceiro braço mecânico, feito de alumínio, aço inox, látex eletrodos, cabos e bateria que são implantados no corpo interconectando maleabilidade da carne com a rigidez do metal.

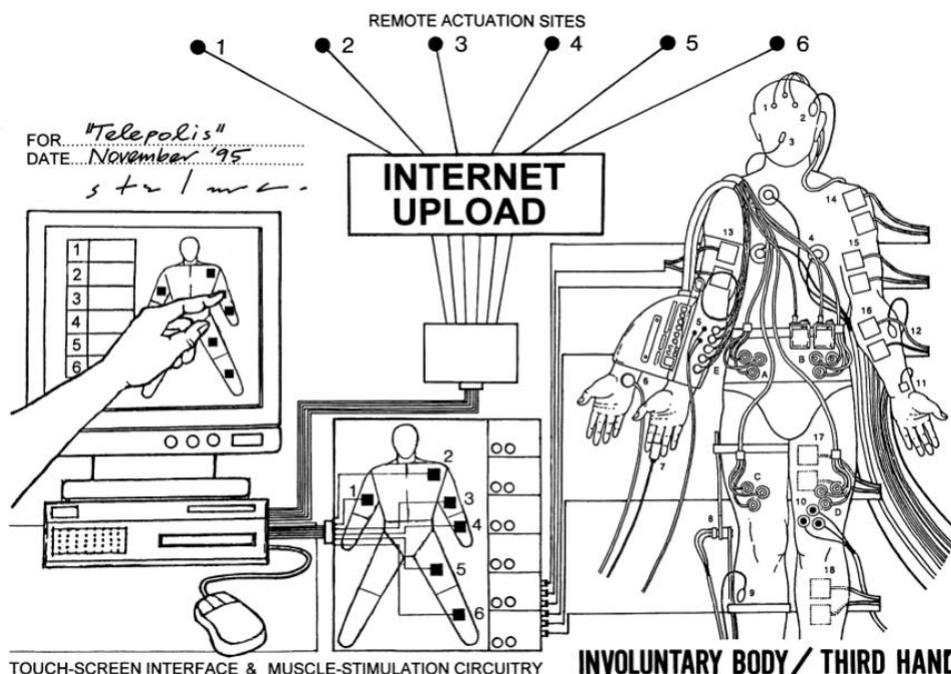


Figura 7 Captura de imagem do experimento Third hand (1995) usado em performance por Stelarc, terceiro braço mecânico feito de alumínio, aço inox, acrílico, látex, eletrodos, cabos e bateria e incorporado ao corpo. Fonte: <http://stelarc.org/?catID=20265>

A relação íntima do corpo com a máquina continua sendo explorada e em 1998, ele cria *Exoeskeleton* (fig.08), considerada uma máquina pneumática de seis pernas, que lhe permite andar e integrar movimentos das pernas mecânicas aos dos seus braços.



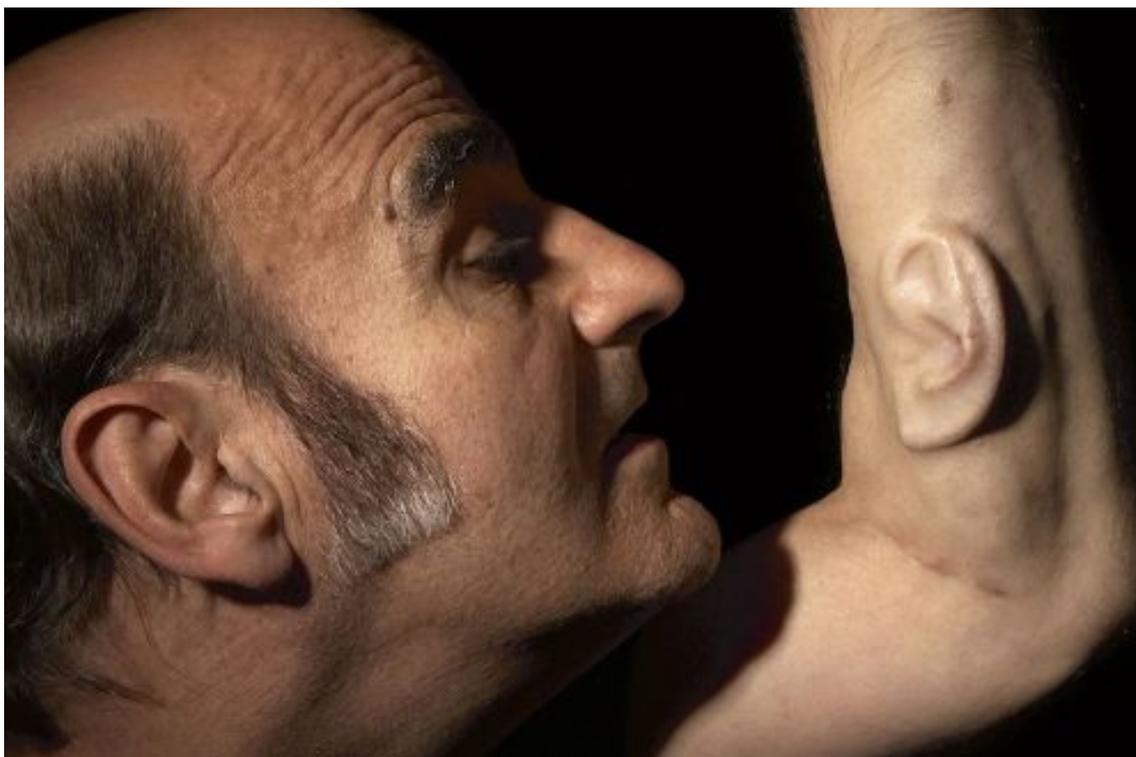
Figura 8 Captura de imagem do experimento Exoeskeleton de Stelarc com máquina pneumática de seis pernas permite andar e integrar movimentos das pernas mecânicas aos dos seus braços. Fonte: <http://stelarc.org/?catID=20227>

Em 1980 o artista ligou ao seu braço um terceiro braço mecânico com um sistema de feedback tátil para dar a sensação de toque (fig.09). O objeto era feito de alumínio, aço inox, acrílico, látex, eletrodos, cabos e bateria, com movimentos controlados pelos sinais dos músculos, e foi usado em performances pelo artista entre 1980-1998 no Japão, EUA, Europa e Austrália. A prótese externa implantada no braço de Stelarc nos remete ao corpo ciborgue.



Figura 9 Captura de imagem do experimento *Third hand* usado em performance por Stelarc, terceiro braço mecânico feito de alumínio, aço inox, acrílico, látex, eletrodos, cabos e bateria e incorporado ao corpo. Fonte: <http://stelarc.org/?catID=20265>

Considero essa uma das obras mais impactantes de Stelarc é *The Extra Ear* (fig.10). Num projeto iniciado em 1997, Stelarc implantou uma prótese de orelha no braço esquerdo com o objetivo de modificar a arquitetura de seu corpo permanentemente e chegou a afirmar: “A prótese não pode ser vista como sinal de falta, mas como sintoma do excesso” – Ou seja, ao invés de ser utilizada como substituição, a prótese deveria ser utilizada como um amplificador das potencialidades do corpo. Considerando a poética de criação dessa obra, Stelarc destaca a complexidade e beleza do design de uma orelha e o fato dela ser considerada não apenas um implante: “a orelha não apenas escuta, ela é um órgão de equilíbrio do corpo. Ter uma orelha extra representa mais do que um simples excesso anatômico e visual” (STELARC, 2011).



*Figura 10 Captura de imagem do experimento *The Extra Ear* de Stelarc com prótese de orelha implantada em seu braço roupa. Fonte: <http://stelarc.org/?catID=20290>*

Desde que Stelarc anunciou a obsolescência do corpo humano, considerando-o como algo ineficiente e não durável, inaugurou também um modo de incorporar dispositivos tecnológicos como interface e próteses volumosas⁵⁷ do sentir para ampliar as sensações corpóreas. Nas performances de Stelarc a prótese não é usada como um membro substituto, mas um membro extra e um ampliador de sensações corpóreas. Desde suas primeiras criações do artista, as próteses usadas como membro extra ampliador de sensações, ocupa, hoje, a ordem do dia, visto que: o encontro entre a biologia e tecnologia, ou seja, o corpo biotecnológico⁵⁸. Suas obras inauguram a estética artista do corpo ciborgue, por meio do biotecnológico, e nos dão a refletir sobre o diálogo entre corpo, arte e tecnologia por meio de incorporação de dispositivos como potência volumosa do sentir.

⁵⁷ Faço uso da expressão próteses volumosa do sentir ao longo dessa tese, para exprimir o modo como sinto a incorporação de dispositivos em meu corpo. Uma prótese volumosa como corpulência, um outro ser anexado ao meu corpo, um volume que se entrelaça provoca uma potência do sentir.

⁵⁸ Lucia Santaella (2022) afirma que no final dos anos 1990, impulsionada pelas novas tendências da arte e imersa nas pesquisas sobre o corpo que passou a chamar o encontro da biologia com a tecnologia de biotecnológico.

3.2 Caso 2: Corpo ciborgue de Orlan

*Mon ami artiste australien Stelarc pense comme moi que le corps est obsolète, il ne fait plus à la situation.*⁵⁹

ORLAN *avant* ORLAN (2021)

A criatura formada por fusões entre máquina e organismo, também é presente nas performances da artista francesa ORLAN. Essa artista também remete a obsolescência do corpo no Manifesto da Arte Carnal⁶⁰. Ao articular recursos tecnológicos provenientes do campo da biologia e da medicina, a estética artista do corpo ciborgue de Orlan chama atenção para a metamorfose, ao realizar intervenções cirúrgicas feitas para figurações e desfigurações do seu rosto.

No manifesto a artista propõe o corpo como um “*readymade moldável*”, apesar da filiação estética do conceito de *readymade* utilizado por Marcel Duchamp e outros artistas⁶¹, o gesto de Orlan é atribuir ao corpo a condição de *readymade*, fazendo do corpo um objeto obsoleto e da pele um invólucro de tal modo que a camada epidérmica é manipulada em suas inúmeras dobras, tecido costurado, retalhado, remendado, desenhado e redesenhado, esculpido em uma série de cirurgias plásticas transmitidas em tempo real para instituições artísticas em diferentes partes do mundo.

Em “*9th Surgery-Performance*” (fig. 11), ela realizou uma série de nove cirurgias-performance transmitidas ao vivo pela televisão. Durante as performances Orlan colocava implantes no queixo, na testa, nas bochechas e ao redor dos olhos. Nessas performances, mesmo anestesiada, Orlan fazia questão de se manter acordada a ponto de fazer pinturas com o próprio sangue.

⁵⁹ Tradução minha do escrito de ORLAN da autobiografia “Strip-Tease: tout sur ma vie, tout sur mon arte” (ORLAN, 2021, p. 143).

⁶⁰ Escrito por ORLAN em 1989 a versão integral do manifesto está disponível no site oficial da artista: <http://www.orlan.eu/texts/>. Data de acesso: setembro de 2020.

⁶¹ O conceito de *readymade* foi proposto pelo artista francês Marcel Duchamp (1887-1968), de forma resumida o *readymade* é uma forma de questionar o sistema de arte e consiste em um gesto no qual o artista desloca um objeto de uso comum para um contexto artístico. Para saber mais, vide: PAZ, Octavio. Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza. São Paulo: Perspectiva, 2014, p. 20-29.



Figura 11 Captura de imagem 9th Surgery-Performance (1993) de ORLAN uma série de nove cirurgias plásticas que forma transmitidas ao vivo pela televisão. Fonte: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/>

O corpo ciborgue de Orlan é utilizado como um elemento de reflexão não só contra as imposições estéticas, mas também para o martírio feminino. A artista provoca a reflexão sobre questões de identidade de gênero, refletidos em seu trabalho caracterizados por ela como autorretratos, que chocam o público pelo radicalismo das intervenções cirúrgicas.

No projeto denominado *A reencarnação de Santa Orlan*, a performer realiza uma série de 7 cirurgias-performance, cujo nome atribuído é *Omnipresence* (fig. 12). Em *Omnipresence* a performer modificou seu rosto para reunir em uma única face as características de ícones femininos da história da pintura renascentista, considerando os padrões estéticos de Mona Lisa de Leonardo Da Vinci e da Vênus de Sandro Botticelli.



Figura 12 Captura de imagem *Omnipresence* (1993) de ORLAN uma série de nove cirurgias plásticas que forma transmitidas ao vivo pela televisão. Fonte: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/>

Orlan aproxima sublime e grotesco, na tentativa de desenhar “O belo na pintura” no seu rosto, por meio de procedimentos cirúrgicos. Sob efeitos anestésias locais, enquanto seu rosto é transfigurado, a performer realiza a leitura de excertos de livros de filosofia, a saber:

[...] Pele é ilusória... na vida possuímos somente a pele... aí reside um erro nas relações humanas, pois nunca somos aquilo que possuímos... eu tenho uma pele de anjo, mas sou um chacal..., uma pele de crocodilo, mas sou um cachorrinho, uma pele negra, mas eu sou branca; uma pele de mulher, mas eu sou um homem; nunca possuo a pele do que eu sou. Não há exceção à regra, pois eu nunca sou o que possuo.⁶² (ORLAN apud JONES, 1998, p. 226)

Durante o processo cirúrgico Orlan também responde a perguntas dos espectadores (geralmente historiadores, críticos e curadores de arte), instalados

⁶² “Skin is deceiving... in life, one only has one’s skin... there is a bad exchange in human relations because one never is what one has... I have the skin of an angel, but I am a jackal... the skin of a crocodile, but I am a puppy, the skin of a black person, but I am white, the skin of a woman, but I am a man. I never have the skin of what I am. There is no exception to this rule because I never am what I have.” In: JONES, Amelia. *Body art: performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, p. 226, tradução nossa.

em outros ambientes e presentes virtualmente na sala de cirurgia aparecendo em televisores instalados no local.

A última criação é um robô que se chama ORLAN-OÏDE (fig. 13), é descrito como um híbrido de inteligência artificial, inteligência coletiva e social que gera texto a partir de uma conversa com a Orlan artista. Esta obra pensada para a exposição “Artistes & Robots” a escultura, apresenta um robô humanoide semelhante a artista Orlan.

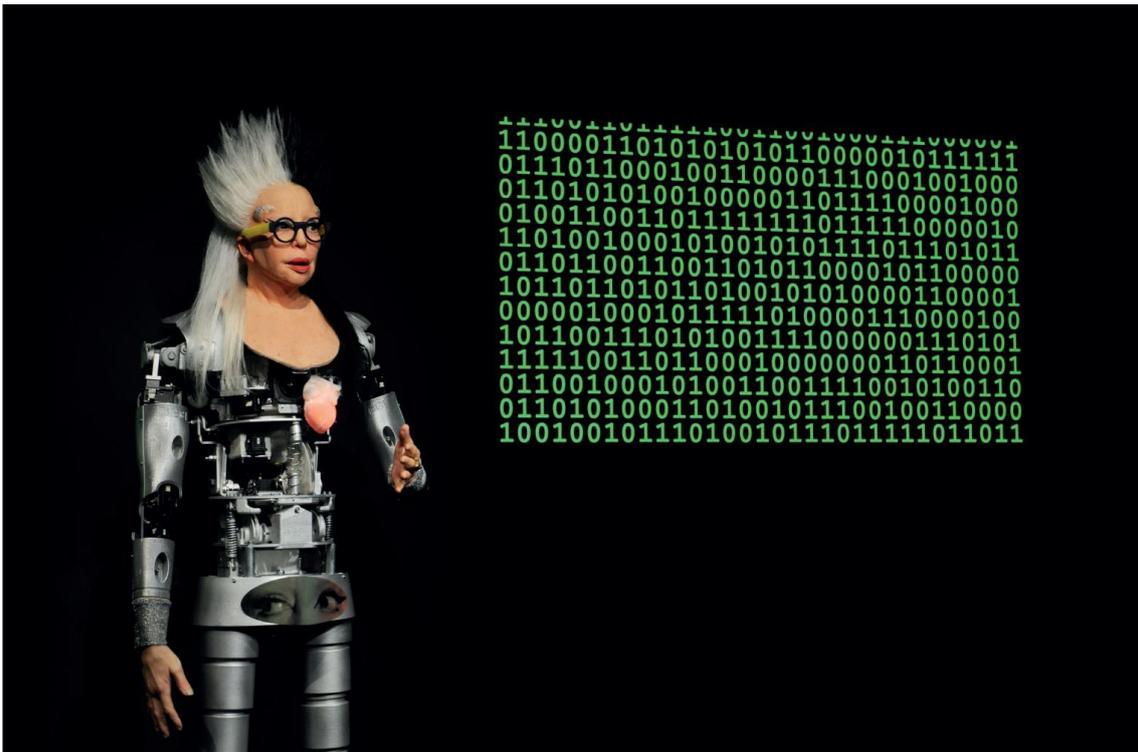


Figura 13 Captura de imagem ORLAN-OÏD (2018) de ORLAN da exposição *Artistas e Robôs*.
Fonte: <http://www.orlan.eu/works/performance-2/>

Por meio da robótica e da inteligência artificial, o corpo de Orlan é reconstruído e reinventado, e se apresenta como mais uma forma que a artista encontra de reinventar seu corpo. Durante uma performance Orlan conversa com a inteligência artificial fazendo pergunta e dizendo para a robô Orlan que ela a criou⁶³.

⁶³ O vídeo dessa performance disponível em: <https://vimeo.com/413053987>. Acesso em: 20 de agosto 2022.

3.3 Caso 3: Corpo ciborgue de Otávio Donasci

Nos anos 1980 Otávio Donasci⁶⁴. começou a construir, roteirizar e atuar com as *videocriaturas* - personagens que utilizavam televisores acoplados a um corpo. Arthur Matuck (2017) define as *videocriaturas* como “estranhas figuras com corpo de gente e cabeça de televisor”. Desse modo, essas armações ergonômicas mantêm o pesado aparelho sobre um corpo, na qual expressões faciais pré-gravadas são exibidas e conjugadas com o movimento do performer. O performer usa também uma indumentária de tecido escuro que envolve todo o corpo deixando apenas a tela de fora e com um tecido semitransparente na altura dos olhos. A *videocriatura* é um ser híbrido, um humano-eletrônico, espécie até então não desconhecida, podendo ser assemelhado a um alienígena.

As *videocriaturas* de Otavio Donasci ficaram conhecidas como “um cara usando uma televisão na cabeça”. Se consideramos o uso de dispositivos tecnológicos presos ao corpo, com certeza as criações de Dosnasci são referência em performances artísticas que incorporam dispositivos tecnológicos com tela a mais de 30 anos. Vimos que por volta dos anos 80 houve a ascensão do aparelho de televisão, esses aparelhos eram maiores e bem mais pesados que as telas que usamos hoje, e foi com esses aparelhos que Dosnasci iniciou a criação de uma série de *Videocriaturas* e *Videoperformances*.

Na poética de Otávio Dosnasci, o corpo suporta grandes telas (televisores) e pequenas telas (capacetes interativos). Essas telas eram/são vestidas para realizar uma ação performática, a incorporação das telas no corpo que encontramos nessas poéticas pode oferecer reflexões sobre a similitude do modo como incorporamos dispositivos com telas sensíveis ao toque atualmente.

Otávio Donasci faz parte de uma leva de artistas que se dedicaram a experimentar as possibilidades artísticas do vídeo desde meados de 1970 e 1980, e seu nome se destaca pela trajetória em torno da invenção e

⁶⁴ É o nome artístico de Otávio do Nascimento (São Paulo, São Paulo, 1952), um artista multimídia, desenhista, designer, ator, performer, cenógrafo, videomaker e professor da PUC/SP na área de performance. Inicia os trabalhos artísticos com criação de objetos e no início dos anos 1980, em contato com a linguagem videográfica, cria *Videocriatura*. Em 1988, as *Videocriaturas* saem do espaço da galeria e expandem-se para programas de televisão, cabarés, teatros e outros espaços, incluindo a rua.

desenvolvimento de diversas versões de suas *videocriaturas*. Desde o início das criações de Donasci o eletrônico é tratado como material de produção artística capaz de ser incorporado ao corpo, daí vem a ideia de criar uma espécie de “costura eletrônica” que gere um ser que agrega essas duas dimensões, o vídeo ao corpo humano – surgindo assim a *videocriatura* (fig. 14).



Figura 14 *Videocriatura*, Otávio Donasci (1980), disponível em *VideoCriaturas: análise de videoperformances realizadas entre 1980 e 2001*

A *videocriatura* é um corpo humano, cuja cabeça é substituída por um monitor de TV, no qual se projeta o rosto de um ator, para ser usadas em performances artísticas. A primeira *videocriatura* construída por Donasci data de 1980, feita com televisores em preto e branco fixados na cabeça de um performer e posicionados verticalmente, ligados por cabos a um videocassete ou câmera *low-tech*. Segundo Donasci (2017), existe uma busca pela imagem viva, presente, desde as suas primeiras *videocriaturas*. Para chegar a essa ideia imagem viva, presença corpórea, os vídeos criados para uso em performance eram como uma imagem gerada ali na hora que o performer faz a ação, precisavam ser imagens diferentes das que eram encontradas no cinema e na fotografia. Refere-se ainda, ao desejo de conseguir uma imagem presencial,

uma imagem viva, uma imagem que mantivesse a essência do presente, aproximando ao que pensamos hoje como *livestreaming*.

Na exposição “Instante, experiência/movimento, em arte e tecnologia”, Donasci apresenta duas de suas performances, a primeira *A Videocriatura passeia de bicicleta*, e a última (até a data de realização da exposição a performance) *A LedCriatura sobrevive ao vídeo tango*, que nos dão uma pista do que ele aponta como uma espécie de costura eletrônica costura. A primeira performance *A Videocriatura passeia de bicicleta...* cujo encarte da exposição apresenta a seguinte descrição da performance:

Performance com uma VideoCriatura vintage da década de 80, preto e branco, com cinescópio de 12 polegadas e com interação com a plateia. Ela percorre o galpão numa VideoCleta, espécie de bicicleta que tem um par de olhos assustados como se a VideoCriatura montasse um ser de 2 rodas... Ela canta, dança e faz números circenses e de cabaré de modo non-sense. Tem o Palhaço Eletrônico, o Cantor de Tango, o Acrobata, e os principais números apresentados em performances ao longo da década de 80. Representa as primeiras VideoCriaturas que percorreram através de suas performances, a história do teatro, do circo, dos saltimbancos, dos acrobatas, cantores e performers de cabaré, até virarem seres híbridos independentes.⁶⁵ (TORREZAN e MARSON, 2012, p. 80).

Essa descrição dá uma ideia de como se desenvolve a ação da performance com as *videocriaturas*. Desse modo, é possível notar que nessas primeiras *videocriaturas* os figurinos eram feitos com uma malha preta (calça e camisa) com um capuz do mesmo material que cobria todo o equipamento, mas com uma semitransparência no rosto que permitia a visão do performer. Desse modo, o rosto virtual projetado na tela era sobreposto sobre o rosto real formando uma espécie de segunda pele.

Portando essa vestimenta o performer interagia com o público enquanto imagens de rostos previamente gravadas em laboratórios com atores, pessoas comuns, animais, bonecos, efeitos de animação, mãos ou qualquer coisa que pudesse emular um rosto. Donasci descreve essas imagens gravadas e exibidas no televisor durante a performance, foram:

⁶⁵ Instante, experiência/acometimento: em arte e tecnologia / Serviço Social do Comércio; Curadoria de Gustavo Torrezan e Melina Izar Marson. – São Paulo: sesc sp 2012.

[...]o *close* na boca, que acaba ocupando todo o rosto/tela imprimindo agressividade ao texto verbalizado; o rosto que vai se desfocando enquanto fala, expressando um conceito de desvanecimento ou morte gradual; ou ainda a técnica da inversão do rosto, colocando-o de cabeça para baixo, ideal para se criar criaturas que produzem um tom humorístico. (DONASCI, 2017, p.88).

Ao vestir o figurino, Donasci (2017, p. 90) afirma que “sente seu corpo se deixar levar pelo comando daquele rosto”, como que ele (o rosto) fosse tomado por outro ser que lhe arrancava expressões performáticas desconhecidas e não programadas: “Senti que formávamos, - eu e a imagem do rosto do ator fundida - uma terceira pessoa, híbrida de nós, diferente de nós, potencialização de nossas expressões e ao mesmo tempo estranho para nós”. Ele ainda fala das visões que o performer pode ter em performance com *videocriatura*, essas visões nos dar a saber um pouco da dimensão da presença:

Tem a minha, que é a de dentro. A visão de quem está dentro olhando para fora. Essa é a visão do performer. Essa visão de quem está dentro é uma visão muito parecida com o distanciamento do Brecht por um lado, e por outro lado a sensação de estar à parte do processo, vendo de fora. Você vê a sua mão, você vê o seu corpo, você vê as pessoas te tocarem, você vê as pessoas reagirem, mas não é você. É como se você estivesse vendo através daquele corpo. [...]a outra é quando a pessoa é que grava o rosto, que ela se assiste. Então ela vê o trabalho, que ela fez de um jeito, ser feito de outro. E a terceira é quando se faz ao vivo, aí os dois são irresponsáveis e fica improvisando, um sacaneando o outro. Quer dizer, você faz coisas para sacanear a pessoa que faz o corpo, e a pessoa do corpo faz coisas com as pessoas que você teria vergonha de fazer. É um jeito de brincar experimentando uma linguagem. (DONASCI, 2017, p. 91-92).

Percebe-se que essas dimensões do ver/escutar sensível do performer nos dá a compreender o que é a presença corpórea, e que ela rompe tempo, espaço e fronteira e gera uma sensação de onipresença, como se o performer ali onde se encontra fosse capaz de se sentir em outros lugares, se vendo fazer a performance. Desse modo, a sensação de presença é também acompanhada pela sensação de não-presença, visto que o sentir distanciado, não faz com que o performer perca da dimensão de onde está, do local onde a performance acontece, mas que ele se ver fazendo.

Essas dimensões sensíveis (visíveis, tácteis e audíveis) do performer referidas por Donasci ajudam a compreender o que é a presença corpórea e como essa rompe com o tempo e o espaço, gerando, por assim dizer, uma

sensação de multi-presença. Dessa forma, é como se o performer fosse capaz de se sentir em outros lugares e, assim, rompesse a superficialidade da experiência física, do aqui e do agora, e ampliasse sua percepção do ser/estar no mundo. Esse “ver-se fazendo” só é possível pela presença do outro, o outro que presentifica e virtualiza. É nesse sentido que Merleau-Ponty afirma que a minha corporeidade é também formada pela do outro, a intercorporeidade, a copercepção entre corpos:

É necessário e suficiente que o corpo do outro que vejo, sua palavra que ouço, ambos dados a mim como imediatamente presentes em meu campo, me presentifiquem *à sua maneira aquilo a que nunca estarei presente*, que me será sempre invisível, de nunca serei testemunha direta, uma ausência, portanto, não, porém, uma qualquer, uma certa ausência, uma certa diferença segundo as dimensões que nos são de pontos comuns, que predestinam o outro a ser o espelho de mim mesmo, como eu sou dele, que fazem com que nós mesmos não tenhamos, de alguém ou de nós, duas imagens lado a lado, mas uma única imagem, onde ambos estamos implicados, que minha consciência de mim mesmo e o meu mito do outro sejam não duas contraditórias, mas o avesso um da outra. (MERLEAU-PONTY, 2005, p. 85, grifos do autor).

Transportando os dizeres de Merleau-Ponty para a estética de Donasci, podemos dizer que é a máquina (TV e vídeos gravados) esse outro ser que presentifica o corpo do performer e que lhe confere também ausência, pois a *videocriatura* pode ser compreendida pelo público como um outro ser, ou seja, um ser que é maior que soma de performer e máquina.

Com o tempo, as *videocriaturas* de Donasci passaram por processos de modificação e as mais recentes apresentam telas em LEDs, TVs mais finas, adaptando-se aos modelos encontrados no mercado. Esse é o caso da performance *Videotango* (fig.15), na qual Donasci faz uso de uma televisão de plasma que cobre somente a parte superior do corpo nu do performer.



Figura 15 Otavio Donasci, Videotango. Fonte: https://www.researchgate.net/figure/Videotango-Otavio-Donasci-2011-in-http-wwwperformanceartebrasilcombr-imagens_fig2_305730484

Donasci chamou as *videocriaturas* de novo ser, espécies de “Frankenstein”, e destaca que sua criação é uma costura eletrônica na qual o corpo virtual é costurado no corpo orgânico. Assim, podemos dizer que há uma relação intercorpórea entre artista e máquina e essa relação pode se estabelecer na complexidade e na reciprocidade do sentir. O dispositivo é incorporado à ação do performer de modo que um não existe sem o outro. A performance por sua própria natureza precisa de ambos para existir. A relação entre performer, equipamento e público é intercorpórea, pois são os elementos indispensáveis para que os circuitos em questão sejam fechados. A possibilidade de conexão constante com a internet trouxe uma expansão de circuito e, conseqüentemente, a ampliação de sensações do corpo performer.

3.4 Caso 4.: Dispositivo tecnológico como potência do sentir

Concordo com Arlindo Machado (2007), quando explana que existe diferentes maneiras de se lidar com os dispositivos tecnológicos disponíveis no mercado de eletrônicos, mas certamente a perspectiva artística é a mais desviante, uma vez que reinventa os usos das máquinas, indo além do que é programado. Ele ainda acrescenta que essa reinvenção ocorre como apropriação da tecnologia e na artemídia que é fortemente determinada pela mediação técnica e que os artistas se apropriam dessas tecnologias fazendo com que elas trabalhem em benefício de suas estéticas.

Meditando sobre esses apontamentos de Arlindo Machado e refletindo sobre o modo como as criações artísticas incorporam dispositivos ao corpo, entendo que a nossa relação com a tecnologia digital pode ir além de uma relação programada que nos tornam passivo a mecanização imposta por um mercado capitalista, principalmente em se tratando de em redes sociais. Desse modo, os usos da tecnologia digital se resumem a curtir, compartilhar, seguir ou não seguir, arrastar para o lado, para cima, aceitar ou não aceitar, nossas ações e expressões são programadas e limitadas.

Busco perceber e provocar outros tipos de afetos do uso dos dispositivos medias, em específico os da vida mediada conectados em rede e com tela sensível ao toque. Caminhando nessa perspectiva encontro que Gilbert Simondon (2020) sustenta que o humano constrói a significação das trocas de informação com as máquinas, nessas significações a máquina é um gesto humano, e, elas são construídas para criar narrativas de maquinação do mundo.

Coadunando os apontamentos de Arlindo Machado (2007) com as considerações de Gilbert Simondon (2020), anúncio que minha busca é experimentar a incorporação desses dispositivos medias como próteses corpóreas, promovendo a aliança do carbono com o silício e ampliando minhas capacidades de presença. Entre, de sentir-me presente entre o tangível de o ciberespaço.

Os desenvolvedores das tecnologias vestíveis vêm, a cada ano, apresentando significativas e, certamente, lucrativas inovações para os diversos setores do mercado, tais como as indústrias de próstéticos, segurança e moda. O início desse desenvolvimento foi alavancado pelos criadores da chamada

computação vestível. Pioneiros como Steve Mann, cofundador do projeto *Wearable Computing* no Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), em 1992, vêm trabalhando com as várias possibilidades de adaptar dispositivos digitais ao corpo. Essa busca bem-sucedida teve sempre como motivador tornar as tecnologias invisíveis e confortáveis. Um exemplo ilustrando essa procura pode ser visto no protótipo de computador portátil (fig. 16) de 1980 de Steve Mann, um dos primeiros protótipos cujo intuito era tornar portátil o computador. Mann explica que inventou esse modelo em 1980 quando ainda não haviam os chamados *laptops*, pois a tecnologia inalâmbica à bateria ainda não estava disponível e, por conta disso, havia a necessidade de o computador estar sempre ligado à eletricidade. Ao vencer esse problema, Mann explica que esse aparato o permitia:

ficar de olho na tela enquanto andava e fazia outras coisas. Um TRC⁶⁶ no capacete apresentava texto e imagens, e uma luz semelhante à lâmpada de um mineiro me ajudava a encontrar meu caminho no escuro. Eu carregava uma lâmpada de flash eletrônica que me permitia capturar imagens na escuridão total. Um conjunto de botões de pressão no topo da lanterna controlava o computador, a câmera e assim por diante. (MANN, 1997, n.p.)⁶⁷.

⁶⁶ TRC (no inglês CRT) é a sigla para Tubo de Raios Catódicos. Esses tubos são os responsáveis pela geração de imagens nas telas de TV ou de Computador. Funcionam pela incidência de elétrons em uma superfície fosforescente. Essa tecnologia foi substituída pelo LCD (Liquid Crystal Display), na qual o feixe de elétrons estimula, justamente, os cristais líquidos. Disponível em: www.technopedia.com

⁶⁷ I could keep an eye on the screen while walking around and doing other things. A CRT on the helmet presented both text and images, and a light like a miner's lamp helped me find my way around in the dark. I carried an electronic flash lamp that let me capture images in total darkness. An array of push-button switches on the flash-lamp head controlled the computer, camera, and so forth. (Tradução nossa)



Figura 16 Steve Mann e seu protótipo de computador portátil de 1980. Fonte: <http://www.wearcam.org/historical/>

Passadas quatro décadas desde a invenção desse primeiro protótipo de computador acoplado ao corpo, Mann e outros pesquisadores continuam trabalhando com o propósito de tornar vestíveis não somente o computador, mas os outros tipos de tecnologias digitais. Desse modo, dispositivos antes não vestíveis, como, por exemplo, as tiras colocadas no corpo para medir o batimento cardíaco, os sensores para medição de resistência galvânica (sudorese) e os “adesivos” para medição de pH da pele, foram integrados a vestimentas. Resulta desses desenvolvimentos uma ampliação das sensações experimentadas pelo usuário ou mesmo um aumento da captação de estímulos do ambiente, ou seja, ao vestir essas tecnologias a pessoa pode ter acesso não somente a seus próprios dados internos, mas também ter as suas sensações ampliadas. Observa-se, assim, a inversão do percurso que anteriormente ia do corpo para os dispositivos e agora vai dos sensores para os sentidos. Dessa forma, o diferencial passa ser a possibilidade de pensar o corpo não apenas como fornecedor de dados para os sensores, mas de experimentar estímulos, de sentir

os dados. Dois exemplos dessa tecnologia são *Hug Shirt* e *Sound Shirt* da indústria *CuteCircuit* e o projeto *Sensory Substitution* de David Eagleman.

Hug Shirt é um projeto premiado no ano de seu lançamento, em 2006, e que, desde então, vem sendo aperfeiçoado. Trata-se de uma camiseta que permite àquele que a veste se sentir abraçado. A camiseta é confeccionada com micro atuadores hápticos⁶⁸ conectados via *bluetooth* a um aplicativo de telefone celular. Esse aplicativo envia sinais aos atuadores que convertem as informações em movimentos tácteis e modificam a pressão exercida pela camiseta no corpo, causando, então, a sensação de um abraço. Outros parâmetros também são alterados na camiseta, como aumento de temperatura e da taxa de batimento cardíaco, intencionando assim promover de modo mais completo a sensação de ser abraçado. Interessantemente, a camiseta é totalmente sem fiação elétrica (e, portanto, lavável sem oferecer quaisquer riscos) e confeccionada com os chamados tecidos inteligentes.

Sound Shirt (também da empresa *CuteCircuit*) é similar ao colete desenvolvido no projeto *Sensory Substitution* do neurocientista David Eagleman. Trata-se de vestimentas voltadas especialmente para o público deficiente auditivo. Como o próprio título do projeto de Eagleman deixa claro, trata-se da substituição de um sentido por outro. No caso das vestimentas em questão, ocorre a captação do estímulo sonoro (uma onda de pressão mecânica que se propaga no ar) pelos atuadores e sua conversão em vibrações, na parte de trás do colete, que são sentidas pelos usuários. Esses estímulos vibratórios são então decodificados por quem veste a camiseta valendo-se de distintas estratégias. Alguns deficientes auditivos desenvolvem a chamada audição óssea, na qual a vibração sonora do ambiente é sentida diretamente na estrutura óssea e decodificada pelo cérebro. O colete desenvolvido no projeto de *Sensory Substitution* estimula diferentes pontos nas costas do usuário, que depois traduz essas sensações em informações. Dessa forma, o cérebro aprende a extrair significado desse fluxo de vibrações topicamente localizadas. A referida substituição sensorial ocorre, assim, pela permutação do sentido da audição pelo tato. A *sound shirt* vale-se do mesmo princípio, isto é, a captação do som

⁶⁸ Atuador é um dispositivo que move ou controla algum mecanismo, transformando algum sinal de entrada em uma ação mecânica. Um atuador háptico transforma algum estímulo (do ambiente ou do telefone, como no caso da *Hug Shirt*) em ação tátil, isto é, captada pelo sentido do tato.

(principalmente musicais) do ambiente e a sua conversão em vibrações sentidas na pele do usuário. Essas vibrações são produzidas pelos micros atuadores embutidos e espalhados por diversas partes da camiseta. A ideia é também produzir uma sensação de imersão no som. As frequências e timbres são destinadas a atuadores específicos, desse modo, timbres particulares dos instrumentos são sentidos em partes específicas do corpo, como por exemplo, o violino é sentido no braço enquanto a percussão é sentida nas costas.

Esses exemplos ilustram a mudança de direção ocorrida nas pesquisas envolvendo as tecnologias vestíveis. Desde as experiências pioneiras de Steve Mann que possibilitam o acesso a dados externos (como imagens do ambiente) até os relógios inteligentes, que permitem acesso a dados internos do indivíduo como a taxa de batimento cardíaco, o nível de calorias queimadas, a temperatura ou o número de passos percorridos, por exemplo, nota-se o uso de sensores para captar informações que, depois, são mostradas em tela. Nas tecnologias vestíveis mais recentes, o caminho tem sido invertido, pois os estímulos externos do ambiente ou de outros dispositivos são sentidos no próprio corpo do usuário. O relevante é que em ambas as formas, o corpo é expandido para fora (quando dados do próprio corpo são traduzidos em informações digitais) ou para dentro (quando estímulos externos são tornados sensíveis no corpo). Os óculos de realidade aumentada são um bom exemplo dos modos com a percepção humana pode ser ampliada. A esse respeito, é ilustrativa a constatação de Mann de que “do mesmo modo como os computadores passaram a servir como repositórios de informações organizacionais e pessoais, o computador roupa, quando usado regularmente, pode tornar-se uma memória visual próstética e intensificador da percepção.” (MANN, 1997, s./p.)⁶⁹.

Mesmo que as pesquisas pioneiras sejam mais bem definidas como tecnologias portáteis ao invés de vestíveis, pois visavam a tornar portáteis os computadores e periféricos (câmara, microfone etc.) de grandes dimensões àquela época, todas essas tecnologias acabam, nos dizeres de Suzan Ryan (2014), virtualizando nossas percepções da realidade.

⁶⁹ Just as computers have come to serve as organizational and personal information repositories, computer clothing, when worn regularly, could become a "visual memory prosthetic" and perception enhancer. (Tradução nossa).

As tecnologias vestíveis, como poderia se esperar, têm sido acolhidas e desenvolvidas fortemente na indústria da moda. Vários designers e estilistas têm experimentado distintas formas de tornar cada vez mais simples e cômoda a confecção dessas vestimentas e essa busca têm sido viabilizadas com o surgimento dos chamados tecidos inteligentes. Paralelamente, pesquisadores ligados à academia também têm se interessado por essa temática dentro e fora do contexto da indústria *fashion*. Sob o aspecto financeiro, Ryan (2014), por exemplo, observa que os tecidos inteligentes e interativos (SFIT, no inglês: *Smart Fabric and Interactive Textiles*), em 2008 contabilizavam um mercado global de cerca de 600 milhões de dólares. Já em 2012, esse mesmo mercado alcançava 2 bilhões e meio de dólares. Embora essa temática possa ser considerada recente na academia, há autores que já tratam do assunto sobre sua perspectiva histórica, como é o caso de Bradley Quinn (2002) que analisa uma variedade de roupas e vestimentas surgidas desde o início da década de 1990 e apresenta os estilistas e designers mais destacados desse nicho. As tecnologias vestíveis também chegaram às universidades e foram acolhidas no conjunto de conteúdos a serem ministrados. Isso promoveu o surgimento de novas bibliografias didáticas como, por exemplo, o livro *Smart Clothes and Wearable Technology* (2009) de Jane McCann e David Bryson que apresentam, justamente, sugestões de como ensinar esse tópico aos estudantes.

Ao lado dessas pesquisas, encontram-se autores que tratam do tema da vestimenta como veículo de comunicação social. Nesse sentido, a dimensão performática, teatral, das tecnologias vestíveis está relacionada mais proximamente com a linguagem e com a cultura, permitindo também ser considerada por uma abordagem semiótica e artística. Essa abordagem para com as tecnologias vestíveis é explicada por Ryan dessa maneira:

As tecnologias vestíveis, no contexto da performance, oferecem oportunidade para explorar nossos relacionamentos com nossos corpos e como os movemos, como Arduino (microcontroladores modulares), interfaces de comunicação e outras tecnologias simples e sensoriais nos permitem experimentar ou transcender nossos corpos e como o conceito de performance teatral pode ser expandido no espaço virtual. Esse trabalho foi inteligentemente discutido, principalmente no contexto da fenomenologia (especialmente o trabalho de Maurice Merleau-Ponty), por autores como Johannes Birringer e Susan Kozel. (RYAN, 2014, p. 8)⁷⁰.

É evidente que toda nova tecnologia pode desdobrar-se e impactar as artes como um todo. Em alguns casos, os artistas inspirados por visões futurísticas audaciosamente antecipam caminhos e apontam tendências. Dois exemplos de como a tecnologia vestível foi empregada com fins artísticos são os trabalhos *Keitai Girl* (2003) de Noriko Yamaguchi e *Telematic Dress* (2005) de Michèle Danjoux e Johannes Birringer.

Keitai Girl (fig.17) foi uma performance (baseada em uma dança típica japonesa chamada ParaPara) na qual as dançarinas usam uma roupa futurística confeccionada com telefones celulares. Ao moverem-se, as dançarinas se tocam e a roupa é iluminada. Desse modo, a artista sugere pensar o aspecto tátil das tecnologias vestíveis futuras em diálogo com as tradições culturais japonesas.

⁷⁰ Wearables in the context of performance present opportunities for exploring our relationships with our bodies and how we move them, how Arduinos (modular microcontrollers), communications interfaces, and other soft and sensory technologies allow us to experience or transcend our bodies, and how the concept of theatrical performance can be expanded in virtual space. Such work has been intelligently discussed, primarily in the context of phenomenology (especially the work of Maurice Merleau-Ponty), by authors like Johannes Birringer and Susan Kozel. (Tradução nossa)



Figura 17 Captura de imagem da performance *Keitai Girl* de Noriko Yamaguchi com roupa confeccionada com telefones celulares. Fonte: <https://www.youtube.com/user/Noriko24/videos>

Desenvolvido em Londres no *Design and Performance (DAP) Lab*⁷¹, o projeto *Telematic Dress* conectou visual, acústica e sensorialmente dançarinos de diversas partes do planeta (na Europa, Estados Unidos, Brasil e Japão), usando vestimentas que respondiam, através de som e luz, aos movimentos individuais e, também, aos movimentos dos outros dançarinos. O objetivo era “criar uma ‘composição de vestuário’ telemática ou ‘performance de código aberto’ na qual o vestuário se expande para se tornar um ambiente virtual.” (RYAN, 2014, p. 8)⁷².

Nas minhas performances a ação performática se desenvolve no espaço atual e no espaço virtual, operado mediação pelo digital com dispositivos tecnológicos conectados em rede. Enquanto performo desloco-me em ambientes públicos (ruas, sala de exposição, praça) dispositivos tecnológicos incorporados ao corpo em vestimentas e conectados em rede por *live streaming*. Assim sendo, nas performances o atual e o virtual são operados em simultâneos para gerar sensações de entrepresença. Essas vestimentas criadas para incorporar dispositivos e serem usadas em performances possibilitam a imersão

⁷¹ Informações sobre o projeto e sobre a performance: <http://people.brunel.ac.uk/dap/daplive.html>

⁷² To create a telematic “garment composition” or “open-source performance” in which dress expands to become a virtual environment. (Tradução nossa)

do encontro, são usadas também como os elementos ativadores da performance, uma espécie de persona em performance é ativada no encontro com outrem. Essa reflexão da noção de persona está presente na pesquisa de Renato Cohen (1989, p. 107, grifos do autor), e, sua função, não é apenas estabelecer distinções em relação ao teatro, mas também identificar o elemento ativador de uma performance:

Na *performance* geralmente se trabalha com persona e não personagens. A *persona* diz respeito a algo mais universal, arquetípico (...) A *personagem* é mais referencial. Uma persona é uma galeria de personagens (...) O trabalho do *performer* é de “levantar” sua *persona*. Isso geralmente se dá pela forma, de fora para dentro (a partir da postura, da energia, da roupagem dessa persona) (...) a persona surge no processo de criação e pode tomar qualquer rumo (...).

As performances criadas e que nessa tese serão apresentadas como a experiência vivida da entpresença, tem como desejo a experiência da sensação Entre. Para tanto entrar em conversa e escuta sensível com outrem, está em jogo a relação perceptiva da afeição e o afetar. Ao ativar a performance início uma espécie de jogo intercorpóreo no qual vejo e sou vista, toco e sou tocada, escuto e sou ouvida. Desse modo, me torno Entrepresente como artista-performer, e assim sou a obra em si, meu esquema corporal e todos os meus movimentos constituem a minha expressão é o próprio médium das minhas obras.

A ação performática com outrem no espaço atual tem início quando me aproximo para conversar. Durante as performances percebe-se que nem sempre a conversa se desenvolve pelo verbo, muitas vezes um gesto é o que basta para entender o que é dito, a palavra é gesto e sua significação é um mundo, como bem disse Merleau-Ponty (1999). Assim, tudo que precisa ser dito é expresso pelo gestual, um balançar a cabeça, um arquear a sobrancelha, uma desaprovação no canto da boca, um afasta-se para não conversar, constituem o suficiente para que haja a conversa.

Já a conversa que ocorre no espaço virtual, operado pelo digital com outrem *on line*, se estabelece por um dispositivo colocado nos bolsos das vestimentas. Como momento ativador da conversa, ao abrir a “*live*” no Instagram eu anuncio por meio de texto nos comentários que se trata de uma performance

e que se pode participar dela comentando com textos ou figuras. Daí então coloco o dispositivo no braço no intuito de outrem, onde quer que ele esteja, empenhe-se na escuta sensível e interaja comentando na live. A ideia é que, ao conhecer esse outrem que passou pela *live* e deixou seu rastro eu possa sentir-me presente lá onde ele está, bem como trazê-lo para sentir o aqui. Os vestígios da presença de outrem comigo são capturados por meio das imagens que são registradas na *live*, as imagens transmitidas são por partes do corpo, por isso explora-se colocar os dispositivos em bolsos diversos, com exceção da cabeça. captadas pelo braço do artista durante a conversa com o espectador presencial, o espectador online assiste ao que é transmitido pelo movimento do braço do performer e escuta sons da conversar com o espectador presencial, explora-se a percepção pela visão, escuta e o movimento do corpo.

Capítulo 4: A invencionática

*Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato
de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios.*

Manuel de Barros⁷³

⁷³ Poema “O apanhador de desperdícios” de Manoel de Barros.

Capítulo 4: A invencionática

É importante destacar que essa tese é de uma artista pesquisadora imersa no seu *métier* que articula pesquisa acadêmica com a criação autoral de performance e entrelaça suas criações a de outros artistas. Desse modo, a criação de performance fez parte de todo o processo de constituição da tese o tempo todo, pois de outro modo não seria um doutoramento verdadeiramente baseado na poética. Apliquei uma metodologia que se constrói em diálogo do método fenomenológico com a pesquisa performativa, e ao longo da investigação da tese compreendi que o modo como criava performances desenhava-se também uma noção estética da entpresença que fazia uso da invenção como uma tecnologia de criação.

Desse modo, a invenção como estratégia de criação e mapiei algumas poéticas que faziam eco no meu modo de criação de performance. Reconheço que outras podem existir, mas destacarei aqui reflexões e poéticas que me fizeram pensar a invenção como uma tecnologia de criação, e busquei identificar nelas os elementos que constituem e a configuram. Ao final dessa seção apresento também o modo como faço uso dos elementos tecnológicos no meu processo de criação.

Começarei pela poética da *invencionática* do poema Manuel de Barros que abre essa seção. Tomo a liberdade de defini-la como: a ciência do apanhador de desperdícios que estuda a invenção como tecnologia ancestral e que se dedica a imaginação, a intuição, a astúcia, a sagacidade e a ardileza de inventar poéticas para compor os silêncios por meio da incorporação, apropriação, aglomeração, absolvição, plagiocombinação, remix, antropofagia e colagem como um conhecimento do inventor.

Desse modo, mediante o uso da prática dos desvios estratégicos e das inteligências imemoriais realiza-se a metamorfose corpórea resultando na transubstanciação e na incorporação de dispositivos tecnológicos digitais supostamente construídos para outro fim, usado em performance como potências do sentir.

A invenção como é uma estratégia é uma sabedoria mitológica, isso significa que ela é um saber nômade enredado sob a regência de Métis⁷⁴. A regência de Métis adentra-se no poder de se autotransformar fazendo uso da sabedoria combinada com a astúcia para criar performances operacionais que dependem de saberes antigos da inventividade artesanal.

Doravante, ao me referir à tecnologia, tratarei como uma atividade humana e como parte da vida. No contexto atual, a definição mais comum de tecnologia se refere sempre ao seu caráter artificial e informacional: reduzindo-a a máquinas inventadas por humanos, que operam um conjunto de atividades e soluções providas por recursos de computação que visam à produção, o armazenamento, a transmissão, o acesso, a segurança e o uso das informações.

Nessa tese, entretanto, uso a de noção de tecnologia de forma mais ampla: a tecnologia como conhecimento, pensada num contexto social, gerando e intermediando relações corpóreas. Para tanto, trânsito pelos apontamentos de Lorenzo Simpson (1965) que define tecnologia como “aquela constelação de conhecimento, processos, habilidades e produtos cujo objetivo é controlar e transformar”. Essa abordagem abrange tanto objetos concretos (produtos e artefatos) como abstrações (conhecimento, processos e objetivos), seu escopo é mais amplo e é bastante encontrada em teoria crítica e estudos culturais. Esses apontamentos também são possíveis de ser encontrado no pensamento de Arnold Pacey (1983)⁷⁵, quando diz que a tecnologia implica “aplicação de conhecimentos científicos e outras tarefas praticas por sistemas ordenados que

⁷⁴ Na mitologia grega é a deusa da saúde, proteção, astúcia, prudência e virtudes. Métis, filha de Tétis e Oceano, foi a primeira esposa de Zeus, recebeu a alcunha de “a mais célebre das Oceânides”, por ter fornecido a Zeus a bebida que fez Cronos regurgitar todos os filhos que havia anteriormente engolido. Atribui-se a inteligência astuciosa de Métis a conquista do poder de Zeus. Métis tem o poder de se metamorfosear, podendo assumir qualquer forma que desejar, assim como outras divindades marinhas. Apesar de ter esta habilidade, a deusa não consegue escapar das artimanhas de Zeus, mas acaba por engravidar deste. Durante a sua gravidez, Gaia profetiza que Métis teria dois filhos: a primeira, de nome Tritogenia, seria igual a Zeus em força e sabedoria, mas o segundo tornar-se-ia o novo rei dos homens e dos deuses. Zeus, temendo que isso viesse a se concretizar, envolve a deusa num jogo de enrolação engoliu a deusa viva, incorporando para si seus atributos. Para alguns, Zeus sugeriu que Métis se transformar em uma mosca, para outros em uma gota de água, mas em ambas as metamorfoses, sem perceber as intenções de Zeus, ela pousa em suas mãos e ele a devora imediatamente. Métis continua a aconselhar Zeus de dentro das entranhas, hospeda-se nele e ali pariu e armou. Atena fruto dessa relação, nasce da cabeça de Zeus, já adulta e armada para a guerra. O "parto" de Atena foi feito por Prometeu e Hefesto, que abriu a cabeça de Zeus com um machado. Disponível em <https://pt.linkfang.org/wiki/Métis/>. Acesso em: 01 de novembro de 2020.

⁷⁵ In MURPHIE, Andrew e POTTS, John (trad.). *Technology: practice and culture in Culture and Technology*, 2009, p. 27-35.

envolvem pessoas e organizações, seres vivos e máquinas” (PACEY, 1983, p. 32)⁷⁶.

Dito isso, a noção de tecnologia pela qual trânsito é considerada muito mais que uma coleção de ferramentas e máquinas, é preciso olhar para a tecnologia e os dispositivos tecnológicos no mundo contemporâneo e entender como eles instauram novas operações sociais na convivência e no âmbito relacional. Nesse ponto, é importante não se iludir com a premissa de que a tecnologia é sempre benéfica a todas as pessoas e sociedades, como bem destaca Fabio Nunes (2010, p. 17): “muito pelo contrário, a tecnologia está na mão daqueles quem detêm poder e isso implica em intenções”. É preciso compreender o contexto hegemônico da tecnologia e como ela interfere nas reflexões dos valores culturais, ideológicos e nas preocupações éticas, visto que vivemos a era da tecnocracia⁷⁷, que molda e determina os fins políticos, sociais e econômicos.

Sendo assim, a “tecnologia é um sistema”, como bem afirmou Ursula Franklin (1990). E como sistema a tecnologia envolve muito mais do que componentes materiais e individuais. É um sistema porque envolve organização, procedimentos, símbolos, novas palavras, equações e acima de tudo, um modo de pensar⁷⁸.

Considerando a tecnologia como um sistema, faço o exercício de combinar a arte com a tecnologia de modo que possibilite a invenção como uma estratégia que me permite criar performances. Uma estratégia que se apropria

⁷⁶ Tradução feita do texto: “application of scientific and Other knowledge to practical tasks by ordered systems that involve people and organization, living things and machines” PACEY, 1983, p. 32).

⁷⁷ Guilherme Feliti (2019) no primeiro episódio do podcast *Tecnocracia* afirma que: “Tecnocracia vem da junção dos radicais *tecno* e *cracia*. *Tecno*, do grego, técnica ou habilidade, e *cracia*, também do grego, *governo de*”. Desse modo no sentido literal, tecnocracia é a forma de governo no qual quem dá as ordens são os mais aptos tecnicamente em suas próprias áreas. O nome desse podcast é uma brincadeira com o sentido literal do termo, visto que nas últimas 2 décadas, o radical “tecno” virou sinônimo de um setor que construiu seu poderio a partir da computação e invadiu todos os espaços da sua vida, como afirma Guilherme Feliti: “Hoje, a tecnocracia em que vivemos não é o governo dos mais aptos, como o grego sugere, mas uma realidade em que poucas grandes empresas de tecnologia dão as cartas.” Esse podcast quinzenal “vasculha os arquivos de alguma revista impressa desconhecida da década de 1990 e faz relações misturando academia, pensata e o livro de piadas do Ary Toledo para explicar, bonito e bonita, que tudo é replay, tudo já passou, a gente só está fadado a repetir”, afirma Guilherme Feliti. Disponível em: <https://manualdousuario.net/podcast/tecnocracia-66/>. Acesso em: 22 de agosto de 2022.

⁷⁸ Texto elaborado a partir do seguinte fragmento da versão em inglês: “Technology is a systems. It entails far more than its individual material components. Technology involves organization, procedures, symbols, new words, equations, and, most of all, a mindset” (FRANKLIN, 1990, p. 12).

do dispositivo tecnológico e desvia seu uso, criando outras possibilidades de incorporá-lo em vestimentas como potências volumosas do sentir.

Inspiro-me em Fabio Nunes (2010, p. 19) quando diz que caberá a nós artistas dos novos meios intervir “nesses modelos hegemônicos, desconstruindo o discurso e criando desvios estratégicos”. Escorrego e crio desvio estratégicos das programações determinadas para os usos dos objetos tecnológicos digitais por meio da tecnologia da invenção.

Michel Certeau (2014) acredita que em nosso cotidiano inventamos mil maneiras de escapar das organizações que projetam produtos a serem consumido e programados, colocando cada coisa em seu lugar. Esses escapes são modos de proceder e essas astúcias compõe a rede de uma antidisciplina. Para esse autor, existe uma fabricação poética astuciosa escondida por detrás das invenções que escapole e permite criar usos dos produtos diferentes daqueles para o qual foi feito.

Uma fabricação poética que se insinua de forma ubíqua, quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas aparece nas “maneiras de fazer”, nas “artes de fazer”, a exemplo dos indígenas que subvertiam o uso de objetos impostos pelos colonizadores, não rejeitavam os objetos, mas modificavam seu uso a sua maneira, utilizando-os para fins de referências estranhas aos sistemas do qual podiam fugir (CERTEAU, 2014, p. 39).

Michel Certeau situa sua pesquisa sobre a invenção do cotidiano justamente nessa diferença, nesse distanciamento, do processo de utilização. Dessa maneira, ele supõe que da mesma subversão dos povos indígenas é também praticada por usuários das tecnologias de mediação, nós também fazemos uma “bricolagem” com/na economia cultural dominante, usando inúmeros e infinitesimais metamorfoses da lei, segundo nossos interesses e nossas próprias regras. Para ele, existe uma performance das “artes de fazer”. As “artes de fazer” são invenções que envolvem uma maneira de pensar, de investir por uma maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar.

Gilbert Simondon (2020, p. 107) ao refletir sobre a figura e o fundo na relação do ser vivo e no pensamento inventivo, diz que: “o ser vivo pode inventar porque é um ser individual, que leva em si o seu meio associado”. Para ele, o papel relevante não está na forma, mas sim no fundo, visto que o fundo é um

sistema das virtualidades, dos potenciais, das forças que nos fazem criar enquanto a forma é um sistema de atualidade. Desse modo, para ele:

A invenção é uma apropriação do sistema de atualidade pelo sistema das virtualidades, a criação de um sistema único a partir desses dois sistemas. Na medida em que as formas são passivas; tornam-se ativas quando se organizam em relação ao fundo, trazendo para a atualidade as virtualidades anteriores. (SIMONDON, 2020, p.108).

É absolutamente importante salientar que para Michel Certeau, embora a razão técnica imponha nossa forma de organizar a vida colocando coisas e pessoas em caixinhas organizadoras, atribuindo papel, lugar e produtos a serem consumidos, nós escapulimos silenciosamente e rompemos com essas conformações. Inventamos em nosso cotidiano outras formas de uso por meio de astúcias sutis, táticas de resistências e arte do fazer, técnicas com as quais alteramos os dispositivos e os códigos impostos e reapropriamos seus usos no nosso espaço e do nosso jeito, inventando novos usos.

Na perspectiva de inventar novos usos, Gilbert Simondon (2020) ao refletir sobre os modos de existência dos objetos técnicos afirma que os seres técnicos são diferentes dos seres vivos, essencialmente por não gerarem seres semelhantes a eles. Ele configura ainda a invenção como um ato de criação do indivíduo. E, esse ato de criação, pressupõe que o inventor tem um conhecimento intuitivo da tecnicidade dos elementos. Desse modo: “o inventor procede sua invenção de elementos já técnicos, nos quais descobre um ser individual capaz de incorporá-los” (SIMONDON, 2020, p.128).

Esse autor considera que as máquinas são gesto humano depositado, fixado, convertido em estereotipia, que podem recomeçar sempre, visto que inventar:

[...]é fazer o pensamento funcionar como uma máquina pode funcionar – não como causalidade, fragmentária demais, nem segundo a finalidade, unitária demais, porém de acordo com o dinamismo do funcionamento vivido, apreendido por ter sido produzido e acompanhado em sua gênese. A máquina é um ser que funciona. (SIMONDON, 2020, p.213)

Esse pensamento nos compreende que entre o humano que inventa e a máquina inventada, existe uma isodinamia, uma relação semelhante de força

e intensidade. Sendo a máquina um ser que funciona ela é análoga ao funcionamento do corpo humano sua analogia estabelecida no funcionamento reflexivo do humano e funcionamento físico da máquina.

No próximo tópico escrevo sobre os caminhos do desejo que constitui para fazer da invenção uma estratégia de criação de performances elencando os procedimentos escolhidos e como eles foram remixados, colados e plagiocombinados.

4.2 A Invenção como estratégia de criação de performance

Retomando a metodologia de desenvolvimento dessa tese, procurei praticá-la como caminhos do desejo ou linhas do desejo⁷⁹. Os caminhos do desejo ou linha do desejo sinaliza uma passagem pedonal trilhada na vegetação por aqueles que escolhem trilhar outros caminhos diferentes dos que foram projetados. Como um atalho, esses trajetos mais simples e mais diretos rompem a vegetação e desenham novos percursos diferentes dos que tinha sido projetado pelo gesto arquitetônico. Em detrimento do gesto arquitetônico ou paisagístico, e mesmo da segurança, e caminhos inventados buscam encontrar estratégias que atendam os anseios dos transeuntes. Desse modo, durante essa pesquisa inventei caminhos do desejo e me apoiei em estratégias que colocavam em pratica o diálogo da pesquisa performativa com o método fenomenológico.

Pensar estratégias pela metáfora do caminho do desejo é construir um trilho distinto, mas também é se inspirar em percursos construídos anteriormente. Desse modo, uma pesquisa como um caminho do desejo aberto entre as vias já projetadas, perfura as gramas e entrecruza trajetos, como

⁷⁹ Olivier Razemon, jornalista do *Le monde*, escreve em seu blog sobre a linha do desejo ou a linha inventada pelo pedestre, afirma que: “*Les urbanistes ont baptisé « lignes de désir » ces cheminements inventés par les usagers qui préfèrent « couper », parce que c’est plus court et plus pratique*” (os urbanistas têm chamado a estes caminhos inventados pelos utilizadores que preferem "cortar" porque é mais curto e mais prático, nossa tradução). Disponível em: <https://www.lemonde.fr/blog/transports/2017/01/15/ligne-desir-pieton/>. Acesso em: 02 de outubro de 2022.

encruzilhadas por onde escolhi transitar. Uma encruzilha é sempre o encontro de no mínimo três estradas diferentes: não mais uma estrada única, projetada para se terminar, mas uma estrada sinuosa, repleta de caminhos do desejo abertos pela vontade de travessia. Em 2019 realizei alguns atos performáticos de trilhar esses caminhos (fig. 18) na cidade de Brasília/DF. Foi realizando esses atos performáticos que encontrei o caminho metodológico e criei as estratégias e inventei modos de percorrer.



Figura 18 Colagem com sobreposição de imagem dos atos performativos sobre os caminhos dos desejos, Brasília, 2019. Acervo Pessoal

Compreendo essa metodologia como um andar a flor da pele⁸⁰, e nela não é possível precisar o momento que inicia o processo de criação, o processo é a vida e a vida é o tempo todo. Desse modo, foi realizando caminhadas pelos caminhos do desejo que a sensação me atingia e provocava a criação e a pesquisa. Ofereço como uma metáfora possível para entender essa relação entre vida criação e pesquisa a barra de ferro que atravessa o corpo de Frida Kahlo e perfura toda a sua vida. Toda a performance que envolve a pintura de Frida é perpetuação daquela barra de ferro atravessada na vida. A barra de ferro na vida de Frida é a prática performativa como pesquisa, ou seja, sua

⁸⁰ Andar à flor da pele, expressão usada para significar um momento de intensidade de sentimento, em que as emoções explodem e superam o que é possível racionalizar, então os sentimentos brotam como o suor que sai da pele.

performance como pintora fez com que ela desenvolvesse uma metodologia, um caminho de investigação e experiência, que se desdobra em suas criações artísticas, seus textos, suas ações e seus pensamentos tornados públicos transubstanciados em pinturas.

Ofereço a *invencionática* como estratégia da criação de performances artísticas, ela envolve vários procedimentos de escuta sensível, sendo o principal deles a atitude corpórea de colocar-se a flor da pele, portanto o considero uma estratégia estesiológica. Partindo da invenção como tecnologia, faço uso dos procedimentos de apropriação, colagem e arrastão, transformo-os em procedimentos disruptivos de criação que se desdobra em gestos performáticos investidos de uma atitude de irreverência, ironia, política e estética no ato de devoração do que é do outro. Ao devorar o que é do outro realizo o ato de digerir por meio de ruminações e meditações na ideia de empreender algo novo. As devorações são as mais diversas possíveis, podem ser uma frase, um gesto, uma palavra dita, uma imagem presa na memória, um modo de se expor em performance, entre outras variantes.

Considerando que a estesiologia é a percepção em movimento, visto que se trata de engajamento do corpo no mundo, e isso faz dela também um ato político que dar a ver o invisível, afirmo que um dos pontos de destaque da criação das performances dessa tese é a experiência. Uma experiência na qual o olhar para os dados de pesquisa é a atenção e intenção aos elementos de incorporação, realizando arrastões e a colagens, sendo os procedimentos da invenção como estratégia de criar performances. O olhar que realizo é da mesma natureza do olhar do artista da arte da colagem que busca possibilidades de combinação e sobreposição dos vários elementos nas suas composições.

Na encruzilhada que trilho como artista e pesquisadora, o mundo e outrem é o mesmo tempo o meu laboratório e meu ateliê. De modo que os meus equipamentos de pesquisas se fundem ao meu corpo e é na relação com o outro e com as coisas que estão ao meu redor que edifico minha pesquisa sobre a criação de performances de entrepreneurship.

Das coisas que estão ao meu redor uma delas tem grande relevância nessa pesquisa, é o *smartphone*, ele é um equipamento essencial para desenvolver a estratégia de tomar nota e capturar os momentos de significativos da criação. Desde que iniciei essa pesquisa a sentir o *smartphone* como uma

prótese corpórea, visto que por ele era possível acessar o ciberespaço como um lugar também de pesquisa e comecei a capturar e anotar os gradientes dessa pesquisa. Essa prótese também funciona como ferramenta que me possibilita a empretença no espaço tangível e digital, ao mesmo tempo que é uma prótese digital, é também manual. No encontro do digital com o manual comecei a explorar atos de criações e conexão em *live* no Instagram.

Desse modo, um dos procedimentos da invenção como estratégia de pesquisa foi uso do *smartphone* como prótese corpórea estesiológica. O *smartphone* como uma prótese corpórea foi explorada não só como um item de coleta de dados da pesquisa, mas também como um objeto da criação. Ao mesmo tempo que usava para fazer pequenas notas reflexivas e da criação de performance, também era uma prótese usada em ação performática para ativar o ato performático com o outro e o sentir estesiológico da empretença.

A *invencionática* como estratégia é estesiológica, visto que além de disruptiva é mimética e utiliza a intuição para associar as sensações corpóreas ao longo do ato de criação. A passou a ser um procedimento usado nessa pesquisa e ela fez com que eu transformasse e resignificasse os gestos de outros artista em novas combinações.

Colando, remixando, plagiocombinando e criando outros usos são estratégias fundamentais da invenção as performances que de empretença foram constituídas. Nesse procedimento o uso de caderno de apontamento para rabiscar em notas as ideias que vão surgindo no contato com o mundo, são fundamentais, pois permite experimentar as possibilidades de composições.

Um outro procedimento importante de destacar é a colagem de ações como, visto que ela possibilitou criar a partir de elementos arrasados de outras criações. Nesse procedimento foi-se montando as ideias até chegar à paisagem final e iniciar ao momento de performar com o outro. É importante destacar que como ato performático, durante esse procedimento da remixagem, tudo o que surge pode ser incorporado ou não na performance final. No entanto, uma performance nunca está pronta, é sempre permanece aberta, é sempre uma experiência com outrem. E se performar é correr risco e lançar-se ao inesperado, as nuances do imprevisto são sempre consideradas.

Na busca de compreender a invenção como estratégia e procedimentos usados por artistas destaco atos performático e inventivos empregado por alguns

artistas e que me inspiram a elaboração de procedimentos de pesquisa e criação de performance.

4.3 Caso1: Duchamp, o readymade e a invenção de novos sentidos no mundo

Meu primeiro encontro com Duchamp foi um evento bem inesperado, visto que não sabia da exposição até chegar à cidade de Frankfurt. Eu e Joenio combinamos de fazer uma viagem para Alemanha saindo de Paris e perambulando por algumas das cidades alemãs, entre elas Frankfurt. Construímos uma rota turística e escolhemos alguns museus e pontos turísticos para visitar, não demos atenção inicialmente as exposições, mas sim a temática do museu. Chegamos em Frankfurt e nos interessamos pelo museu MMK Für Moderne Kunst, por ser um museu de arte moderna, e quando chegamos lá descobri que entraria em contato direto com as obras de Duchamp, logo na entrada da exposição me impactei com o modo como os *readymade* foram dispostos na sala. Eu olhava para eles e ao mesmo tempo me perguntava se era os objetos reais, o meu pensamento era de que seria uma exposição pequena, mas à medida que me deslocava pela sala, ia me surpreendendo com a quantidade de obra que estavam ali expostas.

Antes de ter contato direto com as obras de Duchamp eu não reconhecia essas obras como um ato performático, e naquele dia, naquele museu, vendo todas aquelas obras artísticas criadas por Duchamp como *Rose Sélavy*⁸¹ eu vivi uma espécie de transubstanciação direta na obra, o ato performático de reconstruía a em mim à medida que eu caminhava por entre suas obras (fig. 19).

⁸¹ O texto do folheto da exposição de Marcel Duchamp no Museu MMK Für Moderne Kunst, diz que *Rose Sélavy* aparece nas obras fotográficas de Duchamp nas quais ele é ao mesmo tempo autor e coautor, um alter ego.



Figura 19 Colagem com sobreposição de imagem dos atos performativos sobre Rose Sélavy (Duchamp), Frankfurt, 2022. Acervo Pessoal

Entre os vários procedimentos realizados por artistas começarei destacando como pista histórica da invenção como estratégia de criação de performances: os *readymade*. Para Octavio Paz (2012, p. 25), o *readymade* não é uma obra, mas um gesto promovido por Marcel Duchamp em deslocar objetos de uso cotidiano para contextos artísticos, em si é um ato performático. Nos *readymade* a apropriação criativa tornar as obras definitivamente inacabadas, ou seja, precisa da experiência do outro para que a obra de arte seja inventada, isso quer dizer que existe uma performance corpórea na experiência da obra de Duchamp. Segundo o folheto da exposição de Marcel Duchamp no Museu MMK Für Moderne Kunst⁸² o ponto de partida do *radymade*⁸³ desse gesto performático foi a questão “Can works bem ade which are not, ‘of art’?” e destaca que esse pensamento influencia diferentes tipos de artista, entre eles John Cage ao afirmar que o silêncio também é música. Assim sendo, o gesto performático de Duchamp motiva outros artistas nas invenções de suas obras de arte.

⁸² Em 2022, realizei o doutorado sanduíche na Université Paris V, sob supervisão da Prof. Bernard Andrieu. Nesse período viajei para Frankfurt onde tive a oportunidade de visitar a exposição Marcel Duchamp no Museu MMK Für Moderne Kunst.

⁸³ “Como fazer uma obra de arte que não seja uma obra de arte?”, tradução nossa do texto do folheto da exposição de Marcel Duchamp no Museu MMK Für Moderne Kunst.

Camilo Osorio (2015) afirma que, falar de Duchamp é sempre arriscado dado o perigo de transformar a obra em um mero exemplo da filosofia. Para ele o “desvio de Duchamp é um desvio em direção à origem, uma origem indefinível que produz um devir sempre inacabado, onde as formas de arte são indiferenciadas e o que importa é a possibilidade de invenção de novos sentidos para o mundo”. É na invenção de novos sentidos para o mundo que o gesto performático de Marcel Duchamp a poética duchampiana edifica ao mesmo tempo a arte e flerta com a indiferença da não-arte, um jogo recíproco de imaginação e entendimento, uma coisa é deslocada do seu cotidiano e nos apresentada como arte. Para o filósofo italiano Maurizio Lazaratto (2014, p. 43):

[...] mais do que objeto ou obra, o que interessa a Duchamp são as transformações incorporais operadas pelo processo criativo (a transubstanciação dos materiais inertes utilizados) que afetam de uma só vez a subjetividade do artista e aquela do público. O processo criativo é um ato estético no sentido em que ele desloca e reconfigura o campo da experiência possível e constitui um dispositivo de fabricação de um novo sensível e de uma nova massa cinzenta.

Segundo Otavio Paz (2012) o *readymade* “são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte é um gesto irônico de dissolução e crítica da ideia moderna de obra de arte”⁸⁴. O gesto performático de Duchamp não postula um valor novo, trata-se de “um dardo contra o que chamamos valioso”⁸⁵. Considerada uma crítica ativa, os *readymade* são uma espécie de pontapé ou um verdadeiro ataque a noção de obra de arte “sentada em pedestal de adjetivos”. Desse modo, a performance de Duchamp renova-se em cada um de nós quando encontramos com seus *readymade*, foi isso que senti quando encontrei com *Rrose Sélavy*.

Nessa mesma perspectiva Carminda Mendes André (2017, p. 105) considera o gesto duchampiano⁸⁶ uma “arte de recusa às curadorias”, arte que se esparrama na vida e desmuseifica as produções artísticas.

Olhando para o movimento vanguardista brasileiro, a invenção como método de criação também se filia ao gesto antropofágico de devoração e

⁸⁴ PAZ, 2012, p. 22.

⁸⁵ PAZ, 2012, p. 23.

⁸⁶ O artista inscreve-se em um salão de arte de 1917 com um trabalho que consistia em um urinol reinventado em *A Fonte*, o qual foi recusado pelo júri, por ser considerado um gesto obsceno, dentre outros fatores.

digestão do outro, implicando uma atitude do colonizado em investir sobre o colonizador. Oswald de Andrade (1928), em seu Manifesto antropofágico, escreveu que “[s]ó antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente (...) Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.”, e reabilita o gesto selvagem de devoração dos grupos étnicos tanto brasileiros quanto africanos, como possibilidade de confrontar o outro, o desejo de incorporação, a apropriação e a querência.

O gesto performativo duchampiano e o gesto antropofágico estão carregados de irreverência e ironia contra as convenções e as instituições, tornando-se atos políticos, estéticos e performáticos na medida que desestabilizam as convenções em busca de uma ação de invenção como um ato de devoração de outrem.

4.4 Caso 2: Hélio Oiticica e a arte como um estado de invenção

Hélio Oiticica faz da sua arte um gesto de invenção. Para Paulo Braga (2013), a obra escrita de Oiticica oferece pista para a compreensão do método de invenção: “ao juntar fragmentos de outros autores, também possui caráter laboratorial de junção de lâminas exemplares, lâminas conglomeradas(...) laboratório para identificar a invenção por meio de citações de fragmentos de obras de outros artistas”. (...) Oiticica depois de separar o que mais interessa, condensa. No ‘Conglomerado’ as partes não estão separadas, mas reunidas num todo coerente” (BRAGA, 2013, p. 50).

O estado de invenção como método figura toda a obra de Oiticica da década de 1970, inicialmente o uso do verbo referia-se a crítica aos artistas que criavam com pouco rigor, sendo usada de forma pejorativa. Mas, ironicamente ele faz uma virada ontológica da palavra e passa a usá-la como força motriz da sua criação, como afirma Braga (2013, p. 50): “Na década de 1970, depois da leitura de Pound, o inventor passa a ser para Hélio Oiticica exatamente o propositor de transformações”. A referência principal para definir a arte como

estado de invenção de Oiticica é a leitura de Pound⁸⁷, mas ele deixando apegar-se apenas a de inventor e diluidor, operando uma relação entre oferecendo o estado de invenção como síntese:

Penetráveis, Núcleos, Bolides, Parangolés, foram o caminho para a descoberta do que eu chamo de estado de invenção, acho que daí é possível haver diluição, não se trata nada de ficar nas ideias... não existe ideia separa do objeto, nunca existiu, muito menos nesse caso; o que existe é a invenção... não há mais possibilidade de existir estilos, ou a possibilidade de existir uma forma de expressão unilateral como seja a pintura, a escultura departamentalizada... só existe o grande mundo da invenção [...]. (OITICICA apud BRAGA, 2013, p. 49).

A obra de arte passa a ser o mundo aglutinado em um ponto pronto para explodir e formar outros mundos. Aguilar (2016, p. 170) considera que a pesquisa sensorial dos corpos, das percepções e dos materiais, tudo é estado de invenção, de tal modo que: “nas relações e dinâmicas entre margem, corpo e forma na invenção do espaço ou do ‘campo experimental’ faz com que continuem sendo eixos que permitem refletir sobre suas invenções”. Um ponto de destaque de Hélio Oiticica que trouxe como procedimento na criação de performances de presença é o modo como tudo figura no estado de invenção: obra, o corpo e o espaço.

Um outro elemento de inspiração na obra de Oiticica que ressoa como estratégia de criação são os *Parangolés-capas* (fig. 20). Oiticica denominava seu Parangolé de "antiarte por excelência"¹² e "obra-objeto no mundo ambiental". No primeiro momento os parangolés foram criados como estandarte, mas em seguida adaptado a capa, que ganha qualidade de estrutura vestível de engajamento do espectador.

⁸⁷ Ezra Weston Loomis Pound considerado uma referência como poeta, músico e crítico literário americano do movimento modernista da poesia estadunidense do início do século XX. Pound aproxima-se da ideia de Harold Bloom, considerando que existe um conjunto de obras que representam momentos de maiores elevação de uma cultura e classifica os poetas (de maneira semelhante a feita por Maiakóvski) numa escala que vai do inventor, mestres, diluidores, bons escritores, *belles lettres* e lançadores de modas, e atribui uma verdadeira hierarquia.

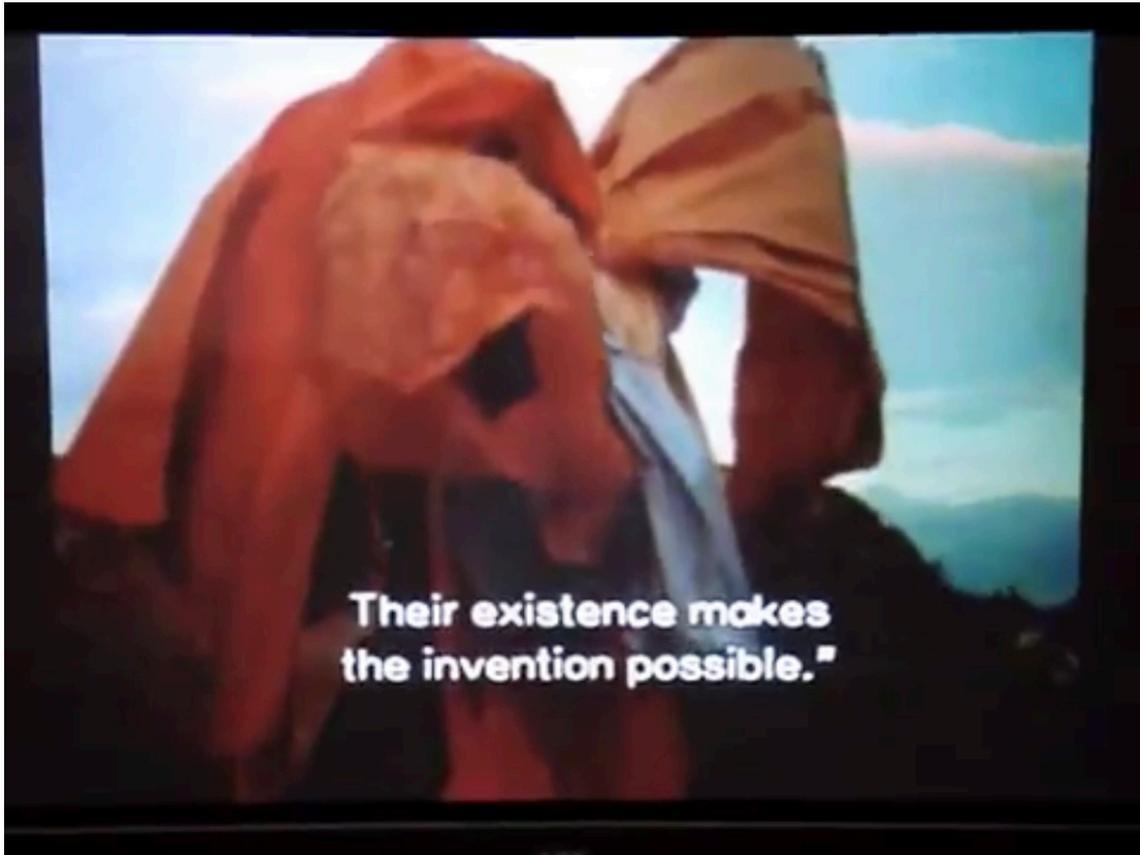


Figura 20 Captura de tela do filme "Extracts from the movie showed at Helio Oiticica's exposition, TATE Modern, London, 2007. Disponível em: <https://youtu.be/dJTr8I2M6Ps>.

Anos atrás tive oportunidade de vestir os *Parangolés-capa* e sentir o corpo como estado de invenção. A performance se fazia presente, com aquelas capas eu podia dançar sentir a performance em meu corpo. Eu habitava o espaço, a vestimenta era lugar de criação. Eu sentia o que Oiticica (1964) definia, como: "o próprio 'ato de vestir' a obra já implica numa transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição"⁸⁸. Desse modo, o ato de vestir é o ativador da performance, é o corpo em estado de criação, visto que tira o participante de uma posição contemplativa, e o convida a performar.

Esse modo de ativar performances por meio de vestimentas se faz presente na estética das performances de presença, a existência da vestimenta, torna a invenção possível.

⁸⁸ OITICICA, Hélio. Anotações sobre o "Parangolé". 1964. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>.

4.5 Caso 3: Tom Zé o arrastão e a estética de plagiocombinação

Nesse inventário de inspirações e apropriações que me potencializam a criação, considero a estética da plagiocombinação de Tom Zé (1998) um método de invenção. Nesse método a técnica de arrastão é um procedimento de criação. Faço dessa técnica a minha potência de criação de performances, para dar visibilidades a elas elaborei ficha cartográfica das performances, uma forma de destacar as matrizes inspiradoras daquela criação.

O arrastão é um termo que tem vários significados na linguagem brasileira: pode ser uma técnica de pesca à beira mar, que consiste em usar uma grande rede para arrastar os peixes do fundo do mar; pode ser e o barco usado para realizar esse tipo de pesca; pode ser também uma técnica de assalto coletivo; ou, um cordão composto por várias pessoas para expulsar alguém; e até, um golpe que atinge as partes baixais do inimigo, no intuito de surpreendê-lo. Em todos os casos, a ação de arrastar, de puxar, de trazer para perto, tomar para si, ou até realizar ato violento estar presente.

Mas o que é a estética da plagiocombinação? Na obra *Com Defeito de Criação*, Tom Zé discorre sobre sua estética de criação, estruturando-a como uma estética do plágio. Segundo Tom Zé, existe uma estética do plágio, ela é praticada nas músicas contemporâneas por meio do esgotamento das combinações musicais da escala de sete graus que, embora, o compositor acrescente alterações dos tons vizinhos, musicalmente desencadeia-se uma estética do plágio do universo musical. Desse modo, pode-se concluir que toda criação musical, em certa medida, acaba sendo uma combinação de tons plagiados de outras músicas. Na obra de Tom Zé (1998), o plágio da estética do plágio transforma-se em potência de criação, e ele apresenta que fez uso dessa técnica nas composições das obras do álbum *Com Defeito de Fabricação*⁸⁹. Segundo o artista “estética de ‘Com defeito de fabricação’ reutiliza a sinfonia cotidiana do lixo civilizado ou não”, nas composições musicais são usadas sonoridades de brinquedos, carros, apitos, serras, orquestra de Hertz, ruídos das ruas etc., unidos a um alfabeto sonoro de emoções, trazidas das canções e

⁸⁹ *Com Defeito de Fabricação*: [Compositor e intérprete] Tom Zé. Zona Franca de Manaus: Trama, 1998.1 CD (36 min).

símbolos musicais que marcam cada passo da nossa vida afetiva. Tom Zé lembra que o aproveitamento desse alfabeto sonoro de emoções resulta em “pequenas células, citações e plágios desvelados”, utilizadas nas composições musicais das obras do autor. Ele ainda afirma que, essa estética também pode ser chamada de “estética do arrastão”, fazendo alusão a técnica de roubo urbano e coletivo inaugurada em praias do Rio de Janeiro nos anos 80⁹⁰. Ao assumir esse procedimento como técnica de criação, Tom Zé conclui que “terminou a era do compositor, a era do autoral, inaugurando-se a era do plagiocombinador, processando-se uma entropia acelerada”.

Essa apropriação realizada por Tom Zé oferece o arrastão como procedimento de criação, que consiste não só em utilizar partes de composições de outras obras em suas músicas, mas também é ético dizer que se apropriou. É possível notar que na obra de Tom Zé (2014) junto ao gesto da plagiocombinação existe um comprometimento ético que é o gesto de fazer as referências de onde retirou o trecho musical ou fragmento textual que compõe sua criação. Dessa forma, faz uso da palavra “arrastão” para informar que é uma citação, como podemos notar no trecho da música apresento como exemplo esse fragmento textual retirado da música Esquerda, Grana e Direita, do álbum Vira Lata na Via Láctea, na qual faz uma citação de Paulo Freire.

O povo querida, querida ainda suspeita
 Querida querida de nossa covardia
 Querida querida masturba e deleita
 Querida esquerda, grana e direita
 Quando o trabalhador cresce na sociedade
 E tem a oportunidade de ser protagonista da história
 Ele pratica o método do opressor
 Porque foi o único método que aprendeu
 Então, ele só sabe agir como o opressor
Arrastão de Paulo Freire

A sua forma de referenciar ocorre de duas maneiras: ao final da letra de cada música no encarte que acompanha o CD, ou por inclusão na letra da composição ou até por emissão vocal durante os shows ao vivo. O álbum Com Defeito de Fabricação (fig. 21) foi todo composto com a estética da

⁹⁰ O arrastão praticado no Brasil trata-se de um roubo em série, no qual um grupo de pessoas junta-se para usurpar os pertences de pessoas mais favorecidas. Essa técnica de roubo coletivo iniciou-se no Rio de Janeiro e hoje encontra-se espalhada por todo o Brasil, de tal modo que o termo vem sendo utilizado para diversos casos de roubo em série.

plagiocombinação e ao final de cada composição encontra-se as referências dos arrastões.

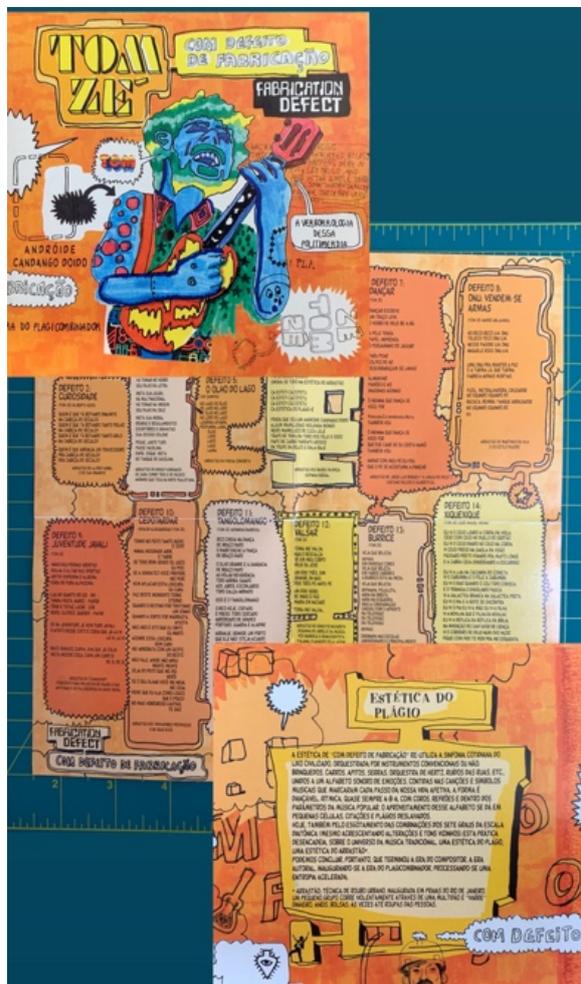


Figura 21 Colagem com sobreposição de imagem do encarte do CD *Com defeito de fabricação*, Tom Zé, 2009. Acervo Pessoal

A estética da plagiocombinação é um dos procedimentos de criação que compõe o meu inventário sobre o método de inventar performances. Outras obras também usam ou assumem esse procedimento como potência de criação, é o caso do lambe de autor desconhecido (fig. 22), que diz: “Autoral é tudo que você não sabe de quem roubou”⁹¹.

⁹¹ Autor desconhecido.

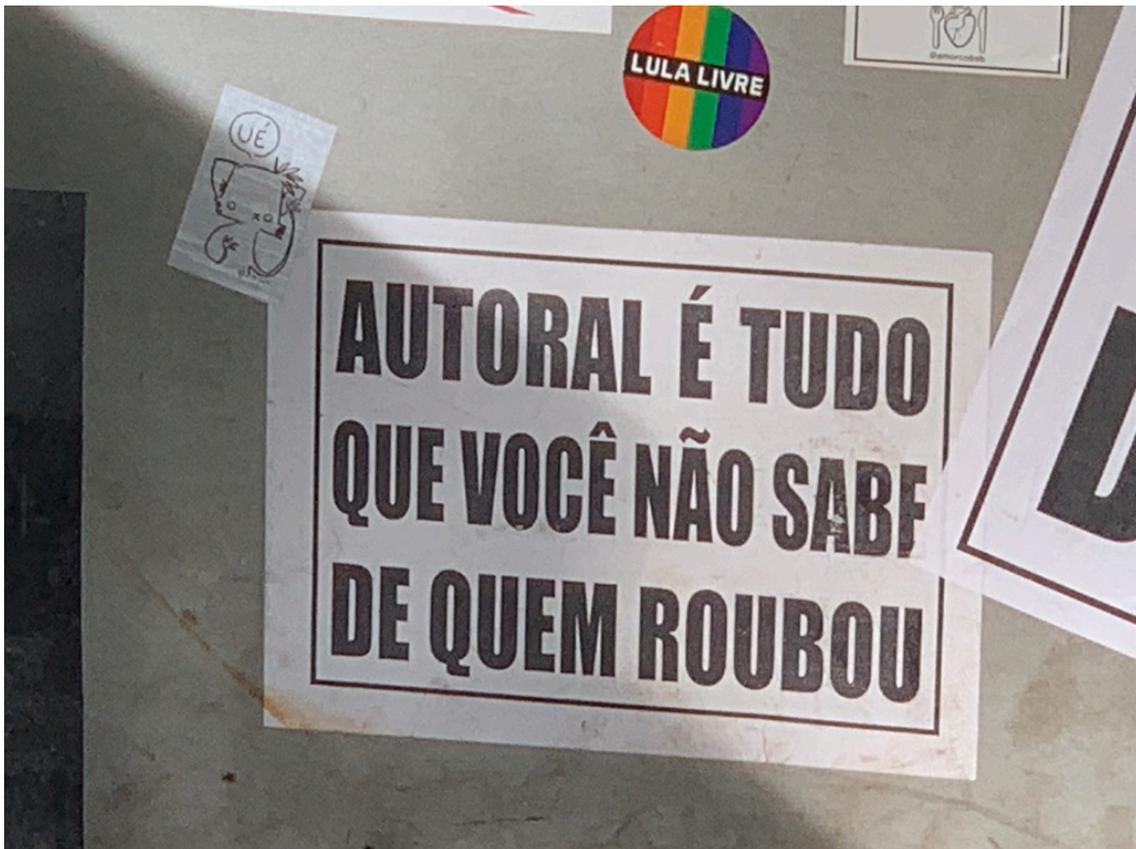


Figura 22 Imagem de um Lambe, lambe encontrado nas ruas de Brasília, plano piloto ScIn 102, de autor desconhecido. Acervo Pessoal

Resinifico o gesto duchampiano somando ao gesto antropofágico, e agarro-me nas palavras proclamadas por de Hélio de Oiticica que transformam a arte num estado de invenção, para dar conta do modo, maneira, estilo de criar. É desse universo que brota as minhas invenções de artes tecnológicas. Eu invento a minha arte tecnológica, invento uma arte na qual a minha corporeidade entrelaça-se ao ser média digital para produzir entrepresença no encontro com outrem.

4.6. A colagem, o arrastão e a incorporação como procedimentos disruptivos da invenção das performances de presença

A colagem como princípio da composição é feita com uso de vários materiais, com diversas texturas, que postos e superpostos por meio de uma incorporação de um ao outro no ato da criação, a depender do motivo escolhido pelo artista. Trata-se de um procedimento disruptivo de criação que se apropria do que já existe, do que já se tem à disposição no mundo, e assim cria-se roteiros e busca-se trilhar caminhos do desejo, considerando os princípios de harmonia, repetição e contraste. Na colagem cada elemento escolhido para a arteficialidade da composição é levado para a caminho de possíveis.

Considerando esse método disruptivo, me inspiro no procedimento de arrastão proposto por Tom Zé na sua estética da plagiocombinação e faço dessa técnica potência da minha criação. Deixo que a estética da plagiocombinação se esparrame nas minhas elaborações das performances artísticas, seja: no uso da mediação do corpo por dispositivos tecnológicos conectados a telemática; no registro feito durante a imersão na ação performática, por meio de capturas de imagens que vejo nas telas dos dispositivos; na produção de vídeos de registro da invasão do espaço público e do espaço digital transmitido em *live streaming*; na criação de vestígios da presença considerando as camadas de ações da presença e da não-presença. A partir destes procedimentos é que percebo os modos, as maneiras, as formas e os estilos que experiencio a minha busca pela produção de onipresença em performances artísticas, eles dão conta da arqueologia do meu corpo, capaz de desvelar a inteligibilidade presente no ato de invenção como tecnologia ancestral.

Entendo que as tecnologias vestíveis são próteses corpóreas que permitem ampliar as capacidades perceptivas do corpo, oferecendo formas de presença e de interação entre o espaço tangível e o ciberespaço. Essa capacidade perceptiva pode ainda ser diversificada e intensificada pela utilização das tecnologias para comunicação em rede em tempo real (comumente conhecida por *live streaming*) e pelo uso de dispositivos com telas sensíveis ao toque.

A presença corporal é elemento fundamental das artes ao vivo, dentre estas a performance. Como já dito antes as noções de presença e não-presença corporal retomam questões sobre os modos de ser do corpo e de suas potências expressivas na ocupação de fronteiras perceptivas do sentir entre o espaço tangível e o ciberespaço, que fazem despertar o desejo de constituir a entrepresença como uma noção estética na criação de performance.

Retomando as premissas que perpetuaram essa tese, sendo a primeira de que ao constituir performances artísticas usando dispositivos tecnológicos conectados em rede como potência volumosa de sentir eu poderia me sentir entrepresente no espaço tangível e no ciberespaço, e a segunda, de que os dispositivos tecnológicos podem ser incorporados em vestimentas como próteses volumosas do sentir para ampliar a ontologia da carne e alarga as sensações entrepresença no espaço tangível e no ciberespaço em performances artísticas.

Antes de chegar as performances de entrepresença que trato no capítulo 4 dessa tese, algumas criações permitiram experimentar modos estéticos de criar entrepresença. Entre 2018 e 2019 realizei uma série de performances experimentais, obras seminais que me fizeram constituir maneiras de incorporar dispositivos tecnológicos em vestimentas e de me sentir Entrepresente em ações simultâneas com outros artistas em diferentes territórios.

4.7. Incorporação de dispositivos e preservação da mobilidade em performances de entrepresença

Nesse sentido, a dimensão performática das tecnologias vestíveis está relacionada mais proximamente com a linguagem e com a cultura, permitindo também ser considerada por uma abordagem semiótica e artística, que oferecem possibilidades de explorar nossos relacionamentos com nossos corpos e como os movemos quando incorporamos essas tecnologias. Essa abordagem com as tecnologias vestíveis é explicada por Ryan (2014) da seguinte maneira:

As tecnologias vestíveis, no contexto da performance, oferecem oportunidade para explorar nossos relacionamentos com nossos corpos e como os movemos, como Arduino (microcontroladores modulares), interfaces de comunicação e outras tecnologias simples e sensoriais nos permitem experimentar ou transcender nossos corpos e como o conceito de performance teatral pode ser expandido no espaço virtual. Esse trabalho foi inteligentemente discutido, principalmente no contexto da fenomenologia (especialmente o trabalho de Maurice Merleau-Ponty), por autores como Johannes Birringer e Susan Kozel.⁹²

Nas primeiras incorporações usei como técnica de incorporação o uso de suportes de dispositivos utilizados para as práticas de esporte, de modo que a tela ficava visível pelo material em plástico vinil desses suportes. Experimentei colocar os suportes em diferentes partes do corpo, eu desejava produzir imagens resultante dos movimentos do corpo e não que mostrasse o corpo em movimentos, a saber: que imagem o movimento do meu braço produz? A perna, o que ela produz como imagem? O tornozelo? A coxa? O abdômen? Foram feitas as primeiras experimentações dessa incorporação nas performances *Corpo instalado: performance de imersão no espetáculo Mulheres Invisíveis* e *Abayomi – performance de re-existência*.

Depois das primeiras experimentações em performance, sentia-me incomodada com o acabamento estético do dispositivo, e percebia que ainda não tinha uma incorporação e sim um acoplamento. E essa solução veio num elevador de serviço do prédio, ao pegar esse elevador percebi o bolso feito em vinil usado para colocar informações. Me chamou atenção o modo como ele era feito com o material em vinil, com as mesmas propriedades que eu buscava, um bolso transparente para colocar um dispositivo que pudesse ser acessado e controlado. A partir dessa percepção tive a ideia de usar para fazer bolso em plástico vinil no intuito da incorporação de plástico vinil, criando bolsos em vestimentas já confeccionadas e vendidas como roupas cotidianas, a ideia era

⁹² Wearables in the context of performance present opportunities for exploring our relationships with our bodies and how we move them, how Arduinos (modular microcontrollers), communications interfaces, and other soft and sensory technologies allow us to experience or transcend our bodies, and how the concept of theatrical performance can be expanded in virtual space. Such work has been intelligently discussed, primarily in the context of phenomenology (especially the work of Maurice Merleau-Ponty), by authors like Johannes Birringer and Susan Kozel.

arrastar aquela peça de roupa, aquele bolso em vinil e o dispositivo para criar uma vestimenta para ser usada nas performances de encontros e conversas.

Passei a implantar o plástico vinil diretamente nas peças de roupas. Uma das vestimentas consiste na primeira camiseta (fig.23) construída dessa maneira para ser usada na performance *CamisetaPerformance: Vamos conversar sobre feminicídio?* Nessa camiseta foram implantados três bolsos transparentes em plástico vinil, dois destes nas mangas e um na parte frontal da camiseta. Nos bolsos das mangas estão acoplados um telefone celular (conectado à Internet) e um carregador de bateria. O bolso da parte frontal comporta um tablet no qual são mostradas imagens das notícias sobre mulheres vítimas de feminicídio na cidade, estado ou país onde a performance é realizada. Esses dispositivos possibilitam a interação simultânea entre performer, espectadores presenciais e espectadores virtuais conectados às redes sociais. A participação virtual ocorre via *live streaming* (geralmente pelo Instagram). Os espectadores presenciais são convidados a conversar sobre o feminicídio explorando o toque sensível, o arrastar e observar a tela do tablet. Os espectadores online, por sua vez, são convidados a interagir com o envio de comentários – textos, fotos, *emoji etc.* Dessa maneira, a ação performática se desenvolve, simultaneamente, no espaço físico real e no ciberespaço, com o performer deslocando-se em ambientes públicos (ruas, sala de exposição, praça), abordando as pessoas, e convidando-as ao diálogo. A performance é iniciada com a frase: Vamos conversar sobre feminicídio?



Figura 23 Imagem da vestimenta utilizada na CamisetaPerformance: Vamos conversar sobre feminicídio, Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal

A ideia é que o disparo da interação ocorra pelo toque no dispositivo, que é, de certa forma, um toque no próprio corpo do performer, no meu próprio corpo (fig. 24). Ao clicar e arrastar a tela sensível do dispositivo colocado no bolso frontal, outrem vê as notícias e visualiza as imagens e a partir daí a comunicação é estabelecida.

**CAMISETA
PERFORMANCE**
VAMOS CONVERSAR
SOBRE FEMINICÍDIO



CamisetaPerformance: Vamos conversar sobre feminicídio (2019). Registro da performance sendo realizada no SESC/GAMA – DF em Março de 2019.

Figura 24 Imagem da vestimenta CamisetaPerformance: Vamos conversar sobre feminicídio, em performance no SESC/GAMA - DF, Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal

Um aspecto importante de se notar é o modo como o outrem do ciberespaço é convidado a participar da performance. Considero que eles têm um ponto de vista diferente dos demais, e isso acontece por conta da posição da câmera do telefone no corpo do performer, todas as imagens e escutas que ele percebe e interage são transmitidas daquele ponto de vista. É importante destacar que assim como provoço a invasão no espaço tangível (a rua) o ciberespaço também era invadido, as performances não são anunciadas no Instagram, ou seja, não era eventos agendado, com dia e hora marcado, a performance invade a rede e abre transmissão ao vivo. A intenção da obra é encontrar o outrem transeunte conectado à rede.

Essas performances me levaram a encontrar um paralelismo entre o espaço tangível e o ciberespaço, pois da mesma forma como a performance invade o espaço público das ruas, também se dá uma espécie de invasão do ciberespaço. Nessa estrutura, compreendi que outrem do espaço tangível e outrem do ciberespaço não eram apenas observadores passivos de uma ação performática, mas eram participantes ativo e que também performavam mediados pela interface do meu corpo.

Essa perspectiva de incorporação de dispositivo em vestimentas inspirada na tecnologia da computação vestível alterou a modo de uso numa

performance que eu já havia constituído em 2018, a performance *Corpo instalado*. Experimentei para essa performance construir uma camiseta nos mesmos moldes da *Camiseta/Performance*. Construída com a camiseta do espetáculo *Mulheres Invisíveis* do Grupo Estandarte de Teatro (fig. 25).



Figura 25 Imagem da vestimenta utilizada em *Corpo instalado*: performance de imersão no espetáculo *Mulheres Invisíveis* Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal

Essas duas vestimentas foram desenvolvidas a partir do que nomeio de espécie de “colagem eletrônica”, ela nasce inspirada de várias imagens imanadas de um fundo imemorial, mas que estão ali guardadas em minha coleção e compondo uma espécie de inventário sensível. Esse inventário sensível é composto por bens muito caros para mim e que estão disponíveis em minha memória. Desse modo, para criação dessa vestimenta eu combinei um estoque de imagens (fig. 26): a “espécie de costura eletrônica” de Donasci; o uso do plástico vinil em acessórios pela indústria da moda⁹³; o bolso de anúncio do

⁹³ “Embora o material não combine muito com o calor e cause polêmicas ambientais, a transparência é o que encanta!”, diz a consultora de estilo Cacá Filippini. Com inspiração nos anos 90, o uso de plástico vinil nas confecções de roupas e acessórios tiveram um retorno, em 2017 e várias grifes de moda apresentaram o uso do material nas passarelas as tendências de Verão 2018/2019, foram exibidos desde acessório a roupas completas feitas com material transparente. Informações extraídas da matéria *Roupas de plástico e vinil: veja como usar a tendência no dia a dia*, disponível em: <https://www.arevistadamulher.com.br/faq/30586-roupas-de-plastico-e-vinil-veja-como-usar-a-tendencia-no-dia-a-dia>. Acessado em: 06 de abril de 2020.

elevador do nosso condomínio; e os suportes de smartphone utilizados para a prática de exercícios.

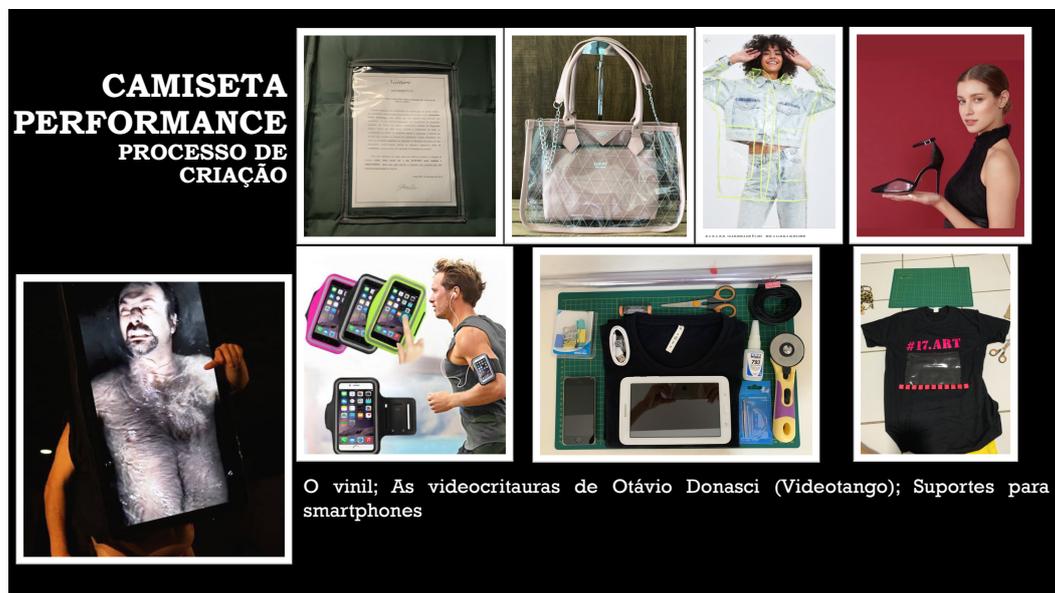


Figura 26 Imagem dos elementos da criação por meio da cola eletrônica Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal.

A “colagem eletrônica” é uma espécie de colagem cirúrgica para realizar incorporação de dispositivos tecnológicos ao corpo, seja de humano ou de objetos. Atribui-se esse nome também em virtude do processo de confecção da vestimenta, visto que não utilizei nenhuma espécie de costura, trabalho unicamente com a cola para que o bolso em vinil tivesse o aspecto de incorporação ao tecido, assim como: o processo usado para produção de suportes de smartphones na qual o vinil é incorporado ao material em tecido, criando uma transparência onde é possível ver e tocar a tela do dispositivo; e o processo de uso de cola cirúrgica para fechar incisões nas cirurgias, com objetivo de oferecer melhor resultado de cicatrização da pele⁹⁴.

Utilizo uma tábua de corte e um cortador circular para cortar o vinil e colar na camiseta com uma supercola transparente, flexível e resistente a

⁹⁴ Segundo a página da médica Luciana Pepino, especialista em cirurgia plástica, a técnica de uso de cola cirúrgica em cirurgias tem por objetivo oferecer uma cicatriz de boa qualidade e criar uma barreira para entrada de germes, impedindo a entrada de microorganismo na pele. Trata-se, portanto, de uma substância líquida composta por cianoacrilato, mesmo material utilizado em supercola de uso cotidiano, mas as cirúrgicas recebem uma adição de outras substâncias químicas que não a deixam ficar dura como a cola comum. Disponível em: <https://www.lucianapepino.com.br/blog/cola-cirurgica-na-cicatriz/>. Acesso em: 06 de abril de 2020.

impactos e vibrações. Apesar da indicação no frasco da cola para uso em material plástico, não atentei para a questão do tecido, o que ocasionou um furo na camiseta devido o uso em excesso, esse acidente fez com que eu tivesse que colocar um tecido xadrez nas cores da serigrafia para encobrir a área perfurada. A ideia inicial era fazer um protótipo para testagem do material e depois realizar a confecção final, no entanto, o protótipo feito com a camiseta com do #17.ART⁹⁵ passou a ser a vestimenta final, pois considerei que o número 17, presente na camiseta e que foi alvo de debate durante o encontro⁹⁶, representava a misoginia, preconceito e violência contra mulher tema da performance.

Em meio a essa pesquisa e explorações do uso do vinil encontrei numa loja uma capa toda feita nesse material com intenções de um dia usá-la em uma performance (fig. 27).



Figura 27 Imagem da vestimenta Capa transparente utilizada nas performances do Ministério dos Territórios Sensíveis, Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal.

⁹⁵ Camiseta do 17o. Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#17.ART): a dimensão política da arte. Este tem edição anual é realizado pelo MediaLab da UNB em parceria com outras instituições, o #17. ART aconteceu no Museu Nacional da República de Brasília/DF, no período de 3 a 5 de outubro de 2018.

⁹⁶ Muitos dos participantes do evento passaram a esconder de alguma forma o número 17 para não demonstrar apoio ou divulgar o candidato de direita (atual presidente) nas eleições para presidente do Brasil no ano de 2018.

A capa estava guardada no meu acervo de vestimentas e ruminava seu uso, foi quando iniciei as performances ministeriais a partir da criação do Ministério dos Territórios Sensíveis (MITESE), e o vinil passou a ser utilizado numa vestimenta por completa. A capa composta por vários bolsos, além de deixar a roupa debaixo toda aparente, também pode incorporar o dispositivo por fora da vestimenta.

Embora a capa não tenha inspiração direta no *Parangolé-capá* de Hélio Oiticica, ela trás o sentido de processos de subjetivação e transubstanciação do corpo do artista em performance. Na medida, em que ela passa ser o ativador do ato performático, vestir a capa é sentir-me em performance e conectar os dispositivos em rede por meio dos bolsos transparentes é entrar no campo da entrepresença, a capa me permite sentir-me entre o espaço tangível e o ciberespaço.

Desse modo, essa capa passou a ser a vestimenta principal na incorporação de dispositivos nas performances do MITESE. Nessa vestimenta foi possível incorporar os dispositivos em diferentes bolsos resultando em diferentes modos de sentir-me entrepresente.

Para performance *Du vent et du sable*, uma performance de entrepresença do ESTASE, elaborei uma nova vestimenta (fig. 28) que incorpora além do dispositivo o uso de luz de led. Desse modo, a um conjunto de vestimenta preta o dispositivo tecnológico voltando e luzes de leds são incorporadas, para o dispositivo voltei a usar os suportes de smartphone. Essa vestimenta tem me possibilitado sentir mais intensamente o corpo ciborgue, na medida em que o dispositivo e o led estão mais próximos da minha pele e que meu corpo por inteiro fica revestido desse tecido preto deixando aparente unicamente, braços, mãos e cabeça.

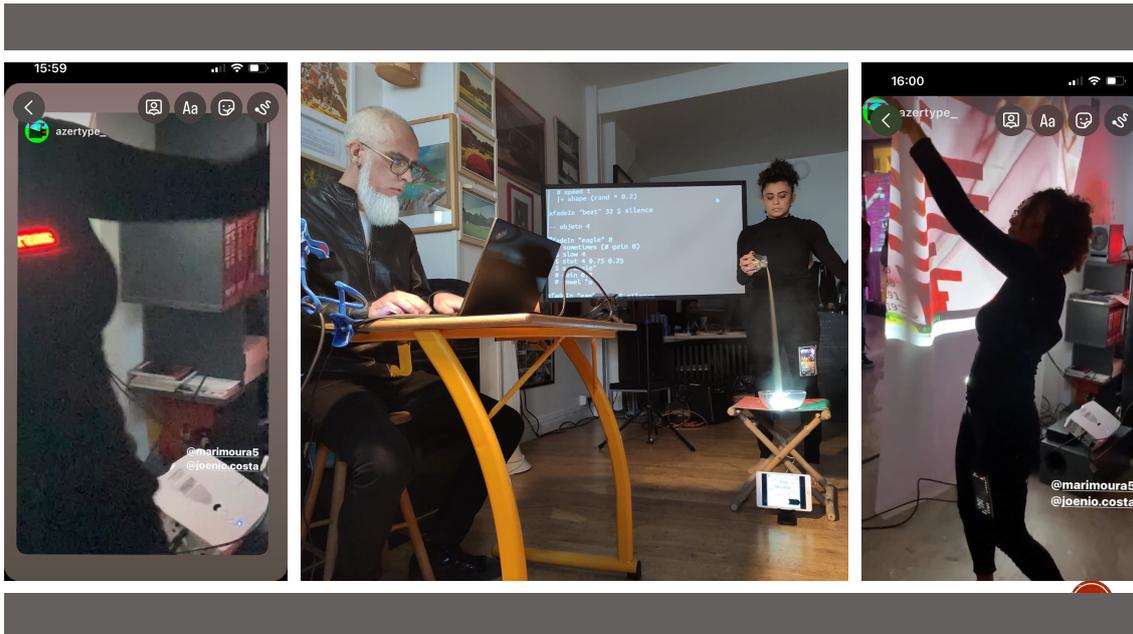
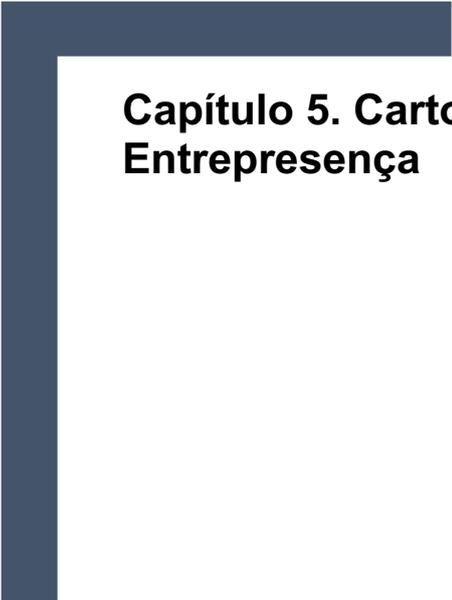


Figura 28 Imagem da vestimenta usada na performance *Du vent et du sable: une transposition de dune a Paris* (2020). Acervo pessoal.

Esse grupo de vestimentas carregam consigo todo um ato de nascença da performance, são espécies de ativadores do corpo performer. Elas são o meio que encontrei de incorporar os dispositivos como próteses corpóreas e potência do sentir.

A seguir apresento a cartografia das performances de entrepresença nas quais fiz uso de vestimentas para incorporar dispositivos e ocupei espaço tangível e ciberespaço em simultâneo.



Capítulo 5. Cartografia das Performances de Entrepresença

*[...] performance, que é a melhor forma de se contar uma história, com o corpo, a voz e todos os tiques e truques.
(Chacal)*

*Uma arte que não é apenas visual, mas é arte de dar a ver. Arte de dar ver corpos, circunstâncias, relações e valores.
(Eleonora Fabião)*

Capítulo 5. Cartografia das Performances de Entrepresença

Como uma performer entendo a performance como encontro o meu laboratório é o mundo. Caminhando, conversando e performando, foi assim que cheguei até aqui. Foi também assim que criei performances para sentir-me entre presente no espaço tangível e ciberespaço. A sensação está no Entre me levou a investigar e a criar performances de entrepresença. Para viver a sensação de entrepresença inventei performances artísticas nas quais a experiência é sempre partilha com outrem, seja no espaço tangível ou no ciberespaço.

Proponho um modo de significação estética da noção de entrepresença, ofereço-a como uma sensação corpórea que seja capaz de provocar expressão viver em performance o Entre. Diante disso, existe muitas maneiras de está no Entre, escolhi viver essa sensação em performance e criei uma serie de performances utilizando dispositivos tecnológicos conectados em rede para sentir-me entre presente. As narrativas de performances que serão aqui partilhadas falam dessa potência do estar no mundo, falam do modo como inventei performances para viver a entrepresença.

Uma questão que me acompanha que não cessa de pulsar quando me ponho a inventar performance é sobre os poderes corpóreos. Mas o que pode o corpo? Essa questão é tão antiga e tão atual que ao longo da história cada época, cada área do conhecimento, cada criação encarou e buscou produzir uma teoria para explicá-la.

Ninguém, na verdade, até ao presente, determinou o que pode o corpo, isto é, a experiência não ensinou a ninguém, até ao presente, o que, considerando apenas como corporal pelas leis da Natureza, o corpo pode fazer e o que não pode fazer[...]. (ESPINOZA, 1983, p. 178).

Tenho verdadeiro fascínio por esse pensamento de Baruch Espinoza e de certo modo, a questão sobre os poderes do corpo me fascina e me provoca a criação poética e a reflexão. É possível afirmar que, até o presente momento, a experiência ainda não nos ensinou tudo que pode o corpo, mas, é certo também que, a experiência nos ensina que o corpo pode muito, e que, é ético

considerar a vida na criação artística. O que pode o meu corpo? O que pode meu corpo em performance?

Inspirada por essa questão e por considerar a vida na criação artística, eu a retomo-a, refaço-a para falar do que pode o meu corpo em performance entrelaçadas as coisas do mundo: O que pode o meu corpo em performance mediado conectado a rede por aplicativos e plataformas digitais que podem transmitir a vida ao vivo na internet? Ou ainda, considerando toda a potência da performance artística, como posso criar performance que provoquem a potência do corpo de se sentir entepresente na medida que incorpora dispositivos tecnológicos como potências do sentir? E mais, o que podemos conhecer sobre as potências do corpo em performance quando mediado por dispositivos tecnológicos com telas clicáveis conectados a rede e transmitindo a vida ao vivo no Instagram conectando espaço tangível e ciberespaço? Tais questões não estão colocadas aqui para serem respondidas, e sim para inspirar a reflexão e a criação. No entanto, como horizonte de reflexão tomo como inspiração as palavras proferidas por Petrucia Nóbrega numa conferência⁹⁷, na qual coloca que a questão sobre as potências do corpo apontadas por Espinosa no século XVII ainda é bastante propícia e profícua para se pensar as potências expressivas e estesiológica do corpo atualmente.

Pensar as potências expressivas e estesiológica é considerar a ligação inerente do corpo com o mundo, uma ligação intercorpórea, ou seja, o sentir com o outrem de uma maneira artística. Vivenciar o mundo com seu corpo e expressar na criação o que sente, o que deseja, o que fala, o que silencia, o que sonha, o que imagina, como se todo o seu sentir estivesse ali presente em sua criação. Considerar a potência do sentir do corpo do artista é o que busco nessa tese sobre o modo como crio performances artríticas.

Esse corpo que chamo de meu é o meio pelo qual pesquiso o sensível da criação performática e que posso atribuir significados as sensações vividas. Nessa pesquisa recorro as noções filosóficas do corpo estesiológico em diálogo com a pesquisa performativa para contar a experiência de criar performances. A

⁹⁷ Conferência de Abertura do XXI Conbrace e VIII Conice, intitulada O QUE PODE O CORPO NO CONTEXTO ATUAL? Controle, regulação e perda de direitos como desafios da Educação física e Ciências do esporte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r0rA9nx8hWo>. Acesso em: setembro 2020.

presença perceptiva desperta sensações e provoca a reflexão sobre os acontecimentos, as emoções, as sensações e os afetos que permeiam a minha de artista. Busco performar como modo do sentir a minha intercorporeidade, reversibilidade, empatia, presença, não-presença e o sensível no entre do espaço tangível e do ciberespaço ao mesmo tempo. É na poética onde é tecida, entrelaçada e encontrada a trama das redes do modo como sou no mundo, das relações corporais que construo. Relações para além de estéticas e artísticas, também políticas, que criam vibrações, fissuras, rachaduras, brechas e desestabilizam os modos de presença e criam possibilidades do sentir-se presente, ou melhor, Entrepresente.

Nesse sentido, crio vibrações sobre os modos de me sentir Entrepresente fazendo uso de dispositivos tecnológicos em performances como prótese volumosas do sentir minha presença cênica. A seguir, apresento as performances de entrepresença e as notas da criação como expressão da minha sensação estesiológica do corpo na ocupação do entre o espaço tangível e o ciberespaço.

5.1 As primeiras experimentações em busca da entrepresença

As performances *Corpo instalado – performance de imersão no espetáculo Mulheres Invisíveis*, *Abayomi – performance de re-existência* e a *Camiseta/performance: vamos conversar sobre feminicídio*, formam um grupo de experimentação artística que sintetiza minha busca em reconfigurar a presença e não-presença corporal na produção de entrepresença como uma noção estética na criação de performances mediada pela tecnologia.

Essas performances inauguram nas minhas criações a experimentação com dispositivos tecnológicos digitais conectados em rede como elemento de ativação da ação performática. Nessas ações experimentei incorporar em vestimentas dispositivos como potências do sentir, com os quais buscava interagir por meio da ativação das performances a partir do toque na tela sensível do dispositivo.

Desde as primeiras performances percorri a ideia de que meu corpo (o corpo do artista) se entrelaçava ao dispositivo, e essa incorporação construía uma poética entre presença e não-presença enquanto ocupava ao mesmo tempo o espaço tangível e o ciberespaço.

Percebi também que nessas performances ativadas pelo dispositivo incorporado a vestimenta eu desenvolvia um estilo próprio de criação que se aproximava das questões que envolviam os estudos da tecnologia da computação vestível⁹⁸. Eu buscava uma maneira na qual o dispositivo e a vestimenta passassem a ser um único corpo, vi o dispositivo como um anexo, uma prótese que podia estender minhas capacidades perceptivas.

Considerando a incorporação do dispositivo e a preservação da mobilidade, trazidos do estudo da computação vestível, corpórea passei a criar maneiras de sentir a vestimenta como uma camada de pele e o dispositivo como

⁹⁸ O termo computação vestível é também conhecido como *wearable computer* ou *wearcomp*, usado de forma literalmente para significar um computador que se pode vestir e estabelece contato íntimo com o corpo de forma semelhante às indumentárias. Steve Mann (2019), especialista na área, define o computador vestível como qualquer aparato tecnológico, que contemple desde elementos computacionais até objetos de comunicação, podendo ser inserido na trama de tecidos ou acoplado ao corpo por meio de roupas ou acessórios, a exemplo das pulseiras, tiaras e óculos. A origem da computação vestível remonta o próprio desenvolvimento de tecnologias de uso pessoal, em que se utiliza dispositivos para expandir a atuação ou percepção do corpo, para ser usados no cotidiano e que preservem a mobilidade.

uma prótese que podia estender e ampliar meus poderes perceptivos. Minha busca centrava-se nas maneiras de fazer um vestível que incorporasse o dispositivo e que eu o sentisse em contato direto com a minha pele. O vestível em contato direto com a pele, levou-o a figurar como uma prótese volumosa do sentir, e com ele passei a conectar-me à rede, e isso me deu a sensação de ocupação do espaço tangível e do ciberespaço ao mesmo tempo.

Reconheci nesse modo de incorporar dispositivos uma capacidade inventiva de criar vestimentas foi então que comecei a olhá-los como invenção e reconheci ela como estratégia de criação de performances.

Plagiocombinar a invenção com a computação vestível virou um mote da confecção de vestimentas que incorporam dispositivos para usar em performance, isso me fez inventar outros modos de uso de vestimentas e dispositivos tecnológicos, diferentes daqueles para os quais eram programados. Passei a usar essas próteses corpóreas (dispositivos incorporados em vestimentas e conectados em rede) em performances e senti-me, adentrando e ocupando ao ciberespaço por meio de transmissão por *live streaming*.

Ao incorporar os dispositivos às roupas, sentia que criará uma vestimenta com um computador e podia incorporar esse dispositivo em diferentes partes do corpo. Explorei colocar os dispositivos em várias partes do corpo, pois queria que o movimento corporal gerasse imagens que eu não controlaria, por isso foi de fundamental importância tomar como referência os princípios da computação vestível, pois me fez olhar para outros modos de incorporação de dispositivos tecnológicos à vestimenta.

Ao longo da experiência performática fui compreendendo que dispositivo incorporado as vestimentas me davam sensação de extensão corpórea, que, conectados em rede podiam estender minha presença. Senti que podia ativar a ação da performance pelo toque na tela e pela camada do sentir-se entre espaço tangível e ciberespaço, visto que era o elo que unia esses dois espaços. Foi assim que compreendia como a relação entre performer, equipamento e outrem é intercorpórea, visto que meu corpo se estendia com o dispositivo e estendia o corpo de outrem com seu toque na tela. Corpo, dispositivo e outrem são elementos indispensáveis para que os circuitos em questão sejam fechados, mas também abertos a experiência.

5.1.1 Corpo instalado: performance de imersão no espetáculo *Mulheres Invisíveis*

Na ação performática *Corpo instalado: performance de imersão no espetáculo Mulheres Invisíveis*, junto ao Grupo Estandarte de Teatro/RN⁹⁹, explorei como poderia desenvolver, simultaneamente uma performance em três espaços: no espaço onde acontece o espetáculo; no espaço onde estou, uma quitinete; e no ciberespaço (conexão por live streaming via Instagram). Na performance (fig.29) me instalo no acontecimento teatral participando da cena, falando com as atrizes, dizendo falas das personagens, observando os espectadores, transito pelo espaço cênico no braço da atriz que tem o dispositivo incorporado na vestimenta, e, em dado momento do espetáculo a minha presença é revelada também pela dramaturgia teatral, por meio da fala da atriz que conduz a performer: “Eu como atriz, juntamente com Mari Moura, atriz do Grupo Estandarte, que está em Brasília e se faz presente aqui, nesse espetáculo, através da mediação desse celular, na responsabilidade de autopsiar esse corpo agora imaginário, de Antônia Francisca Bezerra Vicente, chamada de Menininha, 32 anos, pensei muito bem que poderia ter encontrado, ainda preso ao cós de sua calça, um celular: cor laranja, com câmera, carregado, várias ligações. A última para uma mulher chamada Bernadete. Muitos números desconhecidos, telefone de família... Bernadete é tia, nº 84999432608, para ela uma mensagem: Tia Bernadete, se preocupe não, Martinho e Alcione é assim mesmo: é como gente. A gente deve amar eles, quando puder vou aí visitar a senhora. Foto: Mulher com dois gatos”.

Explorei o uso da Camiseta do espetáculo para fixar dois bolsos transparentes em plástico vinil, um em cada mangas da camiseta. Explorei incorporar o dispositivo conectado a internet para fazer transmissão ao vivo pelo Instagram, variando o bolso, dias pelo esquerdo outros pelo direito. Observei que as imagens enviadas mostravam o que o movimento que o corpo conseguia

⁹⁹ Grupo Estandarte de Teatro da cidade do Natal/RN, surgiu em 1986 e é formado por profissionais de áreas diversas, mas que tem como busca ideológica o desejo de falar da sociedade por meio do teatro. Com 37 anos de idade, atualmente o grupo é formado por sete (07) integrantes que atuam em diversas funções da criação do espetáculo como atuação, direção, dramaturgia, entre outras. Integrei o grupo de 2003 a 2018, quando precisei me afastar para me dedicar ao trabalho com performance.

capturar sem que eu controlasse, visto que não via o que transmitia era uma transmissão do que meu braço enviava nesse.

Os dispositivos incorporados nessa performance possibilitavam a interação simultânea entre performer, outrem presencial e outrem conectado pela rede social. A participação do outrem do ciberespaço ocorre via live streaming por duas plataformas diferentes: o Skype para conviver na cena do espetáculo e a transmissão ao vivo no Instagram para compartilhar o movimento corpóreo da performer. Não existe espectadores presenciais observando a performance, todos os espectadores são virtuais, sejam o do espetáculo que percebem o movimento na tela incorporada ao corpo da atriz em cena ou os que expectam pela transmissão ao vivo no Instagram.

Nessa performance de imersão por meio da telemática no espetáculo “Mulheres Invisíveis” do grupo Estandarte de Teatro, nos assistimos por relação intercorpóreas, somos a negatividade, a falta, a exclusão, uma da outra. É aqui que faço relação com o que Merleau-Ponty (2000, p. 351) fala sobre a corporeidade ser de corpos associados que penetram o sensível intercorpóreo, quando diz: “Uma penetração [uma invaginação] a distância das sensíveis pelo meu corpo. As coisas como aquilo que falta ao meu corpo para fechar o seu circuito”.

O sensível que se constitui nessa performance (fig. 30), é da ordem do sentir-se entrepresente, é a uma sensação do meu corpo estesiológico incorporando o dispositivo como uma prótese que me faz sentir. O sensível intercorpóreo no sentir com o outrem, que faz com que Corpos distantes mediados por dispositivos tecnológicos se aproximem pela criação de imagens e sons, e alarguem os sentidos de tempo, lugar e espaço... O sensível alargou os poderes sensitivos e perceptivos do Corpo em está presente no entre, conectado Espaço, invadindo Lugares, dilatando Tempo. O sensível que me faz sentir está “betwixt and between”, ao mesmo tempo, em ambos os lugares em ambos os espaços, tangível e ciberespaço conectados pelo meu corpo ciborgue. O sensível como fusão das minhas pertencas em estesia corporal.

Nessa performance a entrepresença é instituída no gesto e no tempo. Corpos conectados em redes. Corpos que se entrelaçam, somos um em vários, ou vários em um. Perdura uma imanência, uma vida que vivemos em performance e é assim que sinto o Entre Ser. Ou, dito de outra forma, um ser

entre, como foi descrito por Merleau-Ponty nas anotações dos cursos da natureza, numa das notas ele destaca a captação do corpo tátil pela imagem visual:

O esquema corporal de incorporação... O esquema corporal é isso. Finalmente, portanto (sobretudo pela visão do si), uma relação de ser entre – meu corpo e o mundo – os diferentes aspectos de meu corpo... uma relação de ejeção-introjeção – uma relação de incorporação. (MERLEAU-PONTY, 2000, p. 439)

A essa experiência de criar imagens sem o controle do olhar associa-se o que Merleau-Ponty dizia: “que eu seja olhos”. Experienciamos de incorporação de transubstanciação de possíveis.

5.1.1.1 Ficha cartográfica da performance: Corpo instalado: performance de imersão no espetáculo Mulheres Invisíveis

| |
|--|
| Nome da performance: Corpo instalado: performance de imersão no espetáculo Mulheres Invisíveis |
| Tipo: performance |
| Performer: Mari Moura |
| Ano que surgiu: 2018 |
| Programa de performance: 1. Convença um grupo de teatro de uma cidade diferente da que você se localiza e te incorporar na cena de do espetáculo em cartaz, mediada por um dispositivo de smartphone conectado em rede; 2. Convença uma atriz a te incorporar ao figurino dela colocando o dispositivo preso em sua roupa por meio de um suporte com transparência no visor; Interfira na iluminação do espetáculo com a tela do dispositivo; 3. Participe da cena interagindo com as atrizes com falas dos textos ou improvisos feitos no momento da cena; 4. Convença o grupo a incluir uma fala na dramaturgia que te presentifique na cena; 5. Incorpore outro dispositivo numa vestimenta e faça transmissão ao vivo pelo Instagram, de modo que as imagens sejam enviadas mostrem o que o corpo consegue capturar em movimento e não a transmissão do corpo. 6. Conecte-se antes de começar a cena e só desconecte depois que falar com os espectadores. |
| Ativação de performance: Em Brasília/DF num pequeno quitinete e aguardo a conexão por Skype com os outros integrantes do grupo Estandarte de teatro que estão em Natal/RN. Ao atender a videochamada e nos instalamos nesse entre mundo, nessa associação de corpos, que me provoca uma derivação de tempo e espaço. |

Desse ponto em diante da performance uma linguagem do *entremundo*, ao vivo, *on line*, *in live*, em direto... Entre o espaço tangível e o ciberespaço adentro e me instalo no espetáculo de teatro.

Objetos inter-relacionais/Disparadores:

Camiseta na cor vermelha com 2 (dois) bolsos transparentes em plástico vinil, localizados nas mangas da camiseta. Nos bolsos das mangas são incorporados um telefone celular (conectado à Internet) e um carregador de bateria para transmissão do movimento corpóreo da performer por *live streaming*.

Tecnologia digital:

Os dispositivos possibilitam a interação simultânea entre performer, espectadores presenciais e espectadores virtuais conectados às redes sociais. A participação virtual ocorre via *live streaming* por duas plataformas diferentes: o Skype para conviver na cena do espetáculo e a transmissão ao vivo no Instagram para compartilhar o movimento corpóreo da performer. Não existe espectadores presenciais observando a performance, todos os espectadores são virtuais, sejam o do espetáculo que percebem o movimento na tela incorporada ao corpo da atriz em cena ou os que espectam pela transmissão ao vivo no Instagram.

Arrastão:

Uso de dispositivos com telas e a “espécie de cola eletrônica” das videocriaturas das obras de Otávio Donasci;

Incorporação de dispositivos as vestimentas da computação vestível:

Uso de vinil por grifes de moda e nos suportes de smartphone utilizados para a prática de exercícios.

Bolso em vinil do elevador de serviço.

Relação de cena mediada do espetáculo Distancia de Mathias Umpierrez.

Ponto de encontro com o Outrem:

Ambientes do espetáculo: desde o espaço da cena que em alguns momentos invade o espaço do espectador, camarim e hall de entrada da sala de espetáculos.

Fluxo digital: live Instagram do perfil do Grupo Estandarte de Teatro - a performance não é anunciada no Instagram, ou seja, não é um evento agendado para o público da rede social. A intenção da obra é encontrar o espectador transeunte conectado à rede.

Vestígios:

Vestimentas Camiseta;

Texto da fala de teatro registrando a performance dentro do espetáculo

Conversas no WhatsApp;

Publicação no Instagram do perfil da Ministra

Vídeos das *lives*;

Postagem da performance no Instagram marcando perfil e registrando o acontecimento;

Destaques do Instagram;

Artigos Científicos.

5.1.1.2 Imagens da ação



Figura 29 Imagem da performance *Corpo instalado: performance de imersão no espetáculo Mulheres Invisíveis* (2019), Brasília/DF – Natal/RN. Fonte: Arquivo Pessoal



Figura 30 Imagem da performance *Corpo instalado: performance de imersão no espetáculo Mulheres Invisíveis* (2019), Brasília/DF – Natal/RN. Fonte: Arquivo Pessoal

5.1.2 Abayomi: performance de re-existência

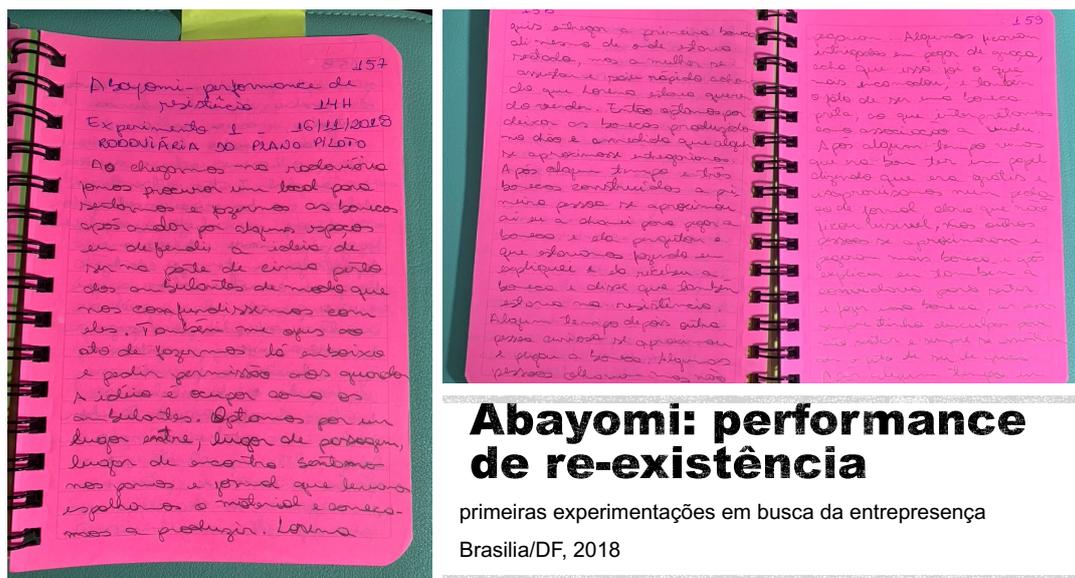
Inspirada na criação das bonecas Abayomi de Leda Martins, e não só na narrativa ficcional romantizada da tradição das mulheres que construíam bonecas de pano para acalantar seus filhos nos navios negreiros. Como performer propositora busquei criar uma rede de performers por meio de um grupo de WhatsApp¹⁰⁰ onde acontecia o convite para realização da ação e socialização da proposta, mas compartilhamentos de relato da ação e imagens da realização. Para quem Leda Martins a boneca Abayomi diz mais sobre resistência do que resiliência, considerando essa questão a proposta da performance convidava um grupo de performers para ir a lugares públicos, praças ou rodoviárias, em diferentes cidades, estados e até países em que residiam, no mesmo dia e, se possível, no mesmo horário para construir, distribuir e compartilhar a boneca Abayomi. A busca era viver o que o nome significa o nome Abayomi que significa: “um encontro precioso”. A proposta também informava que por se tratar de uma ação que buscava compartilhar o coletivo na rede social, para isso buscaríamos nos conectar em conversa ao vivo pela rede social Instagram, usando a *live streaming*. A ideia era justamente invadir o espaço da rede social com uma ação de performance não anunciada e buscar explorar a ferramenta de conversa por live que essa rede social disponibilizava. Minha busca nessa performance era realizar uma conexão em rede de com pessoas em lugares diferentes realizando o mesmo acontecimento e compartilhando o sensível do espaço tangível no ciberespaço, mas também explorar uma maneira de estamos juntos a distância, tendo como espectador comum o transeunte digital.

Antes de conectar todo o grupo convidei a Lorena Ferreira¹⁰¹ para fazemos uma ação experimental na rodoviária da cidade de Brasília, estudamos

¹⁰⁰ A conversa do grupo está disponível no apêndice 4 dessa tese.

¹⁰¹ Segundo a descrição do prêmio Pipa, Lorena Ferreira Alves é artista visual e musicista. Graduada e mestra em Música pela Universidade Federal de Goiás, trabalha em projetos de artes visuais, música e artes cênicas. Iniciou seu trabalho em arte sonora durante seu curso de doutorado em Artes Visuais na Universidade de Brasília e doutorado em História e Artes da Universidade de Granada (Espanha), desenvolvendo instalações sonoras, esculturas sonoras e objetos sonoros que discutem a interação entre sujeito e tecnologias de vigilância. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/lorena-ferreira/>. Acesso em: setembro 2022.

o local e experimentamos a ação. Nessa primeira ação foi possível experienciar o melhor local para invadir com a performance, o modo de entregar a boneca, o preconceito por ser uma boneca preta associada a vudu, e o modo como eu iria incorporar o dispositivo em meu corpo sem causar repulsa ou medo da pessoa de ser gravada. A imagem a seguir (fig. 31) apresenta as notas feitas sobre a experiência vivida na ação.



Abayomi: performance de re-existência

primeiras experimentações em busca da empretença
Brasília/DF, 2018

Figura 31 Imagem de nota da performance no caderno de apontamento. Mari Moura, 2018. Acervo Pessoal

Nessa performance experimentei incorporar o dispositivo em partes do corpo que ainda não tinha explorado, por realizar a ação de fazer a boneca sentada experimentei colocar o dispositivo tecnológico em duas partes diferentes do meu corpo, uma no meu abdome e depois na perna, explorando diferentes maneira de fazer transmissão pelo movimento do meu corpo em ação performática. Essa busca pela conexão durante o acontecimento por meio da live no Instagram não foi possível com todas as performances, mas na conversa por WhatsApp trocamos imagens e relatos da realização da ação. E de alguma forma me sentia presente não só em Brasília, onde realizei a ação, mas também em São Paulo, Rio de Janeiro, Natal e Candelo (Itália).

Essa experiência de performar junto e compartilhar por meio das redes sociais o relato e as histórias vividas trouxeram provocou em mim um sentir

intercorpóreo, a sensação de sentir com o outrem. Era como se eu estivesse fazendo a ação nesses lugares, pelo corpo de outrem eu construí bonecas, convivi com outras pessoas e ouvia histórias de pessoas que não encontrei no espaço tangível, mas que pela intercorporeidade, por sermos corpos associados eu me senti presente lá. Ao mesmo tempo que eu também socializava a acontecimento da minha ação e estávamos juntas, pessoas em diferentes cidades, estados e países, juntas realizando um ato performático de compartilhamento do sensível. Abaixo algumas imagens (fig. 32) dos nossos compartilhamentos por WhatsApp.



Figura 32 Imagem de nota da performance no caderno de apontamento. Mari Moura, 2018. Acervo Pessoal

Criar essa rede de performer para realizar uma performance e estruturar o modo que viveríamos em lugares diferentes ao mesmo tempo constituiu despertou em mim a estética da empresença, embora na época eu buscasse por uma sensação de empresença. Dessa experiência conservei a ideia de fazer uma *live* e a busca de está em outro lugar por meio da experiência do corpo do outro. Cada linha que leio ou que li sobre o modo com tinha sido a experiência para cada performer que participou, cada imagem que vejo da ação em outros lugares eu vivo pelo meu corpo.

A ideia por começar a conversa com o transeunte do espaço tangível pela história da boneca foi uma forma que encontrei para ativamos a performance juntas, além do banner com identificação da ação. Uma das coisas que é muito marcante para mim é o modo como cada performer constituiu sua boneca Abayomi, apesar de ser uma ação coletiva, essa criação individual mostrou-me como somos indivíduo no coletivo. A imagem a seguir (fig. 33) apresenta os diferentes espaços do acontecimento da performance e ao mesmo tempo os elementos em comum.



Figura 33 Imagem de nota da performance no caderno de apontamento. Mari Moura, 2018. Acervo Pessoal

A entropresença como uma noção estética da criação de performance se constitui a partir dessa performance desde o nome da boneca a própria ação tornou-se o tema central da criação. Importante destacar como a partir dessa performance comecei a trabalhar com objetos visuais que demarcam o acontecimento, como é o caso do banner, mais também deixam rastros da performance por meio da partilha de bonecas Abayomi (fig. 34 e 35).

Abayomi como encontro precioso abriu uma fenda de constituição do sensível, do está junto a distância mediada por dispositivo, o dispositivo teve para mim um sentido de alargar minha presença junto a esses outros performers,

ocupando tanto no espaço tangível como no ciberespaço um tempo e de vida em comum.

5.1.2.1 Ficha cartográfica da performance: Abayomi: performance de re-existência

| |
|---|
| Nome da performance Abayomi: performance de re-existência |
| Tipo de poética: performance |
| Performer: Mari Moura |
| Ano que surgiu: 2018 Lugares de realização: Em simultâneo Brasília/DF – Natal/RN – São Paulo/SP – Rio de Janeiro/RJ – Candelo/Itália. |
| Programa de performance: 1. Contacte artistas de diferentes lugares e crie uma rede de performers; 2. Convide-os para ir, no mesmo dia e, se possível, no mesmo horário a uma rodoviária para criar, distribuir e compartilhar a boneca Abayomi; 2. Crie um grupo no WhatsApp e coloque as pessoas em contato; 3. Socialize a proposta da performance; 4. Peça as pessoas que socialize as imagens da realização da performance no grupo; 5. Instale um dispositivo no corpo e faça a transmissão ao vivo em uma rede social; 6. Faça live no Instagram na hora da performance convidando para live os performers para mostrar a sua ação na sua cidade. |
| Ativação de performance: Escolher um local numa via pública e sentar-se para fazer boneca Abayomi, e colocar banner de identificação da ação. Começar a interação com os espectadores oferecendo a boneca e contando sobre a história da boneca e o que significa, encontro precioso. Conectar-se <i>on line</i> com performers que estão fazendo a mesma performer em outros lugares, trocar informações sobre o andamento da performance por WhatsApp com os outros performers. |
| Objetos inter-relacionais/Disparadores: Incorporar as roupas suportes de smartphones e colocá-los em partes do corpo para transmissão do movimento corpóreo da performer por <i>live streaming</i> . Banner de informação da performance com o nome “ Abayomi: performance de re-existência ”. Material para fazer a boneca Abayomi, como: tecido preto para o corpo, tecido colorido para as roupas e tesoura, um tecido para sentar e confeccionar a boneca. |
| Tecnologia digital: Os dispositivos possibilitam a criação da rede de performers para interação simultânea entre performers, espectadores virtuais conectados às redes sociais. A participação virtual ocorre via <i>live streaming</i> por duas plataformas diferentes: o WhatsApp para conviver com os performers que fazem parte da |

rede e a transmissão ao vivo no Instagram para compartilhar o acontecimento e o movimento corpóreo da performer propositora. Os partilhadores presenciais que encontramos nos lugares públicos podem só observar, receber a boneca e ouvir sua história, sentar e construir a boneca.

Arrastão:

Uso de dispositivos com telas e a “espécie de cola eletrônica” das *videocriaturas* das obras de Otávio Donasci;

Incorporação de dispositivos as vestimentas da computação vestível:

Uso de vinil por grifes de moda e nos suportes de smartphone utilizados para a prática de exercícios.

Bolso em vinil do elevador de serviço.

Relação de cena mediada do espetáculo *Distancia* de Mathias Umpierrez.

Ponto de encontro com o Outrem:

Lugares que encorajam a ação e a interação.

Ambientes públicos: praças, parques ou estações rodoviárias. Tenho uma preferência por estações rodoviárias pelos sentidos e sentimentos do lugar. Lugar passageiro, de chegadas e partidas, de trânsito, de encontro e despedida, de embarque e desembarque, de início e final, onde encontramos aquele que perambula, aquele que viaja, aquele que vai trabalhar, aquele que vai para casa... Lugar de transeuntes, de viajantes, de ambulantes... Lugar onde partilhamos tempo e espaço.

Fluxo digital: live Instagram - a performance não é anunciada no Instagram, ou seja, não é um evento agendado para o público da rede social. A intenção da obra é encontrar o espectador transeunte conectado à rede.

Vestígios:

Grupo de conversa no WhatsApp;

Publicação no Instagram do perfil da Ministra;

Vídeos das *lives*;

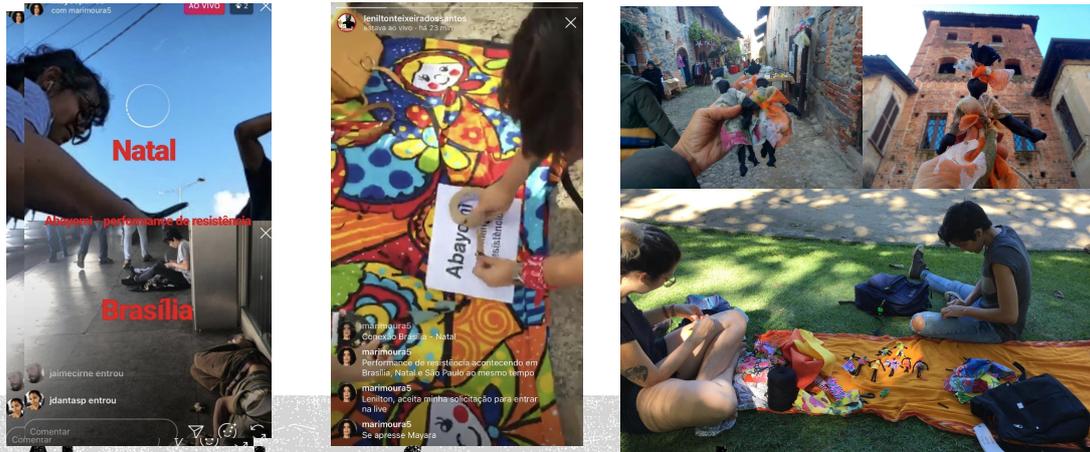
Postagem da performance no Instagram marcando perfil e registrando o acontecimento;

Bonecas Abayomi entregues na ação espalhadas pelo mundo;

Banner da performance;

Artigos Científicos.

5.1.2.2 Imagens da ação

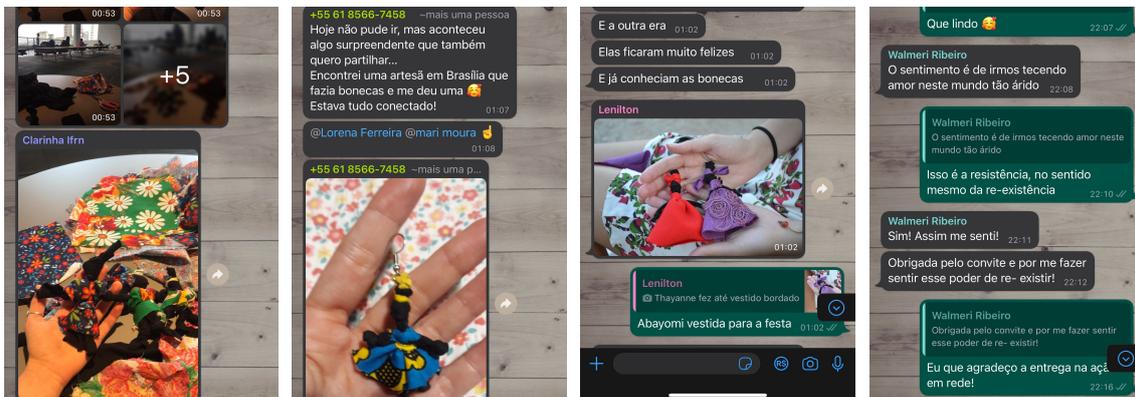


Abayomi: performance de re-existência

primeiras experimentações em busca da entrepresença

Brasília/DF, 2018

Figura 34 Imagem Abayomi: performance de re-existência. Brasília/Rio de Janeiro/Natal/Itália, Mari Moura, 2018. Acervo Pessoal.



Abayomi: performance de re-existência

primeiras experimentações em busca da entrepresença

Brasília/DF, 2018

Figura 35 Imagem do grupo de conversa WhatsApp da performance Abayomi: performance de re-existência. Brasília/Rio de Janeiro/Natal/Itália, Mari Moura, 2018. Acervo Pessoal

5.1.3 Camiseta/performance: vamos conversar sobre feminicídio

A terceira performance que compõe essas primeiras experimentações é a “CamisetaPerformance: Vamos conversar sobre feminicídio”, trata-se de uma ação na qual meu corpo artista experimenta ser tela por meio do entrelaçamento a uma vestimenta para construir uma poética por meio de uma conversa sobre o tema feminicídio.

Após a experimentações de incorporação de dispositivos tecnológicos nas performances anteriores, eu queria seguir com a ideia e explorar formas de incorporação de dispositivos em vestimentas, meu desejo era melhorar a fixação de bolsos em vinil então tudo que usava vinil me chamava atenção. A ideia dessa performance começou com uma notação no bloco de notas e um desejo de fazer um bolso vinil numa camiseta inspirado num bolso para fixar informações nos elevadores de serviço dos condomínios.

A ideia era fazer uma camiseta com um grande bolso em vinil onde seria colocada uma folha de papel A4 com informações sobre crianças desaparecidas. O bolso seria transparente e teria função análoga aos suportes utilizados para colocar smartphone nas práticas de esporte. A proposta inicial era fazer essa camiseta para ser vestida para circular em eventos públicos, como uma vestimenta comum, mas com uma função específica atenção para o desaparecimento de crianças. Essa ideia veio bem antes do plástico vinil ser utilizado por grandes grifes de marca de roupa nos desfiles de suas coleções. Desfiles esses que influenciaram o mercado da moda a desenvolver a tendência do uso do vinil em roupas e acessórios¹⁰²

Apesar dessa ideia povoar minhas futuras criações ela ainda não tinha sido executada, até que em março de 2019 resolvi executá-la para participar de uma mostra de trabalhos realizada pelo MEDIALAB/UNB¹⁰³ no SESC GAMA. E

¹⁰² Essa tendência de uso do vinil em roupas aposta na ideia da moda como algo cíclico com várias idas e vindas. O material é utilizado em peças de vestuário desde sua invenção, inicialmente para produzir capas de chuvas e no final dos anos 1960 outras peças do vestuário passam a ser confeccionadas com esse material.

¹⁰³ MediaLab/UnB Laboratório de Pesquisa em Arte Computacional foi fundado em 1986, pela professora Suzete Venturelli e atualmente é coordenado pelo Professor Antenor Ferreira. Mais informações disponíveis: <http://medialab.unb.br/index.php/o-medialab>. Acesso em 22 de outubro 2022.

assim, a CamisetaPerformance começou a ser confeccionada para ser utilizada em performance, no entanto, uma questão social que incomodava mais no momento era o feminicídio, visto que diariamente a estatística de mulheres assassinadas estampavam diariamente as manchetes de jornais. A imagem a seguir apresenta as notas do processo de criação (fig. 36).

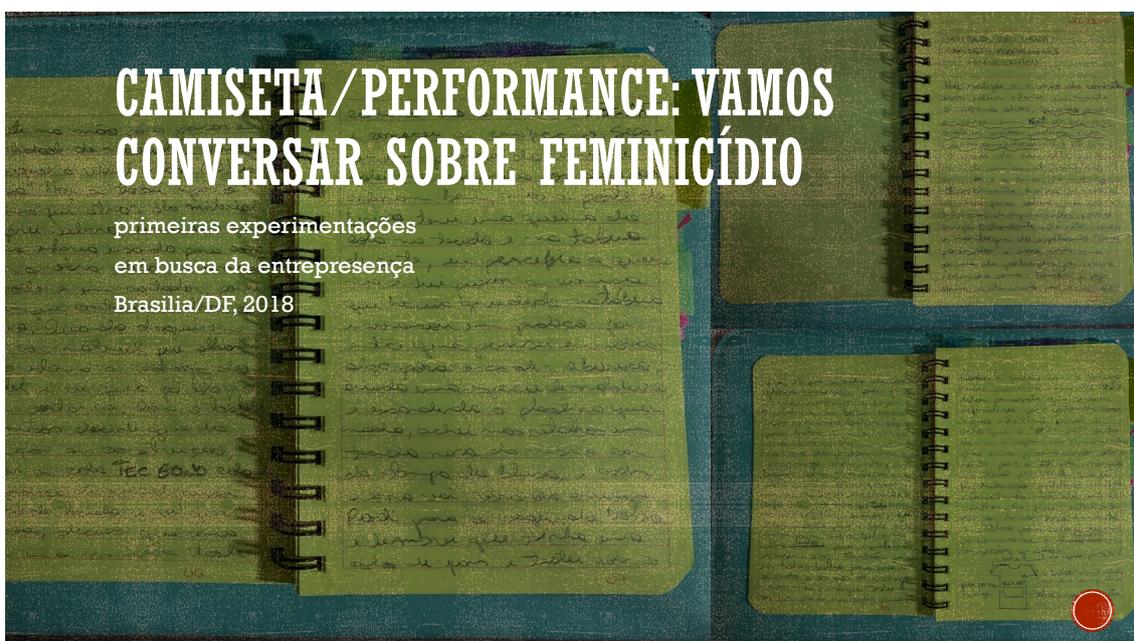


Figura 36 Imagem notas cadernos de apontamento da Camiseta/Performance: vamos conversar sobre feminicídio. Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal

Passei a nomear esse de construir vestimentas de “cola eletrônica”. Esse procedimento é uma espécie aproximação de cola cirúrgica, sendo que aqui busco inspiração para realizar incorporação de dispositivos tecnológicos a vestimentas, que considero uma segunda camada da pele, portanto uma extensão do meu corpo. Atribuí esse nome também em virtude do processo de confecção da vestimenta, visto que não utilizei nenhuma espécie de costura, trabalhei unicamente com a cola para que o bolso em vinil tivesse o aspecto de incorporação ao tecido, assim como: o processo usado para produção de suportes de smartphones na qual o vinil é incorporado ao material em tecido, criando uma transparência onde é possível ver e tocar a tela do dispositivo; e o processo de uso de cola cirúrgica para fechar incisões nas cirurgias, com objetivo de oferecer melhor resultado de cicatrização da pele. Utilizando uma tabua de corte e um cortador circular para cortar o vinil e colamos na camiseta com uma

supercola transparente, flexível e resistente a impactos e vibrações. Apesar da indicação no frasco da cola para uso em material plástico, não nos atentamos para a questão do tecido, o que ocasionou um furo na camiseta devido o uso em excesso, esse acidente, levou-nos a colocar um tecido xadrez nas cores da serigrafia para encobrir a área perfurada. A ideia inicial era fazer um protótipo para testagem do material e depois realizar a confecção final, no entanto, o protótipo feito com a camiseta com o #17.ART passou a ser a vestimenta final, pois consideramos que o número 17 (dezessete) que está presente na camiseta e que foi alvo de debate durante o encontro, representa a misoginia, preconceito e violência contra mulher tema da performance. Na imagem a seguir apresento a nota com a ideia, o bolso de inspiração e a camiseta feita para usar na performance (fig. 37).

CAMISETA/PERFORMANCE: VAMOS CONVERSAR SOBRE FEMINICÍDIO

primeiras experimentações
em busca da entrepreneurship
Brasília/DF, 2018



Figura 37 Imagem vestimenta Camiseta/Performance: vamos conversar sobre feminicídio. Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal

A vestimenta é composta por três bolsos, sendo um na parte frontal e dois nas laterais, localizados nas mangas da camiseta. No bolso frontal da vestimenta é colocado um tablet com imagens de notícias de mulheres vítimas de feminicídio na cidade e/ou estado, e até país, do lugar que a performance é realizada. Esse dispositivo tem como fim interagir com espectadores presenciais no lugar em que estamos realizando a ação em tempo real, por meio do toque

na tela do dispositivo o espectador entra em contato com imagens de notícias sobre mulheres vítimas de feminicídio. Já nos dois bolsos laterais, localizados nas mangas da vestimenta, são colocados de um lado um smartphones conectados “ao vivo” em redes sociais por live streaming, e do outro lado um carregador portátil. O smartphone conectado em live streaming tem por finalidade a busca da interconectividade com outrem transeuntes do espaço digital, o ciberespaço, esses outrem que passeiam pelo espaço digital põem acessar uma live e participar da conversa realizando uma escuta sensível e interagindo por meio de comentários em formato de *emoji* ou textos.

No bolso frontal da vestimenta é colocado um tablet para interagir com espectadores presenciais por meio do acessar a tela para ler notícias de mulheres vítimas de feminicídio, já nos dois bolsos laterais, localizados nas mangas da vestimenta, são colocados smartphones conectados “ao vivo” em redes sociais para interagir com espectadores transeuntes que acessam a live e podem participar da conversa realizando comentários em formato de *emoji* ou textos. A ação performática se desenvolve no espaço presencial e no ciberespaço, em simultâneo, com o performer deslocando-se em ambientes públicos (ruas, sala de exposição, praça) vestindo a camiseta com os dispositivos eletrônicos ligados, aproximando-se dos espectadores e convidando para conversar, com a frase: Vamos conversar sobre feminicídio!

Esses dispositivos possibilitam a interação simultânea entre performer, interação com outrem no espaço tangível e no ciberespaço das redes sociais. A participação virtual ocorre via live streaming (geralmente pelo Instagram). Os espectadores presenciais são convidados a conversar sobre o feminicídio explorando o toque sensível, o arrastar e observar a tela do tablet. Os espectadores online, por sua vez, são convidados a interagir com o envio de comentários – textos, fotos, *emoji* etc. Dessa maneira, a ação performática se desenvolve, simultaneamente, no espaço físico real e no ciberespaço, visto que, como performer desloca-me em ambientes públicos (ruas, sala de exposição, praça), abordando as pessoas, e convidando-as ao diálogo. A performance é ativada com a frase: Vamos conversar sobre feminicídio? Algumas pessoas não sabem do que se trata, nunca ouviram essa palavra, mas conhecem os casos das mulheres mortas quando arrastam a tela do dispositivo. Assim, ao

participarem ampliam seu conhecimento sobre o tema são provocados a manifestarem sua opinião.

A ação performática se desenvolve no espaço tangível e no ciberespaço, em simultâneo, com o performer deslocando-se em ambientes públicos (ruas, sala de exposição, praça) vestindo a camiseta com os dispositivos eletrônicos ligados, aproximando-se dos espectadores e convidando para conversar, com a frase: Vamos conversar sobre feminicídio! A vestimenta usada na CamisetaPerformance foi desenvolvida a partir do que nomeio de espécie de “cola sensível”, ela nasce inspirada de várias imagens imanadas de um fundo imemorial, mas que estão ali guardadas no inventário da minha memória. Detalhando esse inventário sensível e encontro nos bens disponíveis da minha memória o estoque das seguintes imagens: a “espécie de costura eletrônica” de Donasci; o uso do plástico vinil em acessórios pela indústria da moda; o bolso de anúncio do elevador do condomínio; e os suportes de smartphone utilizados para a prática de exercícios. Essas imagens nos motivam a criar a CamisetaPerformance.

As violências sofridas na condição de mulher é pulsão da minha criação, nas minhas performances. E essa condição encontrar-se profundamente ligado à minha corporeidade de mulher, abordando o feminismo e o racismo como atos políticos. A criação da performance *CamisetaPerformance: vamos conversar sobre feminicídio*, como forma de falar dessas banalizações de ações públicas de violência contra a mulher. Essa performance, de certa forma, é uma das performances que modificou profundamente, ou, reafirmou profundamente, o modo como passei a fazer uso do *live streaming* para expansão da minha presença, e para sentir-me entepresente, um modo sensível de fazer uso das redes sociais não mais para transmitir um evento, mas para provocar reflexão e agir diante do que me violenta. E a minha questão com o *live streaming* passou a ser: como a *live streaming* e a interconectividade, usadas como meios tecnológicos para capturar e transmitir a vida ao vivo, podem ser uma potência sensível de criação de performance para provocar afetação sobre o feminicídio?

Essa performance é uma das ações que mais consegui perceber como que pela tecnologia poderia sentir-me em performance. O uso do dispositivo como potência corpórea possibilita-me sentir o toque do outro como um ato violento, visto que o tema da performance é a morte de mulheres vítimas de

femicídio (fig. 38). O dispositivo frontal instalado no bolso localizado na região dos seios é por onde sinto o toque de outrem, à medida que outrem arrasta seu dedo na tela e conversamos sobre aquelas notícias de mulheres que foram mortas por serem mulheres e que debatemos sobre o assunto eu sinto o toque na tela como um toque no meu corpo e esse toque me provoca sensações de medo, repulsa, dor, angústia, raiva, entre outros sentimentos. Alguns dos casos das mulheres que aparecem nas notícias são conhecidas de alguns interatores que tocam, um desses outrem era filho de uma mulher que foi morta nessa situação, essa experiência faz com que eu sinta com ele, eu sinto a sua dor, porque também é minha. Minha corporeidade de mulher é sentida, meu corpo em performance é pura estesia. Sinto com o outro, sinto o outro enquanto ele arrasta seu dedo sobre a tela do celular, meu corpo e o dispositivo formamos um só, um *corpositivo*.¹⁰⁴

Um ponto singular dessa performance é que em sua maioria, as pessoas que se aproximavam para conversar eram mulheres (fig. 39), poucos eram homens. Recentemente em uma conversa que realizei com uma turma do Professor Teófilo Augusto, ele me contou sobre suas sentiências como homem diante da performance. Falou-me que se sentia ao mesmo tempo que provocado, era também intimidado de tocar na prótese como extensão do meu corpo e de arrastar seu dedo pela tela enquanto via e falava sobre uma violência causada por homens. Recordo-me de um comentário que ele fez no qual na condição de homem sentia como um violentador, visto que meu corpo era uma obra que estendia o seu sentir. É aqui onde encontro a premissa de que a o dispositivo tecnológico quando uso em performance amplia a metafísica da minha carne, mas não só da minha, mas daquele com quem ativo a performance. Eu e outrem somos continuidade, seres intercopóreos que sente juntos e estão entrepresente em performance artística.

¹⁰⁴ Essa experiência sobre o corpositivo foi ampliada no artigo Corpositivo: entrelaçamento da intercorporeidade com a tecnologia da computação vestível em performances artísticas. referência Moura, Mari. *Corpositivo: entrelaçamento da intercorporeidade com a tecnologia da computação vestível em performances artísticas*. In: Nivalda Assunção; Leonardo Tavares; Havane Melo. (Org.). ARTE CONTEMPORÂNEA: CONTÁGIOS E DESDOBRAMENTOS. 01ed.Brasília: EDITORA PPGAV-UnB, 2020, v. 01, p. 482-508.

5.1.3.1 Ficha cartográfica da performance: CamisetaPerformance: vamos conversar sobre feminicídio

| |
|--|
| Performance CamisetaPerformance: vamos conversar sobre feminicídio |
| Tipo de poética: performance |
| Performer: Mari Moura |
| Ano que surgiu: 2019 Lugares de realização Espaço tangível Sesc: Gama/DF; Festival Elas por Elas Natal/RN; Exposição Arte em Meio do encontro #18.Arte, Escola de Arte da Universidade de Lisboa/PT Ciberespaço: live Instagram e conversa por WhatsApp |
| Programa de performance: <ol style="list-style-type: none"> 1. Criar uma camiseta para realizar uma performance; 2. Colocar na camiseta um bolso frontal grande e 2 bolsos menores na manga, ambos em vinil; 3. Incorporar dispositivos digitais na camiseta, um tablet para colocar notícias de mulheres vítimas de feminicídio e um celular para fazer live pelo Instagram; 4. Selecionar um grupo de imagens sobre notícias de vítimas de feminicídios do local onde vai realizar a ação performática; 5. Vestir a camiseta, colocar os dispositivos e deslocando-se em ambientes públicos (ruas, sala de exposição, praça), abordando as pessoas, e convidando-as ao diálogo. 6. Iniciar uma conversa com a frase: Vamos conversar sobre feminicídio? 7. Pedir para outrem arrastar o dedo na tela do dispositivo; 8. Conversar com outrem sobre feminicídio. |
| Objetos inter-relacionais/Disparadores: Camiseta na cor preta com 3 (três) bolsos transparentes em plástico vinil, dois destes nas mangas e um na parte frontal da camiseta. Nos bolsos das mangas estão acoplados um telefone celular (conectado à Internet) e um carregador de bateria. O bolso da parte frontal comporta um <i>tablet</i> no qual são mostradas imagens das notícias sobre mulheres vítimas de feminicídio na cidade, estado ou país onde a performance é realizada. |
| Tecnologia digital: Os dispositivos possibilitam a interação simultânea entre performer, espectadores presenciais e espectadores virtuais conectados às redes sociais. A participação virtual ocorre via <i>live streaming</i> (geralmente pelo Instagram). Os espectadores presenciais são convidados a conversar sobre o feminicídio explorando o toque sensível, o arrastar e observar a tela do <i>tablet</i> . Os espectadores online, por sua vez, são convidados a interagir com o envio de comentários – textos, fotos, <i>emoji</i> etc. |
| Arrastão: |

Uso de dispositivos com telas e a “espécie de cola eletrônica” das *videocriaturas* das obras de Otávio Donasci;
Encontro com outrem inspirada nas performances *Rytmo 0* e *The artist is presente* de Marina Abramović
Incorporação de dispositivos as vestimentas da computação vestível:
Uso de vinil por grifes de moda e nos suportes de smartphone utilizados para a prática de exercícios.
Bolso em vinil do elevador de serviço.

Ponto de encontro com o outro:
Ambientes públicos: ruas, sala de exposição, praça, eventos.
Fluxo digital: live Instagram - a performance não é anunciada no Instagram, ou seja, não é um evento agendado para o público da rede social. A intenção da obra é encontrar o espectador transeunte conectado à rede.

Vestígios:
Vestimentas Camiseta;
Conversas com pessoas que viveram a experiência;
Publicação no Instagram do perfil da Ministra
Vídeos das *lives*;
 Postagem da performance no Instagram marcando perfil e registrando o acontecimento;
 Destaques do Instagram;
 Artigos Científicos.

5.1.3.2 Imagens da ação



Figura 38 Imagem Camiseta/Performance: vamos conversar sobre feminicídio. Mari Moura, Brasília/DF, Natal/RN, 2019. Acervo Pessoal



Figura 39 Imagem Camiseta/Performance: vamos conversar sobre feminicídio. Mari Moura, Brasília/DF, Lisboa/PT, 2019. Acervo Pessoal.

5.2 Ministério dos Territórios Sensíveis (MITESE)

Desde 2019 venho realizando uma série de performances artísticas como Ministra dos Territórios Sensíveis. Nessas poéticas ministeriais o deslocamento de um território a outro ocorrem como estudo das sensações da presença e entre as várias formas de presença, escolhi a camada da entropresença no espaço tangível e no ciberespaço entrelaçadas na mediação digital. Essa série de performance teve início com a criação do Ministério dos Territórios Sensíveis (MITESE), que ocorreu no dia 27 de setembro do ano de 2019, por volta das 14h, quando eu andava pelas ruas da cidade Brasília/DF, refletindo sobre a minha impossibilidade financeira de participar da residência artística do projeto Territórios Sensíveis etapa Baía de Guanabara, na cidade do Rio de Janeiro/RJ. Enquanto caminhava e almejava pela experiência de viver na Ilha com a comunidade de pescadores da Colônia Z10, foi então que do estado de invenção brotou a ideia de criar o Ministério dos Territórios Sensíveis e de me autoempossar ministra. Nesse mesmo dia executei o meu autoempossamento como Ministra dos Territórios Sensíveis e realizei uma publicação no Diário Oficial das Redes Sociais – DORS (também conhecido como no Instagram). Essa primeira ação comunicava a criação e localização da sede do MITESE, e originou os vestígios digitais das ações performáticas que registram o modo como atravessei fronteiras temporais, espaciais, tangíveis e virtuais, para presentificar o Ministério dos Territórios Sensíveis, exercendo a função de Ministra da pasta durante três residências artísticas do Territórios Sensíveis. Nesse modo de constituir territórios sensíveis, senti, o tempo todo, uma presença ampliada como uma sensação que nomeio de entropresença.

Enquanto Ministra do MITESE participei de três residências do Projeto Territórios Sensíveis e do Coletivo Coordenadas Cadentes da UnB. Em ambos os projetos realizei ações performáticas que constituíram a entropresença como uma noção estética da criação de performances. A performance inicial foi a criação e autoposse como Ministra do MITESE, e a partir dessa ação outras foram constituídas e passaram a figurar como projetos da pasta do MITESE.

No início de 2019 fui convidada pela coordenadora Walmeri Ribeiro para participar do Projeto Territórios Sensíveis na Baía de Guanabara. Segundo

informação colhida no site do Territórios Sensíveis na Baía de Guanabara, o projeto é uma pesquisa- criação em artes, baseado em uma prática colaborativa e em ações performativas realizadas entre artistas, comunidades locais e cientistas, que consideram este lugar como um território de pesquisa. O foco de pesquisa e criação do projeto versa sobre a poluição das águas, o projeto petropolítico em curso, e, sobretudo, o impacto dessa poluição e sufocamento na vida cotidiana das comunidades locais, e, entre 2019-2020, foram realizados 4 (quatro) laboratórios de pesquisa-criação na Ilha do Governador – Colônia Z-10 e na Ilha de Paquetá. Depois de um ano de encontros, experiências e imersão na Baía de Guanabara, foi realizada uma residência na Galeria Z-42. Durante 5 (cinco) dias de encontro a equipe que integrava o projeto reencontra-se para criar junto, refletir sobre tudo o que foi vivenciado e compartilhar as ações com um público mais amplo¹⁰⁵.

No segundo semestre de 2019 integrei o Coletivo Coordenadas Cadentes. O Coletivo de 23 artistas pesquisadores (mestrandos e doutorandos) do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília que cursaram a disciplina Métodos e Processos em Arte Contemporânea da linha de pesquisa Deslocamentos e Espacialidades, ministrada no segundo semestre de 2019 pela professora Karina Dias, como aluna do curso de doutorado do PPGAV integrei o coletivo de artistas na disciplina. Durante o semestre desenvolveu-se uma ação coletiva com o mesmo nome do coletivo, Coordenadas Cadentes, que teve duração de três dias, foi composta de intervenções artísticas pela cidade de Brasília. Desde o início da disciplina me apresentei como ministra do MITESE e falei das atividades que estava realizando junto ao projeto Territórios Sensíveis. A função como Ministra do MITESE foi ganhando corpo de modo que não consegui desvincular minhas criações desse estado performático, foi assim que ao longo do semestre em

¹⁰⁵ Segundo Walmeri Ribeiro, o projeto Territórios Sensíveis propõe uma aproximação entre os conceitos de território geopolítico e territórios da arte no intuito de investigar e metodologias para criação, ação, intervenção artística e reflexão crítica sobre a potência da Arte na Era do Antropoceno ou do Pós-Antropoceno. Ele parte da prática performativa como pesquisa e propõe que as experiências, operações emocionais e cognitivas, levem à novas formas artísticas tanto para a criação quanto para a apresentação e compartilhamento de conhecimento. Entre 2019-2020 financiado pelo Prince Claus Fund for Cultural Development, Goethe Institut e FAPERJ, realizou a etapa Territórios Sensíveis| Baía de Guanabara. Disponível em: <https://www.territoriossensiveis.com/baiadeguanabara>. Acesso em: 20 de agosto de 2022.

parceria com o coletivo Coordenadas Cadentes propus três criações performáticas.

A primeira ação foi a criação visual de placas (fig. 41 e 42), que surgiu de uma conversa despretensiva com o artista Silvino Mendonça (que conheci durante a disciplina). Essa conversa despretensiva estendeu-se para um chat do Instagram e e-mail (fig. 40), onde combinamos criação das placas. Em seguida realizei as performances *Divisa sensível* e *Transposição de Território* junto ao coletivo Coordenadas Cadentes. Além da exposição *Coordenadas Cadentes* o coletivo publicou artigos científicos em duas edições da revista *Metagraphia*.



▪ Placas e adesivos

Figura 40 Conversa com Silvino Mendonça sobre a elaboração visual de placas e adesivos do MITESE, Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal

Um dos termos que constitui esse Ministério e o de território e aqui ele é utilizado tanto no sentido de um local em que se estabelecem relações existenciais que se configuram, desconfiguram e reconfiguram constantemente, mas também numa perspectiva micropolítica a partir da proposição cartográfica de Suely Rolnik (1989)¹⁰⁶. Também não se deixa de fora o sentido da geográfico, e olho para ele como instrumento de guerra, ordenação, dominação e conquista

¹⁰⁶ ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

de diferentes porções de terra, cobiçadas por estratégias políticas e econômicas, em uma perspectiva macropolítica¹⁰⁷.

Essa entropresença performática de encontro com outrem é um momento no tempo, um momento de vida juntos mediado pelo tangível e o digital. Esse encontro que ocorre pela a invasão e ocupação do espaço tangível em simultâneo com o espaço virtual, produz uma presença tangível e presença virtual ao mesmo tempo.

Em deslocamentos mediados por dispositivos tecnológicos incorporados ao corpo foi possível extrapolar os limites da pele, rasgar tempos e ampliar as fronteiras corporais da presença e da não-presença mediadas pelo digital.

5.2.1 Ficha cartográfica da performance: Ministério dos Territórios Sensíveis (MITESE)

| |
|---|
| Nome da performance: Ministério dos Territórios Sensíveis (MITESE) |
| Tipo: performance de criação do MITESE |
| Performer: Mari Moura (Ministra MITESE) |
| Ano que surgiu: 2019 |
| Lugares de realização: espaço tangível e ciberespaço |
| Programa de performance: <ol style="list-style-type: none"> 1. Criar um Ministério; 2. Anunciar publicamente a sua criação por meio de publicação no Instagram; 2. Se autoempossar ministra e relatar o modo como foi empossada em rede social. 3. Anunciar a criação do ministério e como ministra autoempossada em encontros sociais; 4. Criar projetos para a pasta; 5. Provocar a possibilidade de criar junto em conversas com outros artistas; 6. Criar performances só e em parcerias com outros artistas; 7. Criar o DORS (Diário Oficial das Redes Sociais) para publicação de documentos oficiais; 8. Criar documentos oficiais da pasta do MITESE (decreto, portarias, nomeações etc.); 9. Informar a ocupação de cargo em todas as plataformas que tenha perfil, seja como pesquisador ou artista. |

¹⁰⁷ FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976). Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

10. Realizar atos performáticos como Ministra.

Ativação de performance:

Anunciar-se como Ministra do MITESE e realizar atos performáticos incorporando nas vestimentas os dispositivos tecnológicos conectados em rede como prótese volumosa do sentir, usados para fazer *lives* no Instagram quando realiza atos performáticos, como uma interface que conecta espaço tangível e ciberespaço.

Tecnologia digital:

Os dispositivos tecnológicos do tipo smartphone incorporado em vestimentas como uma prótese corpórea volumosa do sentir-se entepresente;
Performances de invasões do ciberespaço (*lives* e publicações no Instagram).

Arrastão:

Uso de dispositivos tecnológicos como próteses corpóreas para ampliar as capacidades perceptivas do corpo das performances de Orlan e Stelarc;
Uso de dispositivos com telas e a “espécie de cola eletrônica” das videocriaturas das obras de Otávio Donasci;
Uso do Instagram com ciberespaço para performance de Amalia Ulman;
Incorporação de dispositivos as vestimentas da computação vestível;
Uso de suporte de smartphone em vinil no corpo para prática de esporte.
Criação de bolso em vinil do elevador de serviço, adaptado para as roupas;
Realização de atos performáticos nos quais os gestos performáticos convertem objetos anônimos em obras de arte como os *readymade* de Marcel Duchamp.

Ponto de encontro com o Outrem:

Lugares que encorajam a ação, interação e conexão de entepresença no espaço tangível e no ciberespaço. Tenho por preferência invadir lugar de transeuntes, de viajantes, de ambulantes... Lugar onde partilhamos tempo e espaço.

Esfera pública: qualquer ambiente público que possa ser invadido por um ato performático.

Esfera digital: invasão por meio de *lives* não anunciadas transmitida por meio de dispositivo incorporada a vestimenta do corpo em bolsos de vinil. Pode ser explorada várias partes do corpo (braço, perna, estomago...)

Fluxo digital: *lives* Instagram - a performance não é anunciada no Instagram, ou seja, não é um evento agendado para o público da rede social. A intenção da obra é invadir espaços em simultâneos para produzir entepresença ao encontrar o outrem do espaço tangível (rua, galerias, salas de exposições etc.) e o transeunte conectado à rede digital.

Vestígios

Portarias;

Adesivo;

Placas;

Vestimentas (desenho e vestimenta física);

Conversas no WhatsApp;

Publicação no Instagram do perfil da Ministra

Vídeos das *lives*;

Postagem da performance no Instagram marcando perfil e registrando o acontecimento;

Destaques do Instagram dos stories MITESE;

Artigos Científicos.

5.2.2 Imagens da ação



Figura 41 Publicação de instituição do MITESE no DORS, Mari Moura, 2019. Acervo Pessoal



Figura 42 Placas usadas em ações performáticas do MITESE, Mari Moura, 2019 - 2020. Acervo Pessoal.

DESENHO DAS VESTIMENTAS DO MITESE



Figura 6 desenho de vestimentas da Ministra do MITESE, 2019. Mari Moura. Acervo pessoal



REGISTRO DAS PERFORMANCES DO MITESE



Figura 7 Imagens de performances do MITESE, usando vestimentas e placas. 2019-2020. Fotos Lenilton Teixeira das performances de Mari Moura.

5.2.3 Residências Projeto Territórios Sensíveis

Fui convidada para fazer parte do Projeto Territórios Sensíveis no início de 2019 pela coordenadora Walmeri Ribeiro. Segundo informação colhida no site do Territórios Sensíveis na Baía de Guanabara, o projeto é uma pesquisa-criação em artes, baseado em uma prática colaborativa e em ações performativas realizadas entre artistas, comunidades locais e cientistas, que consideram este lugar como um território de pesquisa. O foco de pesquisa e criação do projeto versa sobre a poluição das águas, o projeto petropolítico em curso, e, sobretudo, o impacto dessa poluição e sufocamento na vida cotidiana das comunidades locais, e, entre 2019-2020, foram realizados 4 (quatro) laboratórios de pesquisa-criação na Ilha do Governador – Colônia Z-10 e na Ilha de Paquetá. Depois de um ano de encontros, experiências e imersão na Baía de Guanabara, foi realizada uma residência na Galeria Z-42. Durante 5 (cinco) dias de encontro a equipe que integrava o projeto reencontra-se para criar junto, refletir sobre tudo o que foi vivenciado e compartilhar as ações com um público mais amplo.

Desde o primeiro encontro da equipe do projeto lidei com a impossibilidade de da presença tangível, visto que estava em Brasília/DF e as ações do projeto aconteciam no Rio de Janeiro/RJ, participava das ações mediada por videochamadas. O projeto não tinha orçamento para pagamento de deslocamentos dos artistas convidados, então não pude participar em presença tangível os dois primeiros laboratórios para conhecimento e mapeamento da Zona Z-10 e da Ilha de Paquetá. Diante dessas dificuldades e do desejo de esta presente no projeto fui percebendo que precisava ampliar minha produção de presença e pensar novos modos de experienciar a Baía de Guanabara de forma mediada. Eu acompanhava os vídeos e imagens das visitas dos artistas a Ilha do Governador, o passeio de barco, o contato com a comunidade local e a paisagem construída e pensava como era essa experiência do desejo e da sensação de presença gerada pela mediação do ciberespaço. Por inúmeras vezes eu pensei em desistir, em comunicar minha saída do projeto, mas ao mesmo tempo eu encontrava uma nova forma de presença que alimentava e se

confirmava como outro modo de presença. Eu sentia que a presença mediada pelo ciberespaço alimentava meu desejo de presença tangível.

As ações desse projeto aos poucos revelaram outros modos de presença e passei a considerá-los como estética de criação de performances. A ideia era que a mediação tecnológica possibilitasse o estar junto, o acontecimento, o encontro do próximo distante e do distante próximo. Fui cada vez mais dando atenção a criação de performances que provocassem as produções de presença, fazendo uso, inclusive, da mediação tecnológica como expansão da presença.

Então, para constituir territórios sensíveis e ampliar a sensação de presença, a ponto de que ela virasse uma sensação de presença entre, constitui a entrepresença como noção estética de criação de performance com uso de dispositivos tecnológicos como próteses volumosas do sentir conectados em *live streaming* durante as performances artísticas.

5.2.3.1 Residência Projeto Território Sensível Zona Z10

A participação mediada nos dois primeiros laboratórios reforçava cada vez mais o desejo de presença tangível. Eu havia me programado a realizar essa experiência na etapa de residência em outubro de 2019 na Zona Z10. No entanto, era período do Ronk'in Rio e as passagens estavam por valores muito alto, e não conseguiria mais uma vez comprar.

Foi marcado uma reunião do projeto para que cada artista dissesse a ação que estava pensando para essa residência artística, passei dias pensando em como eu iria conseguir me manter no projeto, penava em desistir pois a vontade da presença tangível me invadia cada vez mais.

No dia 27 de setembro do ano de 2019, por volta das 14h, quando eu andava pelas ruas da cidade Brasília/DF, refletindo sobre a minha impossibilidade financeira de participar da residência artística do projeto Territórios Sensíveis etapa Baía de Guanabara, na cidade do Rio de Janeiro/RJ. Enquanto caminhava e almejava pela experiência de viver na Ilha com a

comunidade de pescadores da Colônia Z10, foi então que do estado de invenção brotou a ideia de criar o Ministério dos Territórios Sensíveis e de me autoempossar Ministra. Nesse mesmo dia decretei-me Ministra dos Territórios Sensíveis e realizei uma publicação no Diário Oficial das Redes Sociais – DORS (também conhecido como no Instagram).

Então, já como Ministra do MITESE, propus fazer uma performance de entrepresença chamada de “Um Outro Lugar”. Nessa ação, como Ministra dos Territórios Sensíveis, instalada no gabinete do MITESE em Brasília/DF, consegui ir até a Colônia Z-10 na Ilha do Governador/RJ, para empossar um assessor, entrevistar e conviver com a comunidade por meio de conversas em *live streaming* no *Instagram*.

Na primeira experiência da performance “Um Outro Lugar” (fig. 43), como Ministra dos Territórios Sensíveis, instalei o gabinete do MITESE em Brasília/DF, e consegui ir até a Colônia Z-10 na Ilha do Governador/RJ, para empossar um assessor, entrevistar e conviver com a comunidade por meio de conversas em *live streaming* no *Instagram*. Essa experiência na Z-10, possibilitou compreender que o processo de edificação dos territórios sensíveis, leva-nos a viver os lugares para além das letras e números que o identificam, mas sim, pelas pessoas que conhecemos, pelas anotações de suas falas, ouvir e ver as faces, passear pela ilha, mesmo que mediada por uma tela. O ato de encontrar e conversar constitui esses territórios e, foi suficiente, para nos ensinar como podemos realizar existências sensíveis (fig. 44 e 45).

5.2.3.2 Ficha cartográfica da performance: Um Outro Lugar na Z10

| |
|---|
| Nome da performance: Um Outro Lugar na Z10 |
| Tipo: performance de encontro como Ministra do MITESE |
| Performer: Mari Moura (Ministra MITESE) |
| Ano: 2019 |
| Programa de performance: <ol style="list-style-type: none"> 1. Ser Ministra do MITESE; 2. Empossar assessor da comunidade e realizar a ação com eles; 2. Marcar reunião com o assessor para combinar a ação. 3. Anunciar a criação do ministério e como ministra autoempossada em encontros sociais; 4. Abrir uma live no Instagram junto com o assessor para conversar com a comunidade; 5. Ativar a performance com a vestimenta, o material visual e a frase “O que você procura em um outro lugar?”; 6. Conversar com a comunidade local e com as pessoas presentes na Live ao mesmo tempo; 7. Ter um caderno de notas para registrar a conversa com a comunidade; 8. Ter vestimentas de Ministra; 9. Encontrar e conversar com pessoas da comunidade; 10. Caminhar com assessores pela Ilha. |
| Ativação de performance: Anunciar-se como Ministra do MITESE para moradores da Z10. Como Ministra dos Territórios Sensíveis, instalada no gabinete do MITESE em Brasília/DF, ir até a Colônia Z-10 na Ilha do Governador/RJ, para empossar um assessor, entrevistar e conviver com a comunidade por meio de conversas em live streaming no Instagram. Realizar atos performáticos incorporando nas vestimentas os dispositivos tecnológicos conectados em rede como prótese volumosa do sentir, usados para fazer <i>lives</i> no Instagram como uma interface que conecta territórios sensíveis e espaço tangível e ciberespaço. |
| Tecnologia digital: Os dispositivos tecnológicos do tipo smartphone usado para conectar territórios sensíveis por meio de <i>lives</i> no Instagram, fazer desses dispositivos uma prótese corpórea volumosa do sentir-se entepresente; Performances de invasões do ciberespaço (<i>lives</i> e publicações no Instagram). |
| Arrastão: Uso de dispositivos tecnológicos como próteses corpóreas para ampliar as capacidades perceptivas do corpo das performances de Orlan e Stelarc; Uso de dispositivos com telas e a “espécie de cola eletrônica” das <i>videocriaturas</i> das obras de Otávio Donasci; Incorporação de dispositivos as vestimentas da computação vestível; Uso de suporte de smartphone em vinil no corpo para prática de esporte; Criação de bolso em vinil do elevador de serviço, adaptado para as roupas; Ação móvel e recolha de histórias em um pequeno caderno inspirado na ação “Outra identidade” de Ana Teixeira; |

Realização de atos performáticos nos quais os gestos performáticos convertem objetos anônimos em obras de arte como os ready-made de Marcel Duchamp.

Ponto de encontro com o Outrem:

Lugares que encorajam a ação, interação e conexão de presença no espaço tangível e no ciberespaço. Tenho por preferência invadir lugar de transeuntes, de viajantes, de ambulantes... Lugar onde partilhamos tempo e espaço.

Esfera pública: qualquer ambiente público da Zona Z10 que possa ser invadido por um ato performático de forma híbrida, o MITESE é presentificado de forma tangível pelo assessor empossado.

Esfera digital: invasão por meio de *lives* não anunciadas transmitida por meio de dispositivo que conectam espaços a distância. A Ministra visita a Zona Z10 por meio de presença digital no ciberespaço.

Fluxo digital: conversa por meio de *lives* Instagram - a performance não é anunciada no Instagram, ou seja, não é um evento agendado para o público da rede social. A intenção da obra é invadir espaços em simultâneos para produzir presença ao encontrar o outrem do espaço tangível (rua, galerias, salas de exposições etc.) e o transeunte conectado à rede digital.

Vestígios

Portarias;

Adesivo;

Placas;

Conversas no WhatsApp;

Publicação no Instagram do perfil da Ministra

Vídeo da *live*;

Postagem da performance no Instagram marcando perfil e registrando o acontecimento;

Destaques do Instagram dos Stories MITESE;

Artigos Científicos.

5.2.3.3 Imagens da ação



Figura 8 Ação performática Um Outro Lugar - MITESE, projeto Territórios Sensíveis, Zona Z10, 2019. Acervo pessoal.

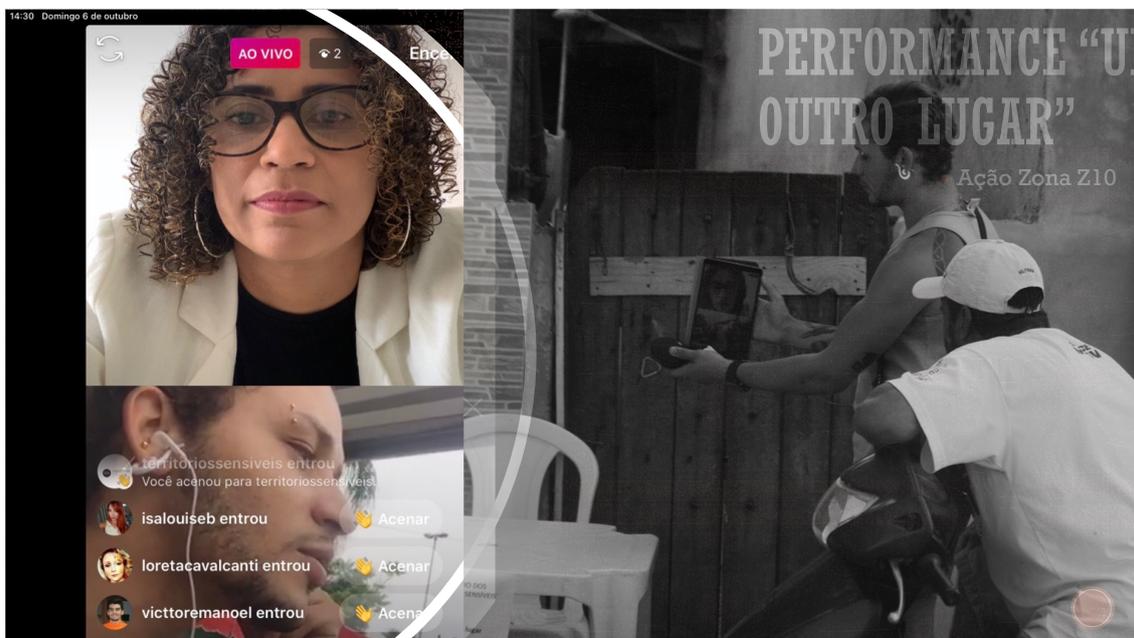


Figura 9 Ação performática Um Outro Lugar - MITESE, projeto Territórios Sensíveis, Zona Z10, 2019. Acervo pessoal.



Figura 10 Ação performática *Um Outro Lugar* - MITESE, projeto *Territórios Sensíveis*, Zona Z10, 2019. Acervo pessoal.

5.2.4 Residência Projeto Território Sensível Paquetá

Essa experiência na Z-10, possibilitou compreender que o processo de edificação dos territórios sensíveis, leva-nos a viver os lugares para além das letras e números que o identificam, mas sim, pelas pessoas que conhecemos, pelas anotações de suas falas, ouvir e ver as faces, passear pela ilha, mesmo que mediada por uma tela. O ato de encontrar e conversar constitui esses territórios e, foi suficiente, para nos ensinar como podemos expandir o está presente e realizar existências sensíveis.

Na segunda experiência, o desejo de estar presente, tornou-se uma gênese febril e eu sentia uma necessidade de viver na/da ilha, não só pela presença mediada pelo dispositivo, mas está lá. Foi então que propus um outro deslocamento do MITESE, em vez de trazer a comunidade até o gabinete, levei a virtualidade do gabinete até a comunidade. Coloquei o que era necessário para constituir o gabinete do MITESE numa pequena mala e segui em direção a Ilha de Paquetá/RJ.

Essa foi minha primeira experiência de presença numa ilha, encantei-me com o encontro e com a vista da ilha para o continente. Na ilha realizei a ação performática “Um Outro Lugar” (fig. 46 e 47), empossei assessores e sai com eles para dar um passeio pela ilha e conversar com a comunidade da ilha. A ação consistiu na minha presença como Ministra se deslocando, convivendo e sendo apresentada pelos assessores como representante do MITESE. Eu e meus assessores colocamos o adesivo e saímos pelas ruas de Paquetá a constituir o MITESE, conversando com os moradores e transeuntes sobre o que eles querem para a constituição de um outro lugar para viver. Com bloco de notas em mão, eu esboçava notas da vida, que se tornaram pistas deixadas para a constituição deste “Outro Lugar”. Usando roupas que incorporava dispositivos transmitia o deslocamento e as conversas por meio de live streaming no Instagram, ocupando espaço tangível e ciberespaço via telemática, a constituição do sensível e a ampliação do território.

Realizei a primeira cerimônia de Instalação de placa de instituição de território sensível no espaço Casa de Artes de Paquetá (fig 48). Embrenhada na comunidade da ilha e convivendo com os artistas residentes do projeto territórios

sensíveis, estabeleci um espaço de luta diária para constituir o sensível habitando a histórica ilha banhada pelas águas da Baía de Guanabara. Depois dessa residência carrego comigo um gosto de ser na/da ilha, gosto que seja desejo de retorno, de estar juntos, de reencontro...

5.2.4.1 Ficha cartográfica da performance: Um Outro Lugar Ilha de Paquetá

| |
|---|
| Nome da performance: Um Outro Lugar Ilha de Paquetá |
| Tipo: performance de encontro como Ministra do MITESE |
| Performer: Mari Moura (Ministra MITESE) |
| Ano: 2019 |
| Programa de performance: <ol style="list-style-type: none"> 1. Ser Ministra do MITESE; 2. Empossar assessor da comunidade e realizar a ação com eles; 2. Marcar reunião com o assessor para combinar a ação. 3. Anunciar a criação do ministério e como ministra autoempossada em encontros sociais; 4. Abrir uma live no Instagram junto com o assessor para conversar com a comunidade; 5. Ativar a performance com a vestimenta, o material visual e a frase “O que você procura em um outro lugar?”; 6. Conversar com a comunidade local e com as pessoas presentes na Live ao mesmo tempo; 7. Ter um caderno de notas para registrar a conversa com a comunidade; 8. Ter vestimentas de Ministra; 9. Encontrar e conversar com pessoas da comunidade; 10. Caminhar com assessores pela Ilha. |
| Ativação de performance: Anunciar-se como Ministra do MITESE para moradores da Z10. Como Ministra dos Territórios Sensíveis, instalada no gabinete do MITESE em Brasília/DF, ir até a Colônia Z-10 na Ilha do Governador/RJ, para empossar um assessor, entrevistar e conviver com a comunidade por meio de conversas em live streaming no Instagram. Realizar atos performáticos incorporando nas vestimentas os dispositivos tecnológicos conectados em rede como prótese volumosa do sentir, usados para fazer <i>lives</i> no Instagram como uma interface que conecta territórios sensíveis e espaço tangível e ciberespaço. |
| Tecnologia digital: Os dispositivos tecnológicos do tipo smartphone usado para conectar territórios sensíveis por meio de <i>lives</i> no Instagram, fazer desses dispositivos uma prótese corpórea volumosa do sentir-se entre presente; Performances de invasões do ciberespaço (<i>lives</i> e publicações no Instagram). |
| Arrastão: |

Uso de dispositivos tecnológicos como próteses corpóreas para ampliar as capacidades perceptivas do corpo das performances de Orlan e Stelarc;
 Uso de dispositivos com telas e a “espécie de cola eletrônica” das *videocriaturas* das obras de Otávio Donaschi;
 Incorporação de dispositivos as vestimentas da computação vestível;
 Uso de suporte de smartphone em vinil no corpo para prática de esporte;
 Criação de bolso em vinil do elevador de serviço, adaptado para as roupas;
 Ação móvel e recolha de histórias em um pequeno caderno inspirado na ação “Outra identidade” de Ana Teixeira;
 Realização de atos performáticos nos quais os gestos performáticos convertem objetos anônimos em obras de arte como os *readymade* de Marcel Duchamp.

Ponto de encontro com o Outrem:

Lugares que encorajam a ação, interação e conexão de *entrepresença* no espaço tangível e no ciberespaço. Tenho por preferência invadir lugar de transeuntes, de viajantes, de ambulantes... Lugar onde partilhamos tempo e espaço.

Esfera pública: qualquer ambiente público da Zona Z10 que possa ser invadido por um ato performático de forma híbrida, o MITESE é *presentificado* de forma tangível pelo assessor empossado.

Esfera digital: invasão por meio de *lives* não anunciadas transmitida por meio de dispositivo que conectam espaços a distância. A Ministra visita a Zona Z10 por meio de *presença digital* no ciberespaço.

Fluxo digital: conversa por meio de *lives* Instagram - a performance não é anunciada no Instagram, ou seja, não é um evento agendado para o público da rede social. A intenção da obra é invadir espaços em simultâneos para produzir *entrepresença* ao encontrar o outrem do espaço tangível (rua, galerias, salas de exposições etc.) e o transeunte conectado à rede digital.

Vestígios

Portarias;

Adesivo;

Placas;

Conversas no WhatsApp;

Publicação no Instagram do perfil da Ministra

Vídeo da live;

Postagem da performance no Instagram marcando perfil e registrando o acontecimento;

Destaques do Instagram dos Stories MITESE;

Artigos Científicos.

5.2.4.2 Imagens da ação



Figura 11 Ação performática Um Outro Lugar - MITESE, projeto Territórios Sensíveis, Ilha de Paquetá, 2019. Acervo pessoal.



Figura 12 Ação performática Um Outro Lugar - MITESE, projeto Territórios Sensíveis, Ilha de Paquetá, 2019. Acervo pessoal.



Figura 13 *Instituindo Território - MITESE, projeto Territórios Sensíveis, Ilha de Paquetá, 2019. Acervo pessoal.*

5.2.5 Residência Projeto Território Sensível Galeria Z42

Essa última residência do projeto foi realizada em janeiro de 2020 no Rio de Janeiro/RJ. Sendo realizada antes das suspensões de atividades em virtude da pandemia do COVID-19, teve uma relevância significativa nas ações das performances como Ministra do MITESE.

Segundo o site do projeto o objetivo da última residência era o de criar um diálogo amplo sobre as questões que os artistas residentes projeto junto com colabores da comunidade levantaram, para isso decide-se criar um espaço 'entre', um espaço entre a experiência imersiva nos territórios e a exposição das obras artísticas desenvolvidas¹⁰⁸. Nessa etapa, além do coletivo com 11 artistas e 10 colaboradores que integravam a equipe do projeto foram convidamos outros artistas, cientistas, ambientalistas e pescadores no intuito constituir reflexões, questionamentos e trocas sobre a temática do projeto. Durante três dias de seminário, aberto ao público, bem como da exposição das obras em desenvolvimento, desenvolve-se a ideia de construir juntos futuros possíveis, sem deixar de pensar nas ações políticas e novas formas de engajamento que os participantes podiam desenvolver

Para a residência na galeria Z42, tomei como foco a proposta da experiência de criar juntos e estruturei como proposta performática de materializar o gabinete do MITESE, saindo unicamente do ambiente virtual e do ciberespaço. Usei como procedimento de materialização do gabinete a instalação artística e atos performáticos como ministra do MITESE (fig. 49 e 50), de modo que ocupei a galeria, fazendo dela o gabinete de trabalho. Durante essa ocupação como ministra do MITESE realizei as seguintes atividades da pasta: instalação física do gabinete de trabalho; convivência com os artistas residentes e colaboradores do projeto territórios sensíveis com intuito de propor e realizar ações artísticas, promovendo o "façamos juntos"; ação performática explicando o que é o MITESE e quais as ações da pasta na etapa aberta a visitaçãõ externa; emissão e publicação de portarias de posses para os assessores empossados

¹⁰⁸ Informação coletada no site do projeto Territórios Sensíveis. Fonte de pesquisa: <https://www.territoriosensiveis.com/galeria-z42>. Acesso em: 19 de setembro de 2022.

durante as etapas do projeto na colônia Z-10 e em Paquetá, também a portaria de instalação do gabinete na galeria; realização de transmissão em *live streaming* do Instagram das intervenções realizadas, usando a telemática para interferir no fluxo digital e constituir o sensível, ampliando o território com os transeuntes virtuais.

Durante essa residência realizei pela segunda vez¹⁰⁹ a ação performática de Instalação de Território (fig. 51 e 52) junto com a artista Marcela Cavallini¹¹⁰. Para realizar essa ação coletei uma porção de areia de duna da primeira Unidade de Conservação de Duna da cidade do Natal/RN, localizada Parque da Cidade da Cidade Dom Nivaldo Monte. Inspirada no projeto de transposição de águas do Rio São Francisco¹¹¹, que busca movimentar um recurso natural que um território no intuito de partilha com o outro território. Essa ideia de movimentar um território para partilhar e tornar coletivo sempre me fascinou, como artista procurei partilhar a duna da minha cidade Natal com a outra artista da cidade do Rio de Janeiro, e assim performamos juntas.

Escolhi a Marcela Cavallini¹¹² para realizar a ação de partilha pela afinidade que temos como mulheres, performers, feministas interessadas em realizar processos de parceria e partilha. Essa ação começou como uma conversa por WhatsApp na qual eu avisava a ela que estaria indo para o Rio e levaria uma porção de areia para realizamos uma performance juntas de instalação da duna. Na conversa eu compartilhava imagens da coleta da duna e a roupa que usaria na ação.

¹⁰⁹ A primeira ação de Instalação de Território foi realizada em 2019 em Brasília na Ilha Káio durante o evento Coordenadas Cadentes, que será descrita nessa tese no tópico de sobre as ações realizada como ministra do MITESE no evento Coordenadas cadentes.

¹¹⁰ Artista que também integrava a equipe do projeto Território Sensível, que mora no Rio de Janeiro, mais informação da artista no site <http://www.marcelacavallini.art.br/>.

¹¹¹ É um empreendimento do Governo federal do Brasil, cujo projeto é deslocamento de parte das águas do rio São Francisco, no Brasil, e foi nomeado pelo governo brasileiro Projeto de Integração do Rio São Francisco com Bacias Hidrográficas do Nordeste Setentrional. Segundo o site Wikipedia, a ideia de transposição das águas do rio São Francisco remonta à década de 1840, no tempo do Brasil Império sob o reinado de Dom Pedro II, e desde essa época esse projeto é visto como a única solução para a seca do Nordeste, mas só durante mandato do Presidente Lula e Dilma o projeto foi iniciado e teve 68% de sua etapa concluída. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Transposiç%C3%A3o_do_rio_S%C3%A3o_Francisco. Acesso em: 30 de agosto de 2022.

¹¹² Marcela Cavallini diz em seu site que: “Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Performer, dançarina sudaka e professora de yoga. Interessada em processos ficcionais do corpo, nas relações entre a cultura e a sociedade, na perspectiva da memória, ética, feminismo e meio ambiente”. Para mais informações disponível em: <http://www.marcelacavallini.art.br>.

Durante essa residência compreendi que ao mesmo tempo que me consolidava como Ministra, também entendia que era necessário ampliar a Instituição, visto que o MITESE era sempre associado ao Estado Brasileiro, e cada vez mais sentia necessidade de desvincular essa associação. Foi então que parti para a criação de um outro Estado que desse conta do Sensível como um território que não tem fronteiras, aliás, que seja justamente a fronteira, o entre e que crie modos de viver e está juntos no Entre.

5.2.5.1 Ficha cartográfica das performances

Ficha cartográfica das performances: Instalação de Gabinete

| |
|--|
| Nome da performance: Instalação de Gabinete |
| Tipo: performance como Ministra do MITESE |
| Performer: Mari Moura (Ministra MITESE) |
| Ano: 2020 |
| Programa de performance: <ol style="list-style-type: none"> 1. Ser Ministra do MITESE; 2. Empossar assessores da comunidade e realizar a ação com eles; 2. Marcar reunião com o assessor para combinar a ação. 3. Anunciar a criação do ministério e comunicar a autoposse de Ministra em encontros sociais; 4. Ocupar a Galeria Z42; 5. Montar o Gabinete do MITESE na Galeria Z42; 6. Emitir documentos da pasta durante a ocupação; 7. Realizar ação de abertura do gabinete do MITESE para comunidade; 8. Ativar a performance com a vestimenta, o material visual e instalação do gabinete; 9. Abrir uma live no Instagram na hora da cerimonia de apresentação oficial da ocupação e instalação do gabinete do MITESE; 10.. Encontrar e conversar com pessoas da comunidade. |
| Ativação de performance: Anunciar-se como Ministra do MITESE para moradores da comunidade. Como Ministra dos Territórios Sensíveis, instalar o gabinete do MITESE empossar assessores, marcar reunião para combinar ação, entrevistar e conviver com a comunidade por meio de conversas registradas em <i>lives</i> no Instagram. Realizar atos performáticos incorporando nas vestimentas os dispositivos tecnológicos conectados em rede como prótese volumosa do sentir, usados para fazer <i>lives</i> no Instagram como uma interface que conecta territórios sensíveis de espaço tangível e ciberespaço. |

Tecnologia digital:

Os dispositivos tecnológicos do tipo smartphone usado para conectar territórios sensíveis por meio de *lives* no Instagram, fazer desses dispositivos uma prótese corpórea volumosa do sentir-se entrepresente;
Performances de invasões do ciberespaço (*lives* e publicações no Instagram).

Arrastão:

Uso de dispositivos tecnológicos como próteses corpóreas para ampliar as capacidades perceptivas do corpo das performances de Orlan e Stelarc;
Uso de dispositivos com telas e a “espécie de cola eletrônica” das *videocriaturas* das obras de Otávio Donasci;
Incorporação de dispositivos as vestimentas da computação vestível;
Uso de suporte de smartphone em vinil no corpo para prática de esporte;
Criação de bolso em vinil do elevador de serviço, adaptado para as roupas;
Ação móvel e recolha de histórias em um pequeno caderno inspirado na ação “Outra identidade” de Ana Teixeira;
Realização de atos performáticos nos quais os gestos performáticos convertem objetos anônimos em obras de arte como os *readymade* de Marcel Duchamp.

Ponto de encontro com o Outrem:

Lugares que encorajam a ação, interação e conexão de entrepresenta no espaço tangível e no ciberespaço. Tenho por preferência invadir lugar de transeuntes, de viajantes, de ambulantes... Lugar onde partilhamos tempo e espaço.

Esfera pública: qualquer ambiente público da Z42 que possa ser invadido por um ato performático de forma híbrida (espaço tangível e ciberespaço), o MITESE é presentificado de forma tangível pelos objetos visuais e pelas pessoas que se identificam como funcionários do MITESE.

Esfera digital: invasão por meio de *lives* não anunciadas transmitida por meio de dispositivo que conectam espaços a distância. A Ministra visitar e ocupar a Galeria Z42e publicar em DORS a realização das ações constituindo a presença digital do MITESE no ciberespaço.

Fluxo digital: conversa por meio de *lives* Instagram - a performance não é anunciada no Instagram, ou seja, não é um evento agendado para o público da rede social. A intenção da obra é invadir espaços em simultâneos para produzir entrepresenta ao encontrar o outrem do espaço tangível (rua, galerias, salas de exposições etc.) e o transeunte conectado à rede digital.

Vestígios

Portarias;

Adesivo;

Placas;

Conversas no WhatsApp;

Publicação no Instagram do perfil da Ministra

Vídeo da live;

Postagem da performance no Instagram marcando perfil e registrando o acontecimento;

Destaques do Instagram dos Stories MITESE;

Artigos Científicos.

Ficha cartográfica das performances: Transposição de Territórios - ação Rio de Janeiro

| |
|--|
| Nome da performance: Transposição de Territórios - ação Rio de Janeiro |
| Tipo: performance como Ministra do MITESE com a artista Marcela Cavallini |
| Performer: Mari Moura (Ministra MITESE) e Marcela Cavallini |
| Ano: 2020 |
| Programa de performance: <ol style="list-style-type: none"> 1. Ser Ministra do MITESE; 2. Empossar assessores da comunidade e realizar a ação com eles; 2. Anunciar a criação do ministério e comunicar a autoposse de Ministra em encontros sociais; 3. Coletar uma porção de Duna da Cidade de Natal/RN e transportar para outro; 4. Ocupar a casa de um artista e propor realizar a instalação de um território na sua cidade; 5. conversar com Artista do local que vai receber o território para combinar o lugar de instalação da Duna; 6. Ativar a performance com a vestimenta, o material visual e a porção de território coletado e transportado; 7. Ir com artista até local de instalação da Duna portando placas do MITESE; 8. Instalar a Duna; 9. Abrir uma live no Instagram na hora da cerimônia de instalação oficial da Duna, falar sobre o lugar da coleta e o lugar que recebe a Duna; 10.. Encontrar e conversar com pessoas da comunidade. |
| Ativação de performance: Anunciar-se como Ministra do MITESE para moradores da comunidade. Como Ministra dos Territórios Sensíveis, instalar o gabinete do MITESE empossar assessores, marcar reunião para combinar ação, entrevistar e conviver com a comunidade por meio de conversas registradas em <i>lives</i> no Instagram. Realizar atos performáticos incorporando nas vestimentas os dispositivos tecnológicos conectados em rede como prótese volumosa do sentir, usados para fazer <i>lives</i> no Instagram como uma interface que conecta territórios sensíveis de espaço tangível e ciberespaço. |
| Tecnologia digital: Os dispositivos tecnológicos do tipo smartphone usado para conectar territórios sensíveis por meio de <i>lives</i> no Instagram, fazer desses dispositivos uma prótese corpórea volumosa do sentir-se entepresente; Performances de invasões do ciberespaço (<i>lives</i> e publicações no Instagram). |
| Arrastão: Uso de dispositivos tecnológicos como próteses corpóreas para ampliar as capacidades perceptivas do corpo das performances de Orlan e Stelarc; Uso de dispositivos com telas e a “espécie de cola eletrônica” das videocriaturas das obras de Otávio Donasci; Incorporação de dispositivos as vestimentas da computação vestível; Uso de suporte de smartphone em vinil no corpo para prática de esporte; |

Criação de bolso em vinil do elevador de serviço, adaptado para as roupas;
 Ação móvel e recolha de território inspirada na transposição de água do projeto de deslocamento de parte das águas do rio São Francisco, no Brasil;
 Realização de atos performáticos nos quais os gestos performáticos convertem objetos anônimos em obras de arte como os readymade de Marcel Duchamp.

Ponto de encontro com o Outrem:

Lugares que encorajam a ação, interação e conexão de empretença no espaço tangível e no ciberespaço. Tenho por preferência invadir lugar de transeuntes, de viajantes, de ambulantes... Lugar onde partilhamos tempo e espaço.

Esfera pública: Visitar e ocupar casa de artista e combinar a ação de instalação de uma Duna em um ambiente da cidade do Rio de Janeiro que possa ser invadido por um ato performático de forma híbrida (espaço tangível e ciberespaço), o MITESE é presentificado de forma tangível pelos objetos visuais e pelas pessoas que se identificam como funcionários do MITESE.

Esfera digital: invasão por meio de *lives* não anunciadas transmitida por meio de dispositivo que conectam espaços a distância. Como Ministra visitar e ocupar a Casa de Artista e publicar em DORS a realização das ações constituindo a presença digital do MITESE no ciberespaço.

Fluxo digital: conversa por meio de *lives* Instagram - a performance não é anunciada no Instagram, ou seja, não é um evento agendado para o público da rede social. A intenção da obra é invadir espaços em simultâneos para produzir empretença ao encontrar o outrem do espaço tangível (rua, galerias, salas de exposições etc.) e o transeunte conectado à rede digital.

Vestígios

Portarias;

Adesivo;

Placas;

Porção de areia que instala a Duna;

Conversas no WhatsApp;

Publicação no Instagram do perfil da Ministra

Vídeo da live;

Postagem da performance no Instagram marcando perfil e registrando o acontecimento;

Destaques do Instagram dos Stories MITESE;

Artigos Científicos.

5.2.5.2 Imagens das ações



Figura 14 Ação performática Instalação de Gabinete - MITESE, projeto Territórios Sensíveis, Z42, 2020. Acervo pessoal.



INSTALAÇÃO DE GABINETE

Galeria Z42



Figura 15 Ação performática Instalação de Gabinete - MITESE, projeto Territórios Sensíveis, Z42, 2020. Acervo pessoal.

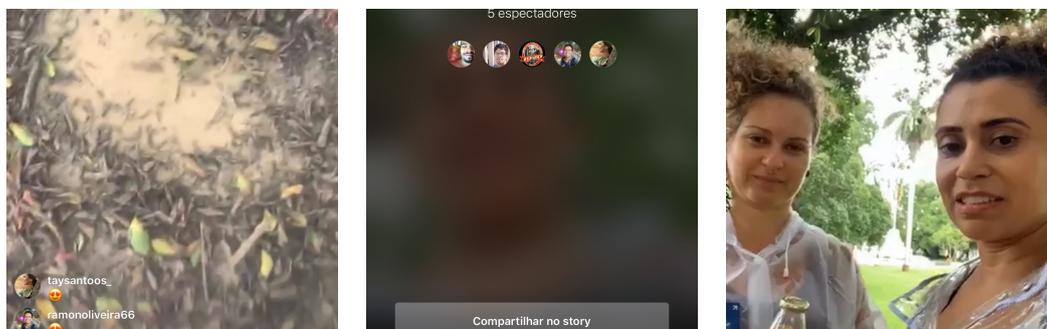


TRANSPOSIÇÃO DE TERRITÓRIO

Ação Rio de Janeiro – Com a artista Marcela Cavallini



Figura 16 Ação performática *Transposição de Território* - MITESE, ação com Marcela Cavallini, Rio de Janeiro, 2020. Acervo pessoal.



TRANSPOSIÇÃO DE TERRITÓRIO

Ação Rio de Janeiro – Com a artista Marcela Cavallini



Figura 17 Ação performática *Transposição de Território* - MITESE, ação com Marcela Cavallini, Rio de Janeiro, 2020. Acervo pessoal.

5.2.6 Ações Coordenadas Cadentes

No segundo semestre de 2019 integrei o Coletivo Coordenadas Cadentes. O Coletivo de 23 artistas pesquisadores (mestrandos e doutorandos) do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília que cursaram a disciplina Métodos e Processos em Arte Contemporânea da linha de pesquisa Deslocamentos e Espacialidades, ministrada no segundo semestre de 2019 pela professora Karina Dias, como aluna do curso de doutorado do PPGAV integrei o coletivo de artistas na disciplina. Durante o semestre desenvolveu-se uma ação coletiva com o mesmo nome do coletivo, Coordenadas Cadentes, que teve duração de três dias, foi composta de intervenções artísticas pela cidade de Brasília. Desde o início da disciplina me apresentei como ministra do MITESE e falei das atividades que estava realizando junto ao projeto Territórios Sensíveis. A função como Ministra do MITESE foi ganhando corpo de modo que não consegui desvincular minhas criações desse estado performático, foi assim que ao longo do semestre em parceria com o coletivo Coordenadas Cadentes propus três criações performáticas.

A primeira ação foi a criação visual de placas, que surgiu de uma conversa despretensiosa com o artista Silvino Mendonça (que conheci durante a disciplina). Essa conversa despretensiosa estendeu-se para um chat do Instagram e e-mail, onde combinamos criação das placas. Na qual constituímos toda a imagem visual da MITESE a partir da apropriação de placas públicas sendo uma delas com layout inspirado nas placas dos ministérios da Esplanada dos Ministérios da República Federativa Brasil, situadas em Brasília, cidade onde o MITESE foi criado. A outra com layout inspirado na placa de rua em homenagem a vereadora Marielle Franco.

Em seguida realizei as performances Divisa sensível (fig. 53 e 54), uma ação performática proposta por mim a ser realizada com o coletivo de 23 pessoas. Essa ação teve como inspiração numa cena do filme Narradores de Javé, dirigido por Eliane Café. Na cena os moradores da cidade de Javé discutem como iriam fazer para comprovar a posse das terras, visto que não possuíam documentos comprovando que as terras os pertenciam, visto que os

terrenos eram apenas cantados (uma tradição que consistia em cantar as fronteiras do espaço que os pertenciam). A partir dessa tradição de cantar terras elaborei um projeto de performance para realizar com o coletivo Coordenadas Cadentes, com a seguinte descrição.

A terceira ação realizada no Coordenadas Cadentes a Transposição de Território, realizada durante o jantar diplomático oferecido por Caio Sato na Ilha Kaïo¹¹³. Resolvi ir como Ministra do MITESE e oferecer uma porção de terra ao anfitrião, Caio Sato, para juntos instalamos a primeira duna de Brasília na Ilha Kaïo (fig. 55). A primeira etapa da ação começou com uma coleta de uma porção de areia da praia da Redinha, na cidade de Natal, realizada por Lenilton Teixeira¹¹⁴, e transportada para Brasília para realização da ação. Inspirada no projeto de transposição de águas do Rio São Francisco¹¹⁵, que busca movimentar um recurso natural que um território no intuito de partilha com o outro território. Essa ideia de movimentar um território para partilhar e tornar coletivo sempre me fascinou, como artista procurei partilhar a duna da minha cidade Natal com a outra artista da cidade do Rio de Janeiro, e assim performamos juntas.

Além da exposição Coordenadas Cadentes o coletivo publicou artigos científicos em duas edições da revista *Metagraphia*.

¹¹³ O roteiro para o jantar diplomático foi publicado no artigo intitulado “Roteiro para encontro diplomático na Ilha Kaïo” na revista *Metagraphia* Sinais de Queda, para maiores informações: <https://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/36072/31440>.

¹¹⁴ É um artista, professor, pesquisador e diretor do Teatro Sandowal Vanderlei na cidade de Natal/RN

¹¹⁵ É um empreendimento do Governo federal do Brasil, cujo projeto é deslocamento de parte das águas do rio São Francisco, no Brasil, e foi nomeado pelo governo brasileiro Projeto de Integração do Rio São Francisco com Bacias Hidrográficas do Nordeste Setentrional. Segundo o site Wikipedia, a ideia de transposição das águas do rio São Francisco remonta à década de 1840, no tempo do Brasil Império sob o reinado de Dom Pedro II, e desde essa época esse projeto é visto como a única solução para a seca do Nordeste, mas só durante mandato do Presidente Lula e Dilma o projeto foi iniciado e teve 68% de sua etapa concluída. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Transposiç%C3%A3o_do_rio_S%C3%A3o_Francisco. Acesso em: 30 de agosto de 2022.

5.2.6.1 Ficha cartográfica das performances

Ficha cartográfica Divisa sensível – ação com o Coletivo Coordenadas Cadentes 2019

| |
|--|
| Nome da performance: Divisa sensível – ação com o Coletivo Coordenadas Cadentes 2019 |
| Tipo: performance de encontro como Ministra do MITESE com Coletivo Coordenadas Cadentes |
| Performer: Mari Moura (Ministra MITESE) e Coletivo Coordenadas Cadentes |
| Ano: 2019 |
| Programa de performance: <ol style="list-style-type: none"> 1. Ser Ministra do MITESE; 2. Empossar assessores da comunidade e realizar a ação com eles; 2. Anunciar a criação do ministério e comunicar a autoposse de Ministra em encontros sociais; 3. Encontre um Coletivo de artistas disposto a realizar a ação; 4. Defina a Esplanada dos Ministérios como local do acontecimento; 5. Determine a data de realização; 6. Emita uma portaria de liberação da ação; 7. Marque com o coletivo o ponto de encontro, partida e final do acontecimento; 8. Faça o pronunciamento inicial; 9. Instrua o coletivo a dividir o território “cantando” seu espaço; 10. Informe que cada pessoa deve percorrer o seu território segurando a placa do MITESE e indicar como o coletivo deverá percorrê-lo; 11. Oriente as pessoas gritar “fronteira” no final de seu território; 12. Faça o pronunciamento final. |
| Ativação de performance: Anunciar-se como Ministra do MITESE para o coletivo Coordenadas Cadentes. Como Ministra dos Territórios Sensíveis, criar ação para realizar com o Coletivo e registrar no Instagram. Realizar atos performáticos incorporando nas vestimentas os dispositivos tecnológicos conectados em rede como prótese volumosa do sentir, usados para fazer <i>lives</i> no Instagram como uma interface que conecta territórios sensíveis no espaço tangível e ciberespaço. |
| Tecnologia digital: Os dispositivos tecnológicos do tipo smartphone usado para conectar territórios sensíveis por meio de <i>lives</i> no Instagram, fazer desses dispositivos uma prótese corpórea volumosa do sentir-se entepresente; Performances de invasões do ciberespaço (<i>lives</i> e publicações no Instagram). |
| Arrastão: Uso de dispositivos tecnológicos como próteses corpóreas para ampliar as capacidades perceptivas do corpo das performances de Orlan e Stelarc; Uso de dispositivos com telas e a “espécie de cola eletrônica” das videocriaturas das obras de Otávio Donasci; |

Incorporação de dispositivos as vestimentas da computação vestível;
 Uso de suporte de smartphone em vinil no corpo para prática de esporte;
 Criação de bolso em vinil do elevador de serviço, adaptado para as roupas;
 Performance Cegos, uma ação móvel de ocupação da esplanada realizada pelo Desvio Coletivo;

Inspiração na cena do filme Narradores de Javé, dirigido por Eliane Café. Na cena os moradores da cidade de Javé discutem como iriam fazer para comprovar a posse das terras, visto que não possuíam documentos comprovando que as terras os pertenciam, visto que os terrenos eram apenas cantados (uma tradição que consistia em cantar as fronteiras do espaço que os pertenciam)

Realização de atos performáticos nos quais os gestos performáticos convertem objetos anônimos em obras de arte como os readymade de Marcel Duchamp.

Ponto de encontro com o Outrem:

Lugares que encorajam a ação, interação e conexão de presença no espaço tangível e no ciberespaço. Tenho por preferência invadir lugar de transeuntes, de viajantes, de ambulantes... Lugar onde partilhamos tempo e espaço.

Esfera pública: Propor um projeto de invasão e ocupação de uma área pública para um coletivo de artistas. Invadir e dividir uma área pública por meio de um ato performático de forma híbrida (espaço tangível e ciberespaço). Presentificar o MITESE de forma tangível pelos objetos visuais e pelas pessoas que se identificam a serviço do ministério.

Esfera digital: invasão por meio de *lives* não anunciadas transmitida por meio de dispositivo que conectam espaços a distância. Como Ministra visitar e ocupar a Casa de Artista e publicar em DORS a realização das ações constituindo a presença digital do MITESE no ciberespaço.

Fluxo digital: conversa por meio de *lives* Instagram - a performance não é anunciada no Instagram, ou seja, não é um evento agendado para o público da rede social. A intenção da obra é invadir espaços em simultâneos para produzir presença ao encontrar o outrem do espaço tangível (rua, galerias, salas de exposições etc.) e o transeunte conectado à rede digital.

Vestígios

Portarias;

Adesivo;

Placas;

Porção de areia que instala a Duna;

Conversas no WhatsApp;

Publicação no Instagram do perfil da Ministra;

Vídeo da live;

Ensaio imagético publicado na Metagraphia;

Postagem da performance no Instagram marcando perfil e registrando o acontecimento;

Destaques do Instagram dos Stories MITESE;

Artigos Científicos publicado com os atos da ação.

Ficha cartográfica Transposição de Territórios - ação Ilha Käio durante o evento Coordenadas Cadentes

| |
|---|
| <p>Nome da performance: Transposição de Territórios - ação Ilha Käio durante o evento Coordenadas Cadentes</p> |
| <p>Tipo: performance de encontro como Ministra do MITESE com os artistas Caio Sato e Lenilton Teixeira</p> |
| <p>Performer: Mari Moura (Ministra MITESE) e Caio Sato</p> |
| <p>Ano: 2020</p> |
| <p>Programa de performance:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ser Ministra do MITESE; 2. Empossar assessores da comunidade e realizar a ação com eles; 2. Anunciar a criação do ministério e comunicar a autoposse de Ministra em encontros sociais; 3. Coletar uma porção de Duna da Cidade de Natal/RN e transportar para outro; 4. Ser convidada para um jantar diplomático numa Ilha e levar uma pequena porção de areia para realizar a instalação de uma duna na Ilha Käio; 5. conversar com Artista da Ilha para decidir o lugar de instalação da Duna; 6. Ativar a performance com a vestimenta, o material visual e a porção de território coletado e transportado; 7. Ir com artista até local de instalação da Duna portando placas do MITESE; 8. Instalar a Duna; 9. Abrir uma live no Instagram na hora da cerimônia de instalação oficial da Duna, falar sobre o lugar da coleta e o lugar que recebe a Duna; 10. Encontrar e conversar com pessoas da comunidade. |
| <p>Ativação de performance:</p> <p>Anunciar-se como Ministra do MITESE para moradores da comunidade. Como Ministra dos Territórios Sensíveis, instalar o gabinete do MITESE empossar assessores, marcar reunião para combinar ação, entrevistar e conviver com a comunidade por meio de conversas registradas em <i>lives</i> no Instagram. Realizar atos performáticos incorporando nas vestimentas os dispositivos tecnológicos conectados em rede como prótese volumosa do sentir, usados para fazer <i>lives</i> no Instagram como uma interface que conecta territórios sensíveis de espaço tangível e ciberespaço.</p> |
| <p>Tecnologia digital:</p> <p>Os dispositivos tecnológicos do tipo smartphone usado para conectar territórios sensíveis por meio de <i>lives</i> no Instagram, fazer desses dispositivos uma prótese corpórea volumosa do sentir-se entre presente;</p> <p>Performances de invasões do ciberespaço (<i>lives</i> e publicações no Instagram).</p> |
| <p>Arrastão:</p> <p>Uso de dispositivos tecnológicos como próteses corpóreas para ampliar as capacidades perceptivas do corpo das performances de Orlan e Stelarc;</p> <p>Uso de dispositivos com telas e a “espécie de cola eletrônica” das videocriaturas das obras de Otávio Donasci;</p> <p>Incorporação de dispositivos as vestimentas da computação vestível;</p> <p>Uso de suporte de smartphone em vinil no corpo para prática de esporte;</p> |

Criação de bolso em vinil do elevador de serviço, adaptado para as roupas;
 Ação móvel e recolha de território inspirada na transposição de água do projeto de deslocamento de parte das águas do rio São Francisco, no Brasil;
 Realização de atos performáticos nos quais os gestos performáticos convertem objetos anônimos em obras de arte como os readymade de Marcel Duchamp.

Ponto de encontro com o Outrem:

Lugares que encorajam a ação, interação e conexão de empretença no espaço tangível e no ciberespaço. Tenho por preferência invadir lugar de transeuntes, de viajantes, de ambulantes... Lugar onde partilhamos tempo e espaço.

Esfera pública: Visitar e ocupar casa de artista e combinar a ação de instalação de uma Duna em um ambiente da cidade do Rio de Janeiro que possa ser invadido por um ato performático de forma híbrida (espaço tangível e ciberespaço), o MITESE é presentificado de forma tangível pelos objetos visuais e pelas pessoas que se identificam como funcionários do MITESE.

Esfera digital: invasão por meio de *lives* não anunciadas transmitida por meio de dispositivo que conectam espaços a distância. Como Ministra visitar e ocupar a Casa de Artista e publicar em DORS a realização das ações constituindo a presença digital do MITESE no ciberespaço.

Fluxo digital: conversa por meio de *lives* Instagram - a performance não é anunciada no Instagram, ou seja, não é um evento agendado para o público da rede social. A intenção da obra é invadir espaços em simultâneos para produzir empretença ao encontrar o outrem do espaço tangível (rua, galerias, salas de exposições etc.) e o transeunte conectado à rede digital.

Vestígios

Portarias;

Adesivo;

Placas;

Porção de areia que instala a Duna;

Conversas no WhatsApp;

Publicação no Instagram do perfil da Ministra

Vídeo da live;

Postagem da performance no Instagram marcando perfil e registrando o acontecimento;

Destaques do Instagram dos Stories MITESE;

Artigos Científicos.

5.2.6.2 Imagens das ações



Figura 18 Captura de imagens da ação Divisa sensível - MITESE, Coordenadas Cadentes, Brasília/DF, 2020. Acervo pessoal.



Figura 19 Captura de imagens da ação Divisa sensível - MITESE, Coordenadas Cadentes, Brasília/DF, 2020. Acervo pessoal.



Figura 20 Captura de imagens da ação *Transposição de Território* - MITESE, na Ilha Káio, Coordenadas Cadentes, Brasília/DF, 2020. Acervo pessoal.

5.2.7 Diário Oficial das Redes sociais (DORS): Decretos e Portarias do MITESE

Inspirada pelas ações performáticas de Amalia Ulman, comecei a registrar todas as ações do Ministério dos Territórios Sensíveis (MITESE) e do Estado Sensível (ESTASE), desde as criações e autoposses como ministra. Com as demandas da pasta e a necessidade de publicar os documentos oficiais do ministério, passei a chamar o Instagram de Diário Oficial das Redes Sociais (DORS).

Enquanto Ministra MITESE comecei a exercitar a criação de documentos oficiais desse ministério. Em cada ato performático como Ministra da pasta uma das ações corresponde a elaboração e publicação de documentos como portaria, decretos e autorizações da pasta do ministério. Os documentos foram elaborados inspirados em documentos emitidos por instituições federais do Estado Brasileiro. Me apropriei da estrutura oficial dos documentos dessa instituição e comecei a criar a estrutura dos documentos emitidos pelo MITESE. A partir da imagem do adesivo elaborado junto com Silvino Mendonça criei uma imagem de representação oficial do MITESE, em seguida criei as siglas, identificação do tipo de documento e uma numeração desse documento que sempre começa com a data oficial de criação do MITESE junto ao número de documento emitido naquele ano. Com as demandas da pasta e a necessidade de publicar os documentos oficiais do ministério, passei a chamar o Instagram de Diário Oficial das Redes Sociais (DORS).

Um elemento de destaque que sempre se repete e é o artigo 5º da constituição brasileira que garante o direito de expressão artística e científica, a saber: é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independente de censura ou licença (art 5º incisos IV e IX de 1988). Escolhi presentificar esse artigo no documento como um ato inventivo de apropriação, irreverência, ironia, mas também do direito da criação artística.

Uma outra seção de destaque do documento é a parte que estabelece ou autoriza aquele documento, no intuito de criar funções ou de autorizar ações artísticas em nome do MITESE, seja por meio de uma portaria de empossamento

de um assessor (fig. 56,57 e 58), de autorização de uma ação ou mesmo de instalação física do gabinete do MITESE (fig. 59 e 60).

Esses documentos são uma forma de transubstanciar minhas ações artísticas em forma objetos publicados virtualmente no Diário Oficial das Redes Sociais, uma forma irônica de criar a entropesença, na medida em que um documento digital publicado no ciberespaço corresponde a uma ação uma ação performática que ocorre no espaço tangível.

Esses documentos performances de entropesença escritas, um modo de criar em forma de linguagem um acontecimento artístico em nome de um ministério. São atos de poderes artísticos, poéticos e corpóreos. Documentação de constituição de partilha do sensível na medida em que proponho que a performance seja ativada por meio de um toque sensível na tela de um dispositivo para acessar a documentação.

5.2.7.1 Portaria do MITESE: Nomeação de assessor Zona Z10



Gabinete da Ministra

Coordenação Geral do Gabinete

Portaria Nº 0213/2020 - GM/COGEG/MITESE

14 de janeiro de 2020

A **MINISTRA DOS TERRITÓRIOS SENSÍVEIS**, no uso de suas atribuições sensíveis delegada através de publicação nº 822709/2019 MITESE, de 27 de setembro de 2019, publicada no Diário Oficial das Redes Sociais de 27 de setembro de 2019.

CONSIDERANDO o que consta no Processo n.º 13012020, de 13 de janeiro de 2020; e

CONSIDERANDO, ainda, o artigo 5º, é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independente de censura ou licença (art 5º incisos IV e IX de 1988),

R E S O L V E:

I – NOMEAR,

Gio Armane, para exercerem o cargo de Assessor Especial para Assuntos de Colônia Z10na Ilha do Governador/Rj na ação Um Outro Lugar do Ministério dos Territórios Sensíveis, da performer Mari Moura, realizada na 2ª Residência Artística Territórios Sensíveis – Baía de Guanabara no Projeto Territórios Sensíveis.

II – ESTABELECER que as atividades como assessor sejam exercidas respeitando-se as condições funcionais do cargo efetivo do servidor designado.

DÊ-SE CIÊNCIA, PUBLIQUE-SE,

CUMpra-SE, REGISTRE-SE E PERFORME-SE.

Documento assinado eletronicamente por:

MARI MOURA, Ministra dos Territórios Sensíveis - GM/COGEG/MITESE, em 14/01/2020 11:50:06.

Este documento foi emitido pelo MITESE em 14/01/2020. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse o Instagram @marimoura5 ou facebook Mari Moura Ministra
Código Verificador: arte_tecnologia
Código de Autenticação: performance_artistica



Figura 21 Imagem de Portaria de Nomeação de Assessor, MITESE, durante o Projeto Território Sensíveis Z10, publicação DORS 2019. Acervo pessoal

5.2.7.2 Portarias do MITESE: Nomeação de assessores Ilha de Paquetá



Gabinete da Ministra

Coordenação Geral do Gabinete

Portaria Nº 0213/2020 - GM/COGEG/MITESE

16 de janeiro de 2020

A **MINISTRA DOS TERRITÓRIOS SENSÍVEIS**, no uso de suas atribuições sensíveis delegada através de publicação nº 822709/2019 MITESE, de 27 de setembro de 2019, publicada no Diário Oficial das Redes Sociais de 27 de setembro de 2019.

CONSIDERANDO o que consta no Processo n.º 13012020, de 13 de janeiro de 2020; e

CONSIDERANDO, ainda, o artigo 5º, é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independente de censura ou licença (art 5º incisos IV e IX de 1988),

R E S O L V E:

I – NOMEAR,

Alessandro Paiva e Sofia Mussolin, para exercer o cargo de Assessores Especiais para Assuntos de Registros Imagéticos da ação “Um Outro Lugar” do Ministério dos Territórios Sensíveis da performer Mari Moura, realizada nas Residências Artísticas do Projeto Territórios Sensíveis – Baía de Guanabara, etapa Colônia Z10 e Ilha de Paquetá.

II – ESTABELECER que as atividades como assessor sejam exercidas respeitando-se o período da ação e as condições funcionais do cargo efetivo de cada servidor designado.

DÊ-SE CIÊNCIA, PUBLIQUE-SE,

CUMpra-SE, REGISTRE-SE E PERFORME-SE.

Documento assinado eletronicamente por:

MARI MOURA, Ministra dos Territórios Sensíveis - GM/COGEG/MITESE, em 16/01/2020 11:50:06.

Este documento foi emitido pelo MITESE em 17/01/2020. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse o Instagram @marimoura5 ou facebook Mari Moura Ministra
Código Verificador: arte_tecnologia
Código de Autenticação: performance_artistica



Figura 22 Imagem de Portaria de Nomeação de Assessores, MITESE, durante o Projeto Território Sensíveis Ilha de Paquetá, publicação DORS 2019. Acervo pessoal



Gabinete da Ministra

Coordenação Geral do Gabinete

Portaria Nº 0213/2020 - GM/COGEG/MITESE

14 de janeiro de 2020

A MINISTRA DOS TERRITÓRIOS SENSÍVEIS, no uso de suas atribuições sensíveis delegada através de publicação nº 822709/2019 MITESE, de 27 de setembro de 2019, publicada no Diário Oficial das Redes Sociais de 27 de setembro de 2019.

CONSIDERANDO o que consta no Processo n.º 13012020, de 13 de janeiro de 2020; e

CONSIDERANDO, ainda, o artigo 5º, é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independente de censura ou licença (art 5º incisos IV e IX de 1988),

R E S O L V E:

I – NOMEAR,

Alessandra Gomes, Daniele Mayor, Francisco Campos, Emanuel Barbosa e Januário Campos, para exercerem o cargo de Assessor Especial para Assuntos de Colônia Z10na Ilha do Governador/Rj na ação Um Outro Lugar do Ministério dos Territórios Sensíveis, da performer Mari Moura, realizada na 3ª Residência Artística Territórios Sensíveis – Baía de Guanabara no Projeto Territórios Sensíveis.

II – ESTABELECER que as atividades como assessor sejam exercidas respeitando-se as condições funcionais do cargo efetivo de cada servidor designado.

DÊ-SE CIÊNCIA, PUBLIQUE-SE,

CUMpra-SE, REGISTRE-SE E PERFORME-SE.

Documento assinado eletronicamente por:

MARI MOURA, Ministra dos Territórios Sensíveis - GM/COGEG/MITESE, em 14/01/2020 11:50:06.

Este documento foi emitido pelo MITESE em 14/01/2020. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode

ao lado ou acesse o Instagram @marimoura5 ou facebook Mari Moura Ministra

Código Verificador: arte_tecnologia

Código de Autenticação: performance_artística

Figura 23 Imagem de Portaria de Nomeação de Assessores, MITESE, durante o Projeto Território Sensíveis Ilha de Paquetá, publicação DORS 2019. Acervo pessoal

5.2.7.3 Portaria do MITESE: Instalação do Gabinete do MITESE galeria Z42/RJ



Gabinete da Ministra

Coordenação Geral do Gabinete

Portaria Nº 011020/2020 - GM/COGEG/MITESE

10 de janeiro de 2020

A MINISTRA DOS TERRITÓTIOS SENSÍVEIS, no uso de suas atribuições sensíveis delegada através de publicação nº 822709/2019 MITESE, de 27 de setembro de 2019, publicada no Diário Oficial das Redes Sociais, de 27 de setembro de 2019.

CONSIDERANDO o que consta no Processo n.º 01102020, de 09 de janeiro de 2020; e

CONSIDERANDO, ainda, o artigo 5º, é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independente de censura ou licença (art 5º incisos IV e IX de 1988),

R E S O L V E:

I – INSTALAR, o gabinete do Ministério dos Territórios Sensíveis na Galeria de Arte Z42, situada na Rua Filinto de Almeida, 42, Cosme Velho, Rio de Janeiro/RJ, no período de 10 à 14 de janeiro de 2020, durante a residência artística do Projeto Ministério dos Territórios Sensíveis, passando a Ministra dos Territórios Sensíveis a realizar despachos da pasta nesse local.

II – ESTABELECER, que o gabinete estará de portas abertas para receber a comunidade.

DÊ-SE CIÊNCIA, PUBLIQUE-SE,

CUMRA-SE, REGISTRE-SE E PERFORME-SE.

Documento assinado eletronicamente por:

MARI MOURA, Ministra dos Territórios Sensíveis - GM/COGEG/MITESE, em 10/01/2020 11:50:06.

Este documento foi emitido pelo MITESE em 10/01/2020. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse o Instagram @marimoura5 ou facebook Mari Moura Ministra
Código Verificador: arte_tecnologia
Código de Autenticação: performance_artistica



Figura 24 Imagem de Portaria de Instalação de Gabinete, MITESE, durante o Projeto Território Sensíveis Z42, publicação DORS 2020. Acervo pessoal

5.2.7.4 Portaria do MITESE: Autorização de Realização da performance coletiva Divisa Sensível Esplanada dos Ministérios/Brasília

METAgraphias: letra S de "Sinais de queda" v.5 n.3 setembro | 2020
Portaria MITESE • Mari Moura (marimoura5@hotmail.com)



Gabinete da Ministra

Coordenação Geral do Gabinete

Portaria Nº 010612/2019 - GM/COGEG/MITESE

05 de dezembro de 2019

A MINISTRA DOS TERRITÓRIOS SENSÍVEIS, no uso de suas atribuições sensíveis delegada através de publicação nº 822709/2019 MITESE, de 27 de setembro de 2019, publicada no Diário Oficial das Redes Sociais, de 27 de setembro de 2019.

CONSIDERANDO o que consta no Processo n.º 0106122019, de 05 de dezembro de 2019; e

CONSIDERANDO, ainda, o artigo 5º, é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independente de censura ou licença (art 5º incisos IV e IX de 1988),

RESOLVE:

I - AUTORIZAR, com efeitos a partir de 6 de dezembro de 2019, a divisão sensível de territórios por meio de ação performática coletiva, desde que a ação seja coordenada pela Ministra dos Territórios Sensíveis que acompanhará e organizará a ação, bem como autorizará o uso de adesivos e placas do MITESE durante a ação.

II – ESTABELECER, que a primeira ação será realizada na Esplanada do Ministério no dia 06 de dezembro de 2019, no evento Coordenadas Cadentes, e que essa autorização é *ad infinitum*.

DÊ-SE CIÊNCIA, PUBLIQUE-SE, CUMPRA-SE,

REGISTRE-SE E PERFORME-SE.

Documento assinado eletronicamente por:

MARI MOURA, Ministra dos Territórios Sensíveis - GM/COGEG/MITESE, em 05/12/2019 10:37:50.

Este documento foi emitido pelo MITESE em 05/12/2019. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse o Instagram @marimoura5 ou facebook Mari Moura Ministra
Código Verificador: arte_tecnologia
Código de Autenticação: performance_artistica

ISSN: 2448-1246



Figura 25 Imagem de Portaria de Autorização de Realização da performance coletiva Divisa Sensível Esplanada dos Ministérios/Brasília, MITESE, Coordenadas Cadentes, publicação DORS 2019. Acervo pessoal.

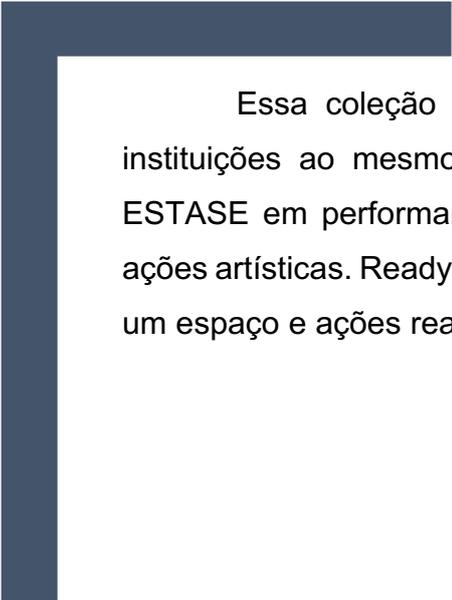
5.2.8 Elaboração visual: placas e imagem dos documentos

A criação visual de placas (fig. 61) surgiu de uma conversa despretenhosa com o artista Silvino Mendonça. Como já dito antes, dessa conversa despretenhosa estendeu-se para um chat do Instagram e e-mail, onde combinamos criação das placas. Na qual constituímos toda a imagem visual da MITESE a partir da apropriação de placas públicas sendo uma delas com layout inspirado nas placas dos ministérios da Esplanada dos Ministérios da República Federativa Brasil, situadas em Brasília, cidade onde o MITESE foi criado. A outra com layout inspirado na placa de rua em homenagem a vereadora Marielle Franco¹¹⁶.

As placas do MITESE foram utilizadas nas ações performáticas e nas instalações, e, após a constituição do ESTASE elas passaram por uma reformulação. A placa de instituição de território sensível fixada na Ilha de Paquetá e na porta da Galeria do Estado Sensível em Paris criada em parceria com o artista Silvino Mendonça, tem também um sentido político, na medida em que criamos um elo de atuação com a placa em homenagem a Marielle Franco. Esse layout da placa do MITESE e assimilada pelo ESTASE, foi arrastado da primeira placa de em homenagem a Marielle Franco, que foi colocada na Praça da Cinelândia, onde fica a Câmara de Vereadores, espaço político que a Marielle ocupava quando foi assassinada, essa placa tem simbolizado um ato de luta e resistência, assim como eram os atos dessa vereadora.

Em seguida veio a idéia de criar um adesivo para usar durante as ações performáticas, uma forma visual de identificar e se apropriar dos atos realizados por pessoas em nome de uma instituição. O adesivo do MITESE, é uma espécie de crachá que identifica, autoriza e dar representatividade as pessoas que estão realizando ação artística em nome do MITESE, ao mesmo tempo que também é uma forma burocrática de presentificar o MITESE.

¹¹⁶ Marielle Franco foi uma socióloga, ativista e política brasileira. Em 2018 Marielle era vereadora Câmara municipal do Rio de Janeiro e foi assassinada em um atentado em março de 2018, junto com Anderson Gomes, motorista que conduzia seu carro. As pautas políticas de Marielle envolvia sempre o feminismo, os direitos humanos, e a crítica a intervenção federal e da Polícia Militar no Rio de Janeiro, tendo denunciado vários casos de abuso de autoridade por parte de policiais contra moradores de comunidades carentes. Marielle virou um símbolo de luta e resistência e um dos símbolos é a placa de rua em homenagens prestadas que foi inaugurada na Praça Floriano, a Cinelândia, no Centro da cidade do Rio de Janeiro.



Essa coleção de imagem (fig. 61) que compõe a visualidade das instituições ao mesmo tempo que significam a presença do MITESE e do ESTASE em performance são também são objetos artísticos e vestígios das ações artísticas. Ready made que presentificam, marcam, demarcam e decoram um espaço e ações realizadas como Ministra do MITESE e do ESTASE.

METAgraphias: letra S de "Sinais de queda" v.5 n.3 setembro | 2020
 divisa sensível • Mari Moura (marimoura5@hotmail.com) e Silvino Mendonça (silvinomendonca@gmail.com)



Ad infinitum



Divisa Sensível

Ministra dos Territórios Sensíveis:
 Mari Moura

Assessor imagético:
 Silvino Mendonça

ISSN: 2448-1246

Figura 26 Imagem de artigo publicado na revista *Metagraphias* das placas e adesivos do MITESE, com Silvino Mendonça, durante *Coordenadas Cadentes*, 2020. Acervo pessoal

5.3 Estado Sensível (ESTASE)

O Estado Sensível (ESTASE) é um Estado virtual que é presentificado nos meus atos performáticos como 1ª Ministra do Estado Sensível. Nas várias ações performativas como 1ª Ministra do ESTASE, procuro recuperar as interligações territoriais de partilha e troca de conhecimentos sensíveis, formando uma equipe em cada local onde as ações se realizam, estruturei como ações permanentes: empossar de conselheiros; nomear de assessores; Instalação de territórios através de placas; Transposição de territórios; Divisão de territórios; Realização de ataques sensíveis; Instalação de uma placa patrimonial; Instalação do gabinete do Estado Sensível em galerias, museus e centros culturais, entre outros lugares; Instalação do Capitão Planeta - restaurante do Estado Sensível - experiência entre arte performativa e gastronomia; Publicação de documentos em redes sociais DORS. Todas as ações do Estado Sensível são coordenadas pela 1ª Ministra, que estabelece parcerias com conselheiros e assessores nos territórios que o Estado se instala.

Em 2020 com o término das residências do projeto Território Sensível e depois da realização de todas as ações como Ministra dos Territórios Sensíveis vários litígios ficaram presentes, entre eles a necessidade de desassociar o MITESE do Estado Brasileiro, visto que seu campo de atuação se mostrava muito mais amplo, e veio o desejo de criar um Estado que atendesse todas as questões em relação ao sensível e mantivesse a presença de uma ocupação territorial. Foi então que surgiu o desejo de criar o Estado Sensível, mas veio a pandemia do Covid-19 e não fazia sentido seguir realizando criações performances apenas no ciberespaço, visto que minhas pesquisas em constituir a entpresença como uma noção estética da invenção de performances o constituir e ocupar o Entre do espaço tangível e do ciberespaço.

Considerarei como inspiração para a constituição desse Estado a existência virtual de algumas entidades entre elas os Estados Islâmicos¹¹⁷, mas

¹¹⁷ Estado islâmico é considerado um tipo de governo que se fundamenta na aplicação da lei religiosa islâmica, ou "sharia". Desde o início do Islão que diversos governos foram fundados como islâmicos, sendo os primeiros assinalados pelo próprio califado fundado pelo profeta Maomé e os sucessivos governos sob domínio de um califa. Um Estado islâmico moderno pode

usados com intuito de criar poética e partilha do sensível. A ideia era usar a virtualidade dessas instituições e os atos de reivindicar ataques para constituir ações poéticas.

Outra referência para criação desse Estado foi o território Principado de Sealand, considerado por comentadores externos como uma micronação, mas seus moradores o consideram um Estado soberano e independente. O território ocupa uma grande base naval construída pelo Reino Unido durante a segunda guerra mundial. reconhecida pela ONU localizada no Mar do Norte, sudoeste da Inglaterra¹¹⁸. Um dos principais elementos que trouxe dessa inspiração é a possibilidade de constituição de um Estado que ocupe territórios já associados a outros países para constituir o sensível.

Mas a inspiração principal veio da arte como estado de invenção de Hélio Oiticica, e, movida pelo desejo de desassociar o Ministério do Territórios Sensível (MITESE) do Estado Brasileiro, embora estivesse ocupando as terras brasileiras o MITESE, senti que precisava criar um Estado, foi assim que constituí o Estado Sensível e me empossei como 1ª Ministra. Como primeiro ato como 1ª Ministra do ESTASE, decretei que esse Estado assimilaria todas as ações do MITESE.

Embora a ideia de criação desse Estado tenha sido gestada em 2020 só realizei o ato performático de constituição do ESTASE em fevereiro de 2022, por meio de uma portaria do MITESE publicada no DORS em 15 de fevereiro de 2022. Nesse mesmo documento me autoempossei 1ª Ministra do ESTASE e de estabeleci que esse estado assimilaria todas os projetos e criações do MITESE. A partir de então passei a me declarar oficialmente 1ª Ministra do Estado Sensível.

Opto pelo termo Estado (do latim status: modo de estar, situação, condição) no intuito de que ele possa estabelecer um ato soberano de constituição do sensível, podendo ter uma estrutura própria e politicamente organizada, bem como designar o conjunto das instituições e participantes que organizam e administram os atos performáticos. Um outro termo que compõe

incorporar instituições políticas modernas, como a realização de eleições, parlamentos, poder judicial ou soberania popular. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Estado_Islámico. Acesso em: 03 de outubro de 2022.

¹¹⁸ Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Principado_de_Sealand. Acesso em: 15 de outubro 2022.

esse estado é o termo sensível. O que é o sensível? O sensível é quando... é tão mais fácil dar exemplo do que arriscar uma definição. Por que será? Porque é da natureza do sensível apresentar-se como inapreensível. Impossível de ter, reter, deter... Quando supomos agarrá-lo, é porque já nos escapou. Quando tentamos detê-lo, é porque já se evadiu. Damos de ombro à distância, resignados, quando estávamos certos da sua presença, era só não-presença. E, quando menos esperado, eis que aparece de supetão.

O Estado Sensível aparece mais visível e colorido na sua não-presença. É bem mais incerto e dubitativo na sua presença. Reconheço o Estado Sensível pelo sorriso no rosto, pelo aperto de mão, por um abraço, pelo olhar carinhoso após uma conversa, por um barulho na porta que se faz ao partir. Na ruptura do instante que virou memória, na vida que virou relato, na sensação que virou narrativa, é aqui onde encontro o sensível como soberano. Viscoso, escorregadiço, sempre presente e não-presente, sempre no Entre, ainda assim, no sensível. Esse Estado parece está presente por trás de tudo que faço e penso, tudo que anuncio em seu nome, todos os meus atos performáticos.

O Estado Sensível não serve para nada. Não tem valor mensurado. Tem valor desvinculado. Incondicionado. Independente. Em si mesmo. Nada tem a ver, portanto, com alguma utilidade, sua soberania é unicamente constituir o sensível. Por isso talvez eu o tenha instituído, mesmo sem saber ao que ele corresponde, eu o presentifico em atos performáticos que para dar a me sentir entrepresente. Como 1ª Ministra só assumo o dever do acontecer na vida em performance, quando convido o outrem a performar comigo em nome desse Estado minha única certeza de que naquele instante o constituímos e o instituímos juntos e em partilha do sensível no entre do espaço tangível com o ciberespaço.

Encontro em Hélio Oiticica (1986) que o corpo é um órgão de expressão. O corpo é política, portanto, é a partir dele que me posiciono em nome do Estado Sensível. No Estado Sensível somos seres sociais, o outrem não é uma opção, é uma necessidade. Performar é fazer junto: dividir com outrem, partilhar experiências e criar junto. Tudo está interconectado, interligado, são experiências vivas. Ver o todo manifesto. Tudo está entrelaçado e junto nos afetamos e criamos.

A instituição do Estado Sensível marca também o retorno as ações performáticas de presença, visto que desde o início da pandemia do COVID-19, não tinha realizado esses atos performáticos em virtude de da impossibilidade da ocupação de espaço tangível e ciberespaço em simultâneo. As performances de presença e as sensações estesiológicas que desejo ter com elas só são possíveis se realizo ações partilhando o sensível no espaço tangível e no ciberespaço.

Decidi retomar as ações performáticas com o projeto “Transposição de Território”, como desejo de retorno e de performance como 1ª Ministra do Estado Sensível. Resolvi que durante o estágio de pesquisa doutoral *na Université Paris V, no I'URP 3625 I3SP Institut des sciences du sport-santé de Paris* sob supervisão da Prof. Bernard Andrieu, de março a junho de 2022, eu realizaria essa ação.

A seguir falarei das ações performáticas realizadas como 1ª Ministra do ESTASE, a saber: *Du vent e du sable: une transposition de dune a Paris*, realizada em Paris; Instituição de território sensível em Paris; e elaboração da identidade visual do ESTASE; e os decretos e portarias.

5.3.1 Du vent et du sable: une transposition de dune a Paris

Esse ato performático marca o retorno das performances de presença e integra o projeto Transposição de Território, projeto assimilado do MITESE e agora sendo realizado pelo ESTASE. A primeira etapa dessa ação começou com uma coleta de uma porção de areia de duna (fig. 62) da primeira Unidade de Conservação de Duna da cidade do Natal/RN, localizada Parque da Cidade da Cidade Dom Nivaldo Monte. Convidei Patrícia Teles¹¹⁹ para realizar a coleta da porção de areia, fiz a primeira publicação de início da ação com uma live e uma publicação no perfil, coloquei o frasco na mala e levei para Paris.

¹¹⁹ Patrícia Teles é artista-pesquisadora e professora de Arte e Tecnologia da UFRN, trabalha com performance, teatro, vídeo, autorretratos, Gifs e instalações participativas. Utiliza o próprio corpo como meio de experimentação e se interessa por narrativas autobiográficas, 'tecnologias baixas' e latino-americanidades. Mais informações disponíveis em: <https://www.premiopipa.com/patricia-teles/>. Acesso em: 02 de setembro de 2022.

Nessa ação ainda não tinha o material visual do ESTASE e segui usando o do MITESE.



Figura 27 Foto da primeira etapa da ação Transposição de Território em Paris – ESTASE, em colaboração com Patrícia Teles, fevereiro de 2022. Acervo pessoal

A ideia era realizar a primeira instalação de uma duna em Paris, eu não planejei onde seria o local da instalação, e antes de ir já conversava com o artista Joenio Costa¹²⁰ que mora em Paris sobre a possibilidade de realizar a ação comigo, mas não tínhamos combinado nem dia nem local dessa instalação.

Ao chegar em Paris comecei a fazer aula de francês e numa dessas aulas eu me apresentei como 1ª Ministra do ESTASE e falei que tinha o projeto de transposição de território para realizar em Paris. É nesse ponto que encontro a comada do sensível como ato performático, ao falar do projeto o professor de francês anunciou que também era produtor com o nome de Lord Fabulous e fez o convite para realizar a transposição num evento que ele estava organizando no dia 01 de maio, dia da festa do trabalho.

Aqui começa a segunda etapa dessa ação. Em conversa com Joenio sobre o convite resolvemos fazer a ação juntos criando um ato performático que

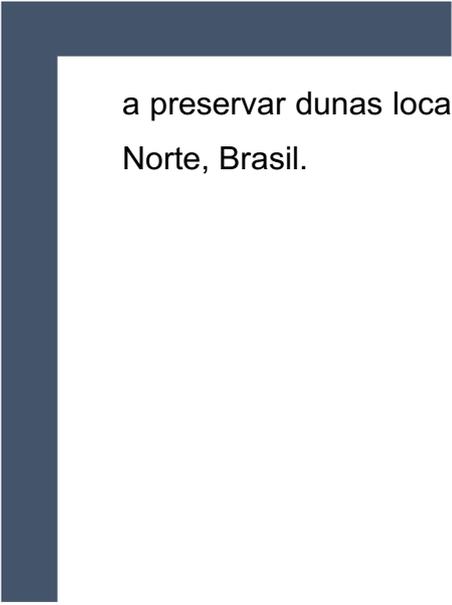
combinava a *performance art* com o *live coding*¹²¹, que passamos a nomear de *musicaperformance*. Eu realizaria o ato de instalação da duna e Joenio Costa a ação em *live coding*, combinamos encontros de ensaio de ativação para conversarmos sobre a ação. Num desses encontros conversávamos sobre as sonoridades que uma duna pode ter, foi a primeira vez que reparei esses elementos que pensei na duna como um movimento sonoro, antes eu só havia reparado nela como elementos que a compõe. Refletimos sobre o que era essencial enquanto sonoridade para ter a sensação de duna e chegamos ao som de pássaro, vento e sinos como elementos principais e distorções das palavras “du vent et du sable” a partir de um poema que criei pensando em usar em performance.

Em resumo *Du vent et du Sable* é uma musicaperformance (fig. 64) de transposição de território realizado por mim, Mari Moura (1ª Ministra do Estado Sensível) e Joenio M. Costa (Conselheiro do Estado Sensível). A performance é uma combinação da arte sonora e com performance art. Na arte sonora são usados sintetizadores e *sound samples* são manipuladas por *live coding* das plataformas de software livre Tidal Cycles e Super Collider, os sons resultantes gerados ao vivo também são representados visualmente por projeção através da ferramenta Le Biniou¹²². Os sons e visuais ocorrem simultaneamente com a performance, na qual são realizados movimentos do corpo e expressões do sensível, improvisado uma coreografia inspirada nos movimentos do balé, artes marciais e a cultura brasileira de movimento.

Na performance o corpo representa um território sensível proporcionando a entrepresença no espaço tangível e ciberespaço na realização do ritual de instalação da duna (fig. 65). Dessa forma, utilizando objetos relacionais como dispositivos tecnológicos (conectado em uma *live* no Instagram e incorporado a uma vestimenta), luz de led, areia e recipiente de vidro, uma duna é instalada (fig. 66). Para intalar a duna fe-se uso de uma porção de areia deslocada do Parque da Cidade Don Nivaldo Monte, uma instalação destinada

¹²¹ Segundo Joenio Costa (2019): “Live coding is a new direction in electronic music and video: live coders expose and rewire the innards of software while it generates improvised music and/or visuals”. Disponível em: <https://joenio.me/live-coding/#/2>. Acesso em 04 de novembro 2022.

¹²² Mais informações disponível em: <https://biniou.net/about>. Acesso em 04 de novembro 2022.



a preservar dunas localizadas na cidade de Natal, no Estado do Rio Grande do Norte, Brasil.

5.3.1.1 Ficha cartográfica de performance: Du vent et du sable: une transposition de dune a Paris

| |
|---|
| <p>Nome da performance: Du vent et du sable: une transposition de dune a Paris Transposição de Territórios</p> |
| <p>Tipo: musicaperformance como 1ª Ministra do ESTASE com o músico experimental Joenio Costa</p> |
| <p>Performers: Mari Moura (1ª Ministra do ESTASE) e Joenio Marques da Costa (conselheiro do ESTASE)</p> |
| <p>Ano: 2022</p> |
| <p>Programa de performance:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ser 1ª Ministra do ESTASE; 2. Empossar um conselheiro para realizar a ação juntos; 2. Anunciar a criação do ESTASE e comunicar a autoposse de 1ª Ministra em encontros sociais; 3. Coletar uma porção de Duna da Cidade de Natal/RN e transportar para outro lugar; 4. Ocupar a casa de um artista e propor realizar a instalação de um território na sua cidade; 5. Realizar conversas com Artista do local que vai receber o território para combinar o lugar de instalação da Duna; 6. Realizar ensaio de ativação da musicaperformance para combinar som e movimento; 7. Ativar a performance com a vestimenta, o material visual e a porção de território coletado e transportado; 8. Escolher local para realizar o ritual de transposição da duna; 9. Instalar a Duna 10. Abrir uma live no Instagram na hora do ritual de instalação oficial da Duna, falar sobre o lugar da coleta e o lugar que recebe a Duna; 11. Encontrar e conversar com pessoas da comunidade. |
| <p>Ativação de performance:</p> <p>Anunciar-se como 1ª Ministra do ESTASE para moradores da comunidade. Emitir portaria de Instalação do gabinete do ESTASE e de empossar conselheiros ou assessores. Marcar encontros para combinar ação e conviver com a comunidade. Realizar atos performáticos incorporando as vestimentas os dispositivos tecnológicos conectados em rede como prótese volumosa do sentir, usados para fazer lives no Instagram como uma interface que conecta territórios sensíveis de espaço tangível e ciberespaço.</p> |
| <p>Tecnologia digital:</p> <p>Os dispositivos tecnológicos do tipo smartphone incorporado a vestimentas usado para conectar territórios sensíveis por meio de lives no Instagram, fazer desses dispositivos uma prótese corpórea volumosa do sentir-se entepresente; Luzes de led usadas incorporadas a vestimentas usadas para construir ações imaginárias na ambientação sonora de instalação da duna. Performances de invasões do ciberespaço (lives e publicações no Instagram).</p> |
| <p>Arrastão:</p> |

Uso de dispositivos tecnológicos como próteses corpóreas para ampliar as capacidades perceptivas do corpo das performances de Orlan e Stelarc;
 Uso de dispositivos com telas e a “espécie de cola eletrônica” das videocriaturas das obras de Otávio Donaschi;
 Incorporação de dispositivos as vestimentas da computação vestível;
 Uso de suporte de smartphome em vinil no corpo para prática de esporte;
 Criação de bolso em vinil do elevador de serviço, adaptado para as roupas;
 Ação móvel e recolha de território inspirada na transposição de água do projeto de deslocamento de parte das águas do rio São Francisco, no Brasil;
 Realização de atos performáticos nos quais os gestos performáticos convertem objetos anônimos em obras de arte como os readymade de Marcel Duchamp.

Ponto de encontro com o Outrem:

Lugares que encorajam a ação, interação e conexão de entrepresença no espaço tangível e no ciberespaço. Tenho por preferência invadir lugar de transeuntes, de viajantes, de ambulantes... Lugar onde partilhamos tempo e espaço.

Esfera pública: Visitar e ocupar casa de artista e combinar a ação de instalação de uma Duna em um ambiente da cidade de Paris que possa ser invadido por um ato performático de forma híbrida (espaço tangível e ciberespaço), o ESTASE é presentificado de forma tangível pelos objetos visuais e pelas pessoas que se identificam como funcionários do ESTASE. Em Paris o ritual de instalação da duna aconteceu em duas galerias diferentes, a saber: HUD&SON EVENTS, localizado no Boulevard Saint Marcel, nº 32, 75005, Paris; e na The Film Gallery, localizada na rua Faubourg Sat Martin, 75010, Paris.

Esfera digital: invasão por meio de lives não anunciadas transmitida por meio de dispositivo que conectam espaços a distância. Como Ministra visitar e ocupar a Casa de Artista e publicar em DORS a realização das ações constituindo a presença digital do ESTASE no ciberespaço.

Fluxo digital: conversa por meio de lives Instagram - a performance não é anunciada no Instagram, ou seja, não é um evento agendado para o público da rede social. A intenção da obra é invadir espaços em simultâneos para produzir entrepresença ao encontrar o outrem do espaço tangível (rua, galerias, salas de exposições etc.) e o transeunte conectado à rede digital.

Vestígios

Portarias;

Adesivo;

Placas;

Porção de areia que instala a Duna;

Conversas no WhatsApp;

Publicação no Instagram do perfil da Ministra

Vídeo da live;

Postagem da performance no Instagram marcando perfil e registrando o acontecimento;

Destaques do Instagram dos Stories ESTASE;

Artigos Científicos.

5.3.1.2 Imagens da ação

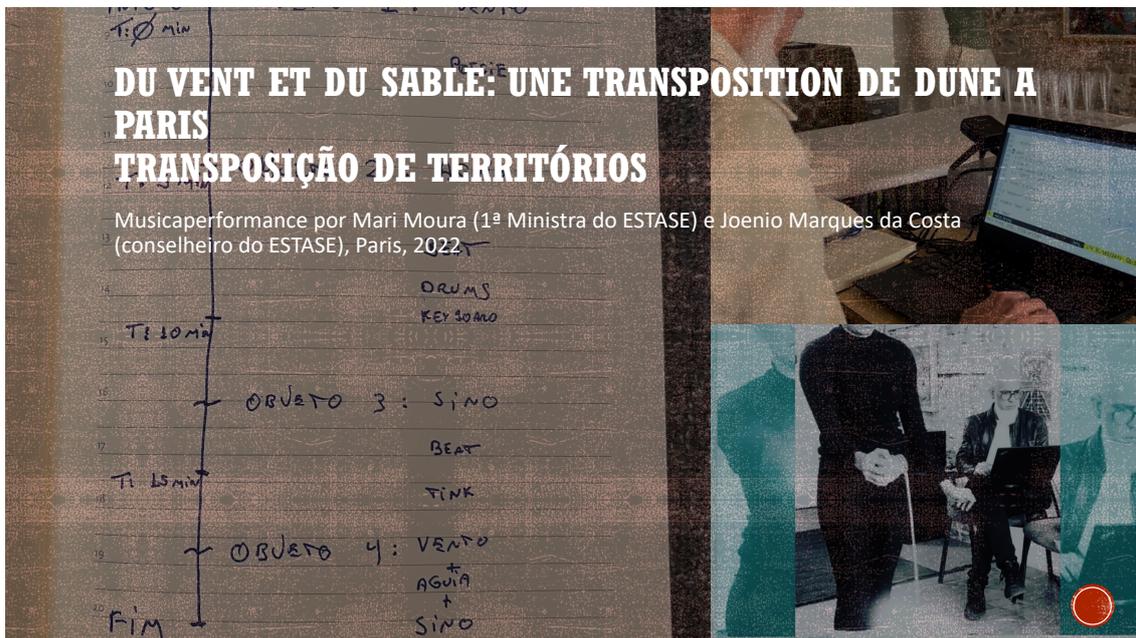


Figura 28 Imagem da ação performática "Du vent et du sable: une transpositio de dune a Paris", Transposição de Território ESTASE, com Joenio Marques, HUD&SON EVENTS Paris/FR, 2022. Acervo Pessoal



Figura 29 Imagem da ação performática "Du vent et du sable: une transpositio de dune a Paris", Transposição de Território ESTASE, com Joenio Marques, HUD&SON EVENTS Paris/FR, 2022. Foto AFALFL.



Figura 30 Imagem da ação performática "Du vent et du sable: une transpositio de dune a Paris", Transposição de Território ESTASE, com Joenio Marques, HUD&SON EVENTS Paris/FR, 2022. Acervo Pessoal



Figura 31 Imagem da ação performática "Du vent et du sable: une transpositio de dune a Paris", Transposição de Território ESTASE, com Joenio Marques, The Film Gallery, Paris/FR, 2022. Acervo Pessoal.

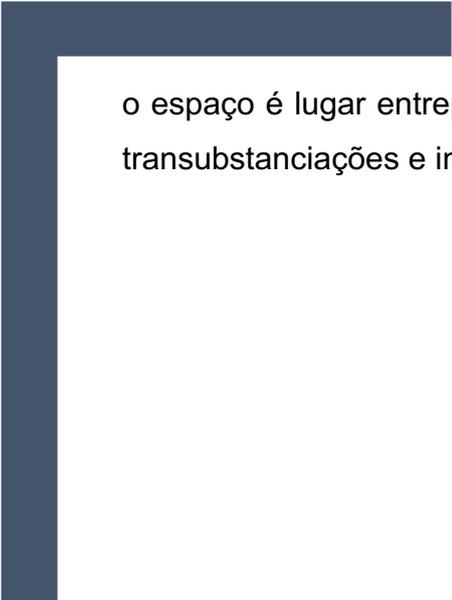
5.3.2 Instituição de territórios sensível na Galeria Território Sensível em Paris

Durante o período que estive realizando o estágio de pesquisa doutoral em Paris realizei a ação performática de Instituição de Território como 1ª Ministra do Estado Sensível. Essa ação é um dos projetos permanentes do ESTASE e foi um dos atos do MITESE, consiste em, por meio de uma placa decorativa realizar uma cerimônia de instituição de um espaço como território sensível. A exemplo da ação de transposição de território, essa ação também consiste em realizar um ato performático com alguém que habita o território onde o ESTASE ou o MITESE se instala. Em conversa com o artista Joenio Costa escolhemos instituir um espaço localizado em Paris como a Galeria do Estado Sensível.

A cerimônia de instituição aconteceu no dia 27 de março de 2022 (fig. 67), estávamos presentes eu como 1ª Ministra do ESTASE e Joenio Costa como conselheiro do ESTASE, fixamos a placa de instituição de território sensível e demos início as atividades nesse espaço como Galeria Território Sensível. Após essa cerimônia, fui convidada a escrever no mural de entrada galeria um pequeno texto de comunicação da instituição do espaço como território sensível.

A placa de instituição de território sensível fixada na porta da galeria manteve o layout das placas do MITESE (fig. 60), criadas em parceria com o artista Silvino Mendonça, tem também um sentido político, na medida em que criamos um elo de atuação com a placa em homenagem a Marielle Franco. Esse layout da placa do ESTASE foi arrastado da primeira placa de Rua Marielle Franco, que foi colocada como homenagem na Praça da Cinelândia, onde fica a Câmara de Vereadores, espaço político que a Marielle ocupava quando foi assassinada, essa placa tem simbolizado um ato de luta e resistência, assim como eram os atos dessa vereadora.

Em conversa com Joenio escolhemos fixar a placa na porta de entrada e tronar ali a Galeria do Território Sensível. De modo que abrir a porta é também abrir uma fenda de convivência para o tempo e o espaço sensível, a tal ponto que sempre que nos referimos a lugar usamos expressões como: Estou indo para o território sensível! Estou aqui no território sensível! Voltando para o Território Sensível! Seja bem-vindo ao território sensível (fig. 69). Desse modo,



o espaço é lugar entrepresença por meio de ocupação e invenção das nossas transubstanciações e intercorporeidade sensíveis (fig. 68).

5.3.2.1 Ficha cartográfica de performance: Instituição de território sensível

Galeria Território Sensível em Paris

| |
|---|
| Nome da performance: Instituindo Territórios Sensíveis – Galeria Território Sensível |
| Tipo: performance de encontro como 1ª Ministra ESTASE |
| Performers: Mari Moura (1ª Ministra do ESTASE) e Joenio Marques da Costa (conselheiro do ESTASE) |
| Ano: 2022 |
| Programa de performance: <ol style="list-style-type: none"> 1. Ser 1ª Ministra do ESTASE; 2. Empossar conselheiro da comunidade e realizar a ação juntos; 2. Marcar reunião com o assessor para combinar a ação. 3. Anunciar a constituição do ESTASE e comunicar a autoposse de 1ª Ministra em encontros sociais; 4. Abrir uma live no Instagram junto com os assessores para realizar cerimonia de instituição; 5. Escolher a vestimenta que vai usar no ato; 6. Ativar a performance com a vestimenta com material visual a placa de instituição de território e o adesivo a serviço do MITESE; 7. Realizar cerimonia de Instituição; 8. Fixar placa do Instituição de Territórios Sensíveis; 9. Registrar a realização da ação no DORS; 10. Fixar essa ação como um projeto do ESTASE |
| Ativação de performance: Anunciar-se como 1ª Ministra do ESTASE para moradores da comunidade. Como Ministra dos Territórios Sensíveis, instalar o gabinete do ESTASE empossar assessores e conselheiros, marcar reunião para combinar ação e escolher local a ser instituído como Território Sensível. Realizar atos performáticos incorporando nas vestimentas os dispositivos tecnológicos conectados em rede como prótese volumosa do sentir, usados para fazer <i>lives</i> no <i>Instagram</i> como uma interface que conecta territórios sensíveis de espaço tangível e ciberespaço. |
| Tecnologia digital: Os dispositivos tecnológicos do tipo <i>smartphone</i> usado para conectar territórios sensíveis por meio de <i>lives</i> no <i>Instagram</i> , fazer desses dispositivos uma prótese corpórea volumosa do sentir-se entrepresente; Performances de invasões do ciberespaço (<i>lives</i> e publicações no <i>Instagram</i>). |
| Arrastão: Uso de dispositivos tecnológicos como próteses corpóreas para ampliar as capacidades perceptivas do corpo das performances de Orlan e Stelarc; Uso de dispositivos com telas e a “espécie de cola eletrônica” das videocriaturas das obras de Otávio Donasci; Incorporação de dispositivos as vestimentas da computação vestível; Uso de suporte de <i>smartphone</i> em vinil no corpo para prática de esporte; Criação de bolso em vinil do elevador de serviço, adaptado para as roupas; |

Ação móvel de instalar placas inspirado na ação “Outra identidade” de Ana Teixeira;
 Realização de atos performáticos nos quais os gestos performáticos convertem objetos anônimos em obras de arte como os readymade de Marcel Duchamp.

Ponto de encontro com o Outrem:

Galeria Território Sensível recebe visitantes (convidados), apenas duas pessoas por vez podem adentrar a galeria e visitar o espaço como território sensível. Lugar onde partilhamos tempo e espaço.

Esfera pública: Visitar e ocupar casa de artista e combinar a ação de instalação de uma Duna em um ambiente da cidade de Paris que possa ser invadido por um ato performático de forma híbrida (espaço tangível e ciberespaço), o ESTASE é presentificado de forma tangível pelos objetos visuais e pelas pessoas que se identificam como funcionários do ESTASE. Em Paris essa cerimonia de instituição de território sensível aconteceu na Galeria Território Sensível, localizado no Boulevard Saint Marcel, nº 22Bis, 75005, Paris.

Esfera digital: invasão por meio de *lives* não anunciadas transmitida por meio de dispositivo que conectam espaços a distância. Como Ministra visitar e ocupar a Casa de Artista e publicar em DORS a realização das ações constituindo a presença digital do ESTASE no ciberespaço.

Fluxo digital: conversa por meio de *lives Instagram* - a performance não é anunciada no Instagram, ou seja, não é um evento agendado para o público da rede social. A intenção da obra é invadir espaços em simultâneos para produzir entrepresença ao encontrar o outrem do espaço tangível (rua, galerias, salas de exposições etc.) e o transeunte conectado à rede digital.

Vestígios

Portarias;

Adesivo;

Placas;

Conversas no WhatsApp;

Publicação no Instagram do perfil da Ministra

Vídeo da live;

Postagem da performance no Instagram marcando perfil e registrando o acontecimento;

Destaques do Instagram dos Stories ESTASE;

Artigos Científicos.

5.3.2.2 Imagens da ação



Figura 32 Imagem da ação performática *Instituindo Território Sensível - ESTASE*, com Joenio Marques, Galeria Território Sensível, Paris/FR, 2022. Acervo Pessoal



Figura 33 Imagem da ação performática *Instituindo Território Sensível - ESTASE*, com Joenio Marques, Galeria Território Sensível, Paris/FR, 2022. Acervo Pessoal.



Figura 34 Imagem da ação performática *Instituindo Território Sensível - ESTASE*, com Joenio Marques, Galeria Território Sensível, Paris/FR, 2022. Foto por Gisel Carricone.

5.3.3 Elaboração visual: placas e imagem dos documentos

Após a publicação da portaria do Estado Sensível passei a me identificar como 1ª Ministra e a elaborar toda a comunicação visual desse estado. Convidei a artista Patrícia Teles para fazer a parte visual tomando como inspiração as placas que já tinha do MITESE e reconstruímos a nova estrutura das placas. A ideia foi manter as informações das placas anteriores e no adesivo para uso em ação acrescentei a sentença “estou possuído” inspirada na frase “Eu estou possuído” inserida no Parangolés-capa de Hélio Oiticica¹²³.

Assim como nas placas do MITESE (fig. 60), as frases colocadas nas placas do ESTASE (fig. 70) carregam com sigilo não apenas uma carga simbólica, mas também compõe toda ação política de ser uma ação artística que busca a partilha do sensível. A ideia é de sentir-se possuído pelo Estado Sensível, como um ato do sentir a estesia corpórea ao realizar um ato performático pelo ESTASE.



Figura 35 Imagens da Elaboração Visual do ESTASE, com Patrícia Teles, 2022. Acervo Pessoal.

¹²³ Algumas frases são inseridas por Hélio Oiticica nos Parangolés, entre elas: “Eu estou possuído”, “Eu incorporo a revolta” e “Da diversidade vivemos”.

5.3.4 Diário Oficial das Redes sociais (DORS): Decretos e Portarias ESTASE

As ações performáticas do ESTASE foram assimiladas do MITESE (fig. 71), e seguem como performance escrita, isso que dizer que elas são acessadas pelo toque sensível numa tela de um dispositivo no Diário Oficial da Redes Sociais (DORS). Uma escrita performativa que realiza a co-presença entre o autor e o leitor, e que considera a noção de escritura de Roland Barthes (2004): escritura quer ser um código total que comporte suas próprias forças de destruição, um lugar onde a multiplicidade se reúne, o lugar onde se inscrevem, sem que se perca a unidade do texto, não mais na sua origem, mas no seu destino. Escritura que se faz no e pelo corpo em performance, que produz uma linguagem sensível de entrelaçamento, que só significa a partir da experiência do outrem. Essa escrita performativa exercita a visualidade da estesia do corpo em palavras, em verbo construídos para instruir o Estado. Desse modo, as performances de entpresença realizadas como escrita performativa se mostra como a vida em seu curso, a vida em devir e explorará os poderes de corpo, na medida que é ampliada pelo toque sensível na tela de um dispositivo. Esse toque sensível na tela de um dispositivo estabelece a capacidade de afetar e ser afetado, e é nesse ponto que o institui como prótese volumosa do sentir.

Um elemento interessante que apareceu nesses documentos foi o uso da linguagem de acordo com o território que ele foi elaborado. Esses primeiros documentos elaborados em nome do ESTASE forma feitos durante o período que estive no doutorado sanduiche em Paris, e escolhi como ato performático de criação usar o idioma desse território. Desse modo, diferente dos documentos do MITESE, a documentação do ESTASE (fig. 72 e 73), assimila o artigo 11 da declaração de direitos humano e dos cidadãos da constituição da França, que diz ser a livre comunicação do pensamento e das opiniões, visto que é um dos direitos mais preciosos da humanidade, se não vejamos: *tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans*

*les cas déterminés par la loi (art. 11 de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789, France).*¹²⁴

A documentação do Estado Sensível explora a transubstanciação das obras em documentação institucional, na medida em que se deixar afetar pelos dispositivos, se sente na interação com a documentação a entrepresença da obra. A ubiquidade corpórea e o despertar de corpos associados mediado por dispositivos usados como próteses volumosas do sentir, nos dar a sentir a estesia e a experiência intercorpórea. O sensível é figurado como escrita, na escrita performativa desses documentos. Ele se constitui como um poder do corpo ampliado pelas próteses corpóreas na estesia da entrepresença.

A intercorporeidade se manifestará pela documentação criada em nome do Estado Sensível, pois à medida que elaboro e público essa documentação me dou sentir com o outrem, e, mediado por dispositivos tecnológicos. As imagens, os textos e os vídeos das performances fazem emergir na cartografia do visível do imaginário do Estado Sensível, e nos faz compor cenários e reinventar relações corpóreas de entrelaçamentos e partilha. O Estado Sensível alarga os sentidos de tempo, de espaço, e dos poderes sensitivos e perceptivos do corpo em performance. Essas sensações sensíveis podem ocorrer na camada da entrepresença, em lugar e não-lugar, espaço tangível e ciberespaço ao mesmo tempo.

Até o presente momento foram realizados três atos de escrita performativa em nome do Estado Sensível, a saber: Decreto de constituição do ESTASE (fig. 71); portaria de Instalação de Gabinete do ESTASE em Paris (fig. 72); portaria de nomeação de conselheiro (fig. 73) de Estado Sensível (ESTASE). A documentação do Estado Sensível composta de decretos e portarias nos faz sentir a ação performática no entre, essa partilha sensível em forma de escrita documental é uma fusão, um ato transubstancial das minhas pertencas em estesia corporal.

¹²⁴ Disponível em: <https://www.conseil-constitutionnel.fr/le-bloc-de-constitutionnalite/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen-de-1789>. Acessado em: 12 de abril de 2021.

5.3.5 Decreto de constituição do Estado Sensível (ESTASE)



Gabinete da Ministra
Coordenação Geral do Gabinete

DECRETO Nº 01, DE 15 DE FEVEREIRO 2022.

Aprova a constituição do Estado Sensível, remaneja e absorve cargos e funções de confiança do Ministério dos Territórios Sensíveis para o Estado Sensível.

A **MINISTRA DOS TERRITÓRIOS SENSÍVEIS**, no uso de suas atribuições sensíveis delegada através de publicação nº 822709/2019 MITESE, de 27 de setembro de 2019, publicada no Diário Oficial das Redes Sociais de 27 de setembro de 2019.

CONSIDERANDO o que consta no Processo n.º 16012020, de 16 de janeiro de 2020; e

CONSIDERANDO, ainda, o artigo 5º, que diz ser de livre a expressão a atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independente de censura ou licença (art 5º incisos IV e IX de 1988), arrastado da constituição do país em que a ministra/ministério se encontram territorializada/o no ato desse decreto,

R E S O L V E:

I – CONSTITUIR,

O ESTADO SENSÍVEL, e arrasta o Samba da Utopia de Jonathan Silva, para dizer sobre as ações políticas que define-o:

Se o mundo ficar pesado
Eu vou pedir emprestado
A palavra poesia

Se a gente desanimar
Eu vou colher no pomar
A palavra teimosia

Se o mundo embrutecer
Eu vou rezar para chover
A palavra sabedoria

Se acontecer afinal
De entrar em nosso quintal
A palavra tirania

Se o mundo andar pra trás
Vou escrever num cartaz
A palavra rebeldia

Pegue o tambor e o ganzá
Vamos pra rua gritar
A palavra utopia

II – ESTABELECER que o estado sensível absorverá todos os projetos e criações do Ministério dos Territórios Sensíveis; que as atividades de Ministra dos Territórios Sensíveis passarão a ser exercidas por Mari Moura como 1ª Ministra do Estado Sensível; e que essa criação do Estado Sensível é *ad infinitum*.

**DÊ-SE CIÊNCIA, PUBLIQUE-SE,
CUMPRA-SE, REGISTRE-SE E PERFORME-SE.**

Documento assinado eletronicamente por:

MARI MOURA, Ministra dos Territórios Sensíveis - GM/COGEG/MITESE, em 15/02/2022 16:25.

Este documento foi emitido pelo MITESE em 27/01/2020. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse o Instagram @marimoura5 ou facebook Mari Moura Ministra

Código Verificador: arte_tecnologia

Código de Autenticação: performance_artistica



Figura 36 Imagem de Decreto de Constituição do ESTASE, publicação DORS, 2022. Acervo pessoal.

5.3.5.1 Portaria de instalação do gabinete do Estado Sensível (ESTASE) em Paris



Cabinet du 1er. Ministre de l'Etat Sensible

Coordination générale du cabinet

Ordonnance N° 01/2022 - CM/COGECA/ETASE

30 avril 2022

LA MINISTRE DE L'ÉTAT SENSIBLE, dans l'exercice de ses attributions sensibles déléguées par le décret n° 01/2022 do ETASE, du 15 février 2022, publié au Journal Officiel des Réseaux Sociaux du 15 septembre 2020.

CONSIDÉRANT qu'y a-t-il dans le Processu n.º 29042022, du 29 avril 2022; et

CONSIDÉRANT, égalemen, l'article 11, qui dit la libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'homme: tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi (art. 11 de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789, France), tiré de la constitution du pays dans lequel la ministre/etat est territorialisé dans l'acte du présent décret,

R É S O U D R E:

I – INSTALLER, le cabinet du État Sensible sous l'invitation de Lord Fabulous dans l'espace HUD&SON EVENTS, situé 32 Bd St Marcel, 75005 à Paris/FR du 30 Mars au 1er Mai 2022, pendant les essais d'activation et l'acte performatif de l'art performance et l'art sonore "Du vent et du sable: une transposition de dune à Paris" interprété pour les artistes Mari Moura (1ère ministre de l'État sensible) et Joenio M. Costa (conseiller de l'État sensible), et la 1ère Ministre d'Etats Sensibles et son Conseiller y exécuteront des arrêtés ministériels.

II – ÉTABLIR, que le cabinet sera ouvert pour recevoir la communauté.

QU'IL SOIT CONNU, QU'IL SOIT PUBLIÉ,

QU'IL SOIT FAIT, QU'IL SOIT ENREGISTRÉ ET QU'IL SOIT PERFORMÉ.

Document signé électroniquement par:

MOURA Mari, 1er. Ministre de l'Etat Sensible - CM/COGECA/ETASE, em 25/04/2022 17:10:06.

Ce document a été émis par ETASE à cette date 25/04/2022. Pour vérifier son authenticité, scannez le QRCode_ à côté ou allez sur instagram Instagram @marimoura5 ou facebook Mari Moura Ministra
Code de Vérification: arte_tecnologia
Code d'identification: performance_artística



Figura 37 Imagem de Portaria de Instalação de Gabinete, ESTASE, HUD&SON EVENTS, Paris/FR, publicação DORS 2022. Acervo pessoal

5.3.5.2 Portaria nomeação de conselheiro de Estado Sensível (ESTASE)



Cabinet du 1er. Ministre de l'Etat Sensible

Coordination générale du cabinet

Ordonnance N° 01/2022 - CM/COGECA/ETASE

25 Avril 2022

LA MINISTRE DE L'ETAT SENSIBLE, dans l'exercice de ses attributions sensibles déléguées par le décret n° 01/2022 do ETASE, du 25 Avril 2022, publié au Journal Officiel des Réseaux Sociaux du 15 Septembre 2020.

CONSIDÉRANT qu'y a-t-il dans le Processu n.º 2501022, du 25 Avril 2022; et

CONSIDÉRANT, également, l'article 11, qui dit la libre communication des pensées et des opinions est un des droits les plus précieux de l'homme: tout citoyen peut donc parler, écrire, imprimer librement, sauf à répondre de l'abus de cette liberté dans les cas déterminés par la loi (art. 11 de la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789, France), tiré de la constitution du pays dans lequel la ministre/etat est territorialisé dans l'acte du présent décret,

R É S O U D R E:

I – NOMMER,

Joenio Marques da Costa pour exercer la fonction de Conseiller d'Etat sensible,

II – ÉTABLIR que les activités du Conseiller sont exercées dans le respect des conditions fonctionnelles e artitique du poste effectif au préposé désigné.

QU'IL SOIT CONNU, QU'IL SOIT PUBLIÉ,

QU'IL SOIT FAIT, QU'IL SOIT ENREGISTRÉ ET QU'IL SOIT PERFORMÉ.

Document signé électroniquement par:

MOURA Mari, 1er. Ministre de l'Etat Sensible - CM/COGECA/ETASE, em 25/04/2022 17:10:06.

Ce document a été émis par ETASE à cette date 25/04/2022. Pour vérifier son authenticité, scannez le QRCode_ à côté ou allez sur instagram Instagram @marimoura5 ou facebook Mari Moura Ministra
Code de Vérification: arte_tecnologia
Code d'identification: performance_artística



Figura 38 Imagem de Portaria de Posse de Conselheiro, ESTASE, Paris/FR, publicação DORS 2022. Acervo pessoal

Capítulo 6. Por uma noção estética da invenção performances de empresença

Se nenhuma pintura completa a pintura, se mesmo nenhuma obra se completa absolutamente, cada criação modifica, altera, esclarece, aprofunda, confirma, exalta, recria ou cria antecipadamente todas as outras. Se as criações não são uma aquisição, não é apenas que, como todas as coisas, elas passam, é também que elas têm diante de si quase toda a sua vida.

Merleau-Ponty

Capítulo 6. Por uma noção estética da invenção performances de empresença

Como vimos nesta tese, os dispositivos tecnológicos usados como próteses volumosas do sentir permitem ampliar as capacidades perceptivas do corpo, oferecendo formas de empresença e de interação em performances artísticas. Essa capacidade perceptiva pode ainda ser diversificada e intensificada pela utilização das tecnologias para comunicação em rede em tempo real (comumente conhecida por *live streaming*) e pelo uso de telas sensíveis ao toque.

Com a incorporação das próteses volumosas do sentir busquei compreender natureza emersiológica¹²⁵ das minhas performances e encontrei uma forma de documentação do acontecimento performático por meio de dispositivos imersivos que eu mesma manipulava durante o acontecimento performático. Escolhi trazer para a tese as capturas de imagens feitas dos vídeos transmitidos em *lives* e salvos como documentação. É importante destacar que as *lives* feitas em performance não são anunciadas e nem ficam salvas em rede sociais, elas são salvas apenas como um modo de criar vestígio de investigação científica, me interessa mais a efemeridade do acontecimento e a memória do que ficou enquanto eu estava em performance. Busco nas *lives* invadir o ciberespaço do mesmo modo que invado o espaço tangível com as minhas performances. Portanto, considereei capturar imagens durante o acontecimento ou dos vídeos que salvei das *lives* e evitei o máximo um olhar externo para registro visual da performance, deixando apenas os que foram necessários como registro de acontecimento e divulgação para os perfis das redes sociais. Desse modo, o registro em vídeo das performances, em sua maioria, são registro dos dispositivos incorporados e constituem o entendimento de que as performances

¹²⁵ A emersiológica enquanto uma noção teórica elaborada pelo filósofo francês Bernard Andrieu (2014, p.5) se configura na interface da relação do corpo vivo com o corpo vivido. Na emersiológica busca-se a imersão, um afundar-se mesmo na vida, mergulha-se no vivo e deixa emergir na consciência do corpo vivido a expressão encontrada na interioridade dos sentimentos mais profundos. Para Bernard Andrieu, é na imersão que o corpo vivo invade inteiramente a sensibilidade sem que o sujeito consiga ser extraído pela reflexão, de modo que: “a intensidade é tão forte que ela transborda os quadros estesiológicos habituais, emergindo na consciência do corpo vivido”.

que compõe o corpo dessa pesquisa podem ser cartografadas e que seus vestígios são fundos imemoriais de incorporação e criação, mas não arquivos¹²⁶.

Pelo caráter estesiológico das performances de entrepresença implica-se intencionalmente uma intercorporeidade da obra, ou seja, a experiência corpórea de co-presença física de ativação da performance entre o artista e outrem¹²⁷ que expecta, e é parte constitutiva da obra, onde quer que se encontrem, seja no espaço tangível ou no ciberespaço, a performance é encontro, e encontro é experiência. Desse modo, o encontro com outrem nessas performances me levaram a compreender que outrem não é público heterogêneo que assiste um evento, é espectador-participador¹²⁸ do ato performático. Sua participação é poder e potência, o que nos leva a ver a dimensão das performances de entrepresença como encontros de ativação do ato performático numa relação imersiva seja ela física ou virtual. O que me interessou durante o encontro com outrem não foi a performance enquanto espetáculo - algo para ser visto - mas a prática performativa enquanto encontro e produção de entrepresença, utilizando a tecnologia digital conectada a rede para produção e expansão da presença na ocupação do espaço tangível e o ciberespaço.

No início dessa pesquisa interessei-me em compreender como eu me sentia no onipresente e para isso comecei a inventar performances artísticas para serem ativadas na ocupação do espaço tangível e o ciberespaço em simultâneo, foi assim que realizei as primeiras performances de experimentais com os nomes “Corpo instalado: performance de imersão no espetáculo

¹²⁶ Diana Taylor ao refletir sobre as questões sobre arquivo e o repertório pensa a performance como um modelo de manutenção da memória. Para essa autora a performar está intimamente relacionando com a memória afetiva, o ato de lembrar, recordar e sentir. Desse modo, as performances funcionariam “como atos de transferência vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social por meio do que Richard Schechner denomina ‘comportamento reiterado’”. (TAYLOR, 2013, p. 27).

¹²⁷ Opto por usar a palavra outrem em vez de outro para oferecer a dimensão necessária da relação intercorpórea apontada por Merleau-Ponty, quando afirma: “o corpo de outrem e o meu são um único todo, o verso e reverso de um único fenômeno, e a existência anônima da qual meu corpo é a cada momento o rastro que habita doravante estes dois corpos ao mesmo tempo”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 474).

¹²⁸ Em *Esquema geral da Nova Objetividade* Hélio Oiticica inaugurou uma nova noção de participação do espectador na obra, pela sua presença através de uma participação sensorial-corporal e semântica, próxima da noção de intercorporeidade presente na ontologia de Merleau-Ponty, ao anunciar que nossa relação com as coisas do mundo é sempre a de tocar e ser tocado, uma troca sensorial. Para Hélio Oiticica o espaço poético era tátil, deveriam ser tocados manuseados, uma ação/ intervenção era realizada pelo espectador participador. Do mesmo modo, Lygia Clark pensava em *Bichos* sua obra propôs suas estruturas geométricas bidimensionais ligadas por dobradiças que através do toque e do manuseio se transformavam em estruturas vivas e organismo relacionais (MERLIM, 2008, p.23-25).

Mulheres Invisíveis do Grupo Estandarte de Teatro”, “Abayomi: performance de re-existência” e “Camiseta/Performance: vamos conversar sobre feminicídio”. Essas primeiras performances me fizeram perceber que, enquanto artista, estava interessada no poder estesiológico que meu corpo tinha quando incorporava dispositivos tecnológicos conectados a internet como próteses volumosas do sentir, e por meio de vestimentas encontrava com outrem no espaço tangível e no ciberespaço.

Após essas primeiras criações senti que não era a onipresença que tinha encontrado, mas sim uma presença entre. Então comecei a olhar para essa sensação e constituí a noção estética de entrepresença, visto que sentia minha presença ocupando espaço tangível e o ciberespaço em simultâneo. Como essa noção veio a invenção do Ministério dos Territórios Sensíveis (MITESE) e o Estado Sensível (ESTASE) e as autoposse como Ministra Dos Territórios Sensíveis e 1ª Ministra do Estado Sensível. Para constituir o MITESE e o ESTASE passei a me apresentar para as pessoas como Ministra e assumi essa função virtualmente nos perfis das redes sociais e registrando a ocupação do cargo em currículo. Ocupando essas duas funções comecei a encontrar parcerias de criação e inventar sinalização para ambas as instituições. Esses dois cargos também me fizeram escolher vestimentas de incorporação dos dispositivos e de ativação da performance.

Boris Groys (2015, p. 77) considera que a o meio dominante da biopolítica moderna inclui planejamento, documentação, burocracia e tecnologia, de modo que: “não é coincidência que a arte também use o mesmo meio de documentação quando quer se referir a ela própria como vida”. Assim sendo, outras criações que fiz como Ministra e que ganharam destaque nas performances de entrepresença são os documentos como decretos e portarias, bem como um lugar para realizar sua publicação. A invenção desses documentos fez com que eu criasse um Diário Oficial das Redes Sociais (DORS)¹²⁹ para publicá-los oficialmente como Ministra.

¹²⁹ O DORS é uma ocupação que faço do Instagram para publicar e os documentos oficiais do MITESE e do ESTASE. O Instagram também passou a ser uma galeria virtual das criações visuais e dos registros dos atos performáticos. Com a transformação do perfil em DORS caracterizei o perfil do Instagram como um lugar oficial do MITESE e do ESTASE, uma galeria digital onde são registrados e expostos todos os documentos emitidos oficialmente e onde é registrado as ações performáticas.

Esses atos performáticos como Ministra do MITESE e 1ª Ministra do ESTASE foram fundamentais para compreender a entrepresença como uma noção estética da invenção de performances, sobretudo pelo modo como a incorporação de dispositivos como próteses corpóreas volumosas do sentir me possibilitaram sentir ocupar o espaço tangível e o ciberespaço. Outro elemento de destaque dessa sensação de incorporação foi o modo como ocupei a rede social Instagram para dar conta da presença no ciberespaço, essa dimensão de ocupação do Entre aconteceu por meio da conexão em *live* (ao vivo) dos acontecimentos performáticos.

A presença corporal é elemento fundamental das artes ao vivo, dentre estas a performance. A noção de presença corporal retoma questões sobre os modos de ser do corpo e de suas potências expressivas. Tomei como premissa que essas formas digitais de comunicação reconfiguram a noção de presença corporal e apontam outras maneiras de compreender a relação do nosso corpo com outrem (humanos e não-humanos), assim potencializando as possibilidades expressivas de afetar e ser afetado, construindo territórios sensíveis.

Essa tese ofereceu referência modelar dessa reconfiguração da minha presença corporal como performer, usando dispositivos tecnológicos como potência do sentir oferecendo a noção estética de entrepresença como uma estratégia de invenção de performances que compõe o escopo dessa tese. Dividi as performances de entrepresença em três grupo, nos quais considerei a experimentação inicial do uso de dispositivos incorporados a vestimentas, passando pela criação e ativação de instituições que presentifico pelas minhas ações performáticas de ocupação do espaço tangível e do ciberespaço em simultâneo. O primeiro grupo de performances foi apresentado como as primeiras experiências compostas pelas performances “Corpo instalado: performance de imersão no espetáculo mulheres invisíveis”, “Abayomi – performance de re-existência” e “CamisetaPerformance: Vamos conversar sobre feminicídio”. O segundo grupo de performance foi composto pelas ações do Ministério Ministra dos Territórios Sensíveis (MITESE), incluindo desde a performance de criação, construção do visual por meio de placas e adesivos, emissão de documentos e as ações de interação presencial como Ministra, a saber: Outro lugar, Instituição de Territórios Sensíveis, Transposição de Território e Instalação do Gabinete do MITESE. Já o terceiro grupo de

performances de entrepresença é composto pelas ações realizadas em nome do Estado Sensível (ESTASE), desde sua criação, assimilação do MITESE, composição visual, emissão de documentos e as ações de interação presencial como 1ª Ministra do ESTASE, a saber: Instituição de Território Sensível em Paris, *Du vent et du sable: une transposition de dune a Paris*.

Nessas ações experimentei uso de vestimentas e a abordagem a outrem para ativar a persona do performer. Essa ativação da persona é significativa para mim pois, além de agir inspirando e intensificando minhas possibilidades criativas nesse universo de invenção de performances, ela também me ajudou a distinguir entre persona e personagem e, ainda, consigo reconhecer as particularidades entre performance e teatro. Renato Cohen, comenta a respeito desses conceitos:

Na performance geralmente se trabalha com persona e não personagens. A persona diz respeito a algo mais universal, arquetípico (...) A personagem é mais referencial. Uma persona é uma galeria de personagens (...) O trabalho do performer é de “levantar” sua *persona*. Isso geralmente se dá pela forma, de fora para dentro (a partir da postura, da energia, da roupagem dessa *persona*) (...) a *persona* surge no processo de criação e pode tomar qualquer rumo (...). (COHEN, 1989, p.107, grifos do autor).

Ao assumir a persona de Ministra do MITESE ou 1ª Ministra do ESTASE, usando vestimentas que incorporam os dispositivos, uma linguagem formal de quem representa uma instituição. A elaboração de material visual e interação com outrem como uma representante de uma instituição, faz com que eu reconheça uma outra persona. Minhas percepções são ampliadas, pois a quantidade e a qualidade das interações presenciais e a distância me possibilitaram diferentes modos de sentir as sensações do Entre. Além disso, se considero o disparo da interação que se dá pelo toque no dispositivo que é, de certa forma, um toque no próprio corpo no meu corpo de performer, sinto que esse toque modifica meu esquema corporal e amplia a metafísica da minha carne.

Para Merleau-Ponty (1999, p. 338), o corpo virtual constitui um nível de espacialidade do meu corpo sobre o mundo, capaz de fazer refletir sobre o que pode o meu corpo e o corpo enquanto sujeito do espaço, um ato de possessão

do corpo que faz com que meu esquema corporal se ajuste ao campo perceptivo, visto que: “O campo perceptivo se apruma e, no final da experiência, eu o identifico sem conceito, porque me transporto inteiro para o novo espetáculo e porque coloco ali, por assim dizer, no meu centro de gravidade”. Desse modo, o meu poder como sujeito sobre o mundo que vivo e crio interações com outrem é a origem do espaço Entre, o espaço onde produzo entrepresença.

A coordenada que sinto em meu corpo no espaço tangível e no ciberespaço é a profundidade dos meus poderes estesiológico, e é por ela que é possível reencontrar a experiência primordial de onde brotam as minhas sensações, e da qual sou capaz de poder, de sentir-me entrepresente em performance, como afirma Merleau-Ponty (1999, p. 336): “Meu corpo está ali onde ele tem algo a fazer”.

Provoquei e me dei a ver nessas performances que nem sempre a conversa se desenvolve pelo verbo, pois muitas vezes um gesto, um *emoji* é o que basta para entender o que se quer dizer. Balançar a cabeça, arquear a sobancelha, careta, desaprovação no canto da boca, constituem dados para avaliar a reação palpitantes que outrem compartilhou comigo e que carrego em mim como uma marca da entrepresença. Muitas vezes pode até acontecer de outrem chorar ou reagir de modo agressivo, pois os assuntos das performances trazem à tona memórias afetivas que muitos procuram esquecer ou até mesmo sublimar. Essas reações diversas também provocam sensibilizações distintas no meu corpo performer, carrego na memória duas falas que ouvi numa conversa que tive como Ministra do MITESE com pessoas que moravam na Ilha de Paquetá na performance “Um outro lugar”, uma delas partilhou comigo que sentia falta do cheiro molhado da cidade que vivia quando era pequena e que não conseguia mais sentir esse cheiro ali na Ilha, a outra compartilhou comigo que queria ela queria uma ilha sem bullying e violência. Na ação performática “Camiseta/Performance: vamos conversar sobre feminicídio”, encontrei o filho de uma vítima de feminicídio, sua mãe havia sido morta na mesma situação daquelas vítimas que ele via ao deslizar seu dedo pela tela do dispositivo. Esse cheiro de terra molhada, esse mundo sem violência, essa dor de uma vítima, carrego comigo, não consigo me apartar delas, eu senti com o outrem, eu senti em performance, é no meu corpo estesiológico que localizo minha entrepresença.

Outrem é a diferença e dele sei quase nada, mas ele também é o que me completa, é o meu desvio, a diferença. Na filosofia de Merleau-Ponty o que interessa não é a mescla com outrem, não é a mistura resultante, mas é o entrelaçamento do encontro, a possibilidade de sentir o outro, sentir com o outro, capaz de provocar novos modos de ser. Outrem, palavra trazida por Merleau-Ponty (2004) dos estudos de Husserl, para significar o outro, o corpo em relação com mundo. Outrem não é só o ego ou o alter ego, é o alheio, aquele que não sou eu: alteridade.

Um aspecto curioso de outrem do ciberespaço é que este sempre tem um ponto de vista diferente do outrem do espaço tangível. Isso acontece por conta da posição do dispositivo incorporado em minha vestimenta e localizados em diferentes partes do meu corpo performer. Não busco que ele veja como eu vejo, e nem tenho como saber o que ele ver, temos ponto de vista totalmente diferente, visto que, meu corpo é como uma interface entre o espaço tangível e o ciberespaço. O dispositivo incorporado em diferentes partes do meu corpo fez-me sentir-se um corpo mídia, um corpo que é capaz de produzir entrepresença e ser interface que conecta o espaço tangível e o ciberespaço.

É também interessante o fato de que as *lives* das performances nunca são anunciadas no Instagram, ou seja, não são *live/* eventos agendados para esse outrem ir lá e acessar, naquele horário na rede social, meu desejo é justamente invadir essa rede com uma *live* não anunciada, atraindo o espectador transeunte que vagueia e desliza seu dedo por entre a tela e sente-se de alguma forma atraído para clicar naquela *live* e ali permanecer observando o sensível. Minha intenção com essas performances é encontrar outrem transeunte conectado à rede, assim como encontro alguém na rua que para diante de uma performance e se põe a observar. Com isso, ocorre certo paralelismo entre o tangível e o virtual, pois da mesma forma como a performance invade o espaço público das ruas, também se dá uma espécie de invasão do ciberespaço. Nessa estrutura, o espectador online não é apenas um observador passivo de uma ação performática, mas é um participante ativo, ele está na performance. Reencontro, assim, nesses exemplos de performances a intercorporeidade postulada por Merleau-Ponty (2004, p.14), que nos lembra que:

É preciso que com meu corpo desperte os corpos associados, os 'outros', que não são meus congêneres, como dizia a zoologia, mas que me frequentam, que frequento, com os quais frequento um Ser atual, presente, como animal nenhum frequentou sua espécie, seu território ou seu meio”.

O dispositivo é uma prótese de ampliação dos meus órgãos do sentir. A o ver é ampliado para todas as extensões corporais, de modo que, quando incorporo o dispositivo tecnológico a vestimenta, a imagem visível passa a ser produzida por essa ancoragem. O toque na tela por outrem e as reações propiciadas e manifestadas por transeuntes online engendram o que Viseu (2003) denominou de *bodynet*, isto é, corpos interconectados na rede e em comunicação constante. A *bodynet*, à medida em que enfatiza a interação entre o corpo humano, a tecnologia e o ambiente, também apresenta uma compreensão da tecnologia vestível como alargamento do contexto sociocultural, visto a sua potencialidade em estender e projetar atividades e relações humanas para além do tempo e do espaço a que nossos corpos físicos estão limitados.

As performances de instituição de território sensíveis também têm essa relação de extensões corporais, visto que com a presença delas abro uma brecha de instituição do corpo como fronteira do sensível, e convido outrem a viver na entpresença do ESTASE ou do MITESE. Destaco como sentir espacial a instalação da placa em Paris junto com Joenio Costa, elencarei alguns dos sentidos especiais que essa placa provoca em mim. O primeiro deles tem um simbolismo especial para mim como 1ª Ministra do ESTASE, visto que ela foi o primeiro ato de presença do ESTASE, e pude sentir a dimensão do que era representar um Estado para instituir o sensível. Senti uma espécie de poder corpóreo que não é possível descrever por palavras, é como se naquele instante todos o meu corpo estivesse voltado para esse ato sensível. Conversar e escolher junto com Joenio onde fixar aquela placa, naquela porta de entrada, daquele espaço e a partir dali instituir como uma Galeria Território Sensível, foi um dos momentos mais significativos que confirmam essa tese da entpresença como noção estética da invenção de performance, visto que uma placa decorativa trás consigo toda a dimensão de um ato de invenção em nome da presença do ESTASE. Um outro sentido especial é que estou tendo oportunidade de conviver com a placa por mais tempo, em relação a outra

afixada na Casa de Cultura em Paquetá. Adentrar a Galeria Território Sensível, e passar inúmeras vezes pela placa fixada nessa porta, abrir a porta é também adentrar um espaço de acontecimento, um ato performático, entrar no estado de invenção, é aqui onde todos meus atos corpóreos significam e fazem brotar o sensível por meio da entpresença.

Ao passar por essa porta sinto-me na fronteira, no *entremundo*, e carrego comigo a memória da instituição. Ao receber visitantes na galeria ou se somos interrogados sobre o que aquela placa significa naquele lugar, essa ação de instituição do sensível se repete, de modo que a placa é um ato de transubstanciação do ESTASE. Como lugar de compartilhamento da realização do ato e forma de constituir vestígios de sua realização, fiz uma publicação do DORS no dia 06 de abril de 2022, anunciando e registrando para outrem do ciberespaço a realização dessa ação.

Após o ato de instituição do espaço em Galeria Território Sensível, em mim e em Joenio nasce um ato de memória intercorpóreo, e passamos a ocupar o espaço como um ateliê de artista, de modo que nossas criações figuram como ato intercorpóreos na criação e na recepção de pessoas por meio de convite para visitar a galeria. Estamos fazendo da galeria um território sensível e os visitantes (convidados), apenas duas pessoas por vez podem adentrar a galeria e visitar o espaço como território sensível. Instituir esse espaço como território sensível tem sido uma ocupação onde fazemos dele um espaço de fronteira para partilharmos tempo e espaço sensível.

A aderência de outrem na fenomenologia *merleaupontyana* implica numa nova relação corpórea com o mundo percebido, uma relação de intercorporeidade, que permite a ligação do esquema corporal, da motricidade, da sexualidade, dos afetos, do pensamento e da linguagem. Desse modo, viver é viver com o outro e é nisso que reside o conhecimento. Para Merleau-Ponty (1994, p. 253), o sentido do gesto não é dado, mas retomado por um ato do espectador: “por meu corpo que compreendo o outro”.

As performances de transposição de território realizada como Ministra do MITESE e 1ª Ministra do ESTASE tem essa relação de viver com outrem, na medida que a partir de uma porção de areia podemos combinar um ato artístico que se modifica a cada encontro de criação. A performance varia de acordo com o encontro, é uma criação junta e coletiva, cada encontro delineia seu

acontecimento e seu modo de realização, por isso chamo de projeto de performance, visto que ela não é algo pronta, mas sim um movimento que começa com a coleta de uma porção de areia, transportada para outro lugar para encontrar com o outrem e partilhar esse elemento capaz de instituir um território sensível.

Entendo que duna de areia, seja nos desertos, oceano profundo, rios ou instalada por transposição, são atos coletivos e moldam a interação por redemoinhos turbulentos que movimentam a duna e criam padrões deslumbrantes conhecidos como campos ou salões de dunas. As dunas por natureza são movimento coletivo do vento e da areia. As dunas de areia comunicam-se entre elas e esse ato de transposição configura as dunas como territórios sensíveis que migram e nos dar ver dentro da biosfera, nos ensinando a ser fluidos, moventes e coletivos.

Visitei como Ministra do MITESE a Ilha Káio e fui recebida pelo seu anfitrião Caio Sato, participei de um jantar diplomático e como partilha lhe ofereci o primeiro deslocamento de território, a primeira duna instalada, a primeira duna de Brasília/DF. Marcela Cavallini me recebeu em sua casa no Rio de Janeiro/RJ como Ministra do MITESE e vestiu-se desse ministério. Ela quis ir além de uma anfitriã, me surpreendeu querendo usar a mesma vestimenta composta pela capa transparente e o adesivo. Lembro do dia em que combinamos de instalar a duna no Morro da Providência onde tinha sido instalada a primeira favela da cidade. No dia que saímos para instalar a duna criamos um percurso que começava pelo Saara¹³⁰ para compra uma capa transparente para ela, e de lá seguiríamos para o morro. Assim fizemos e depois de andar bastante a procura da capa, encontramos uma que não era transparente como a que eu usava, mas servia para realizarmos a ação juntas e vestidas em nome do MITESE.

No meio do caminho encontramos o Centro Hélio Oiticica¹³¹ e passamos umas boas horas visitando esse espaço. Essa visita provocou em mim um ato performático de viver com Hélio Oiticica, era como se o estado de invenção se fizesse sentido naquele lugar, eu sentia uma espécie de *dejà-vu* de encontro

¹³⁰ A Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega é uma associação formada pelos comerciantes que atuam nas proximidades da Rua da Alfândega, no Centro da cidade do Rio de Janeiro/RJ.

¹³¹ <http://guiaculturalcentrodorio.com.br/atrativos/centros-de-educacao-e-cultura/>.

com Hélio por meio daquelas obras naquele lugar, embora eu já tivesse convivido com outras obras dele em outras exposições, esta ali naquele centro dedicado a ele, despertava em mim outras sensações. Marcela me apresentou outros lugares no entorno e quando decidimos ir ao morro, já estava tarde para subir e eu descobri alguns aspectos da vida no Rio de Janeiro, principalmente que tem dia, horário e autorização para acessar seus espaços, e a justificativa de que estávamos indo fazer uma ação artística não seria suficiente para subir ao morro naquele horário.

Marcela e eu continuamos caminhando decidimos instalar a duna por ali, escolhemos a Praça da República ao lado da Central do Brasil. Nesse lugar encontramos com um senhor que todos os dias alimentava as cutias, uma população imensa de cutias que ele diariamente ia ali alimentá-las, depois que saía do trabalho. E foi nesse lugar que decidimos vestir nossas capas, conectar-se em *live*, colocar a placa do MITESE no local e instalar a duna embaixo de uma árvore que anda. O encontro com Marcela Cavallini me proporcionou não só a possibilidade de instalar uma duna na cidade do Rio de Janeiro, mas como que podemos nos deslocar constituindo territórios sensíveis pelo caminho, a performance não é apenas a instalação da duna, a performance se fez nesse percurso, nesse encontro, nessa entpresença de constituição e partilha do sensível.

O encontro com Joenio Costa para instalação da duna em Paris me ofereceu compreender outras nuances do projeto de transposição de território e a minha primeira performance como 1ª Ministra do ESTASE. Quando iniciamos as conversas para criação do ato que passamos a nomear de *musicaperformance* não tínhamos em mente como faríamos. Para mim, veio algo totalmente inusitado nesse processo de criação das performances de entpresença visto que essa seria uma performance anunciada num evento e galeria e que o público do espaço tangível estaria ali para ver aquela ação, diferente das outras vezes que realizei essa performance, encontrava o público transeunte da esfera pública sem anúncio. Em conversa com Joenio chegamos três elementos sonoros e três objetos relacionais: para o som de vento eu faria um deslocamento portando um recipiente de vidro; para o som de pássaros eu me deslocaria com uma lanterna de led; e para o som de sinos o deslocamento seria com o recipiente com a areia de duna. e a ideia de um recipiente para

depositar a areia. E chegamos a uma partitura musical e corporal em conjunto, unido música e corpo numa notação, num programa visual.

Das várias nuances que esse encontro me proporcionou destaque: a primeira vez que iria performar em um país com linguagem e compreensão artística diferente do país que moro, apesar de ter realizado a Camiseta/Performance em Portugal, em me sentia confortável por estar falando a mesma língua, nessa experiência era diferente, a língua era diferente, o meu lugar de fala era criação artística. Outrem que assistiria o ato performático era diferente, visto que, estariam ali para ver e não eram transeuntes. E por último encontro de linguagens artísticas diferente, a música experimental realizada através do *live coding* e a performance corporal.

Realizar essa ação com Joenio me possibilitou a encontrar novos elementos de diálogo da trilogia arte, corpo e a tecnologia, visto que durante os encontros e conversas de ativação da performance íamos construindo o desenho da cena e a forma como ocuparíamos o espaço sem que uma ação invadisse a outra. Nesses ensaios fui descobrindo como faria a instalação dessa duna pensando no desenho da cena e como outrem iria ver esse ato de instalação, cheguei à ideia de ritual e de instalação e fui descobrindo objetos relacionais que me oferecesse representar o movimento do vento e da areia para formar a duna.

O *live coding* trabalha com a projeção do código e visuais enquanto o artista realiza a composição, a performance artística que realizo trabalha com o deslocamento para instalação da duna, esse fator nos levou a chegar a um desenho de cena no qual meu deslocamento não invadisse a ação do código na cena, visto que ambos os elementos estavam em deslocamento, o que provocou em mim o diálogo com um dispositivo a mais, além do que eu tinha como prótese corpórea. O encontro com Joenio me proporcionou compreender as nuances do Estado Sensível e de como eu me constituiria 1ª Ministra deslocando e constituindo territórios sensíveis entre Estados diferentes, linguagens artísticas diferentes que se encontram pelo caminho, a performance não é apenas a instalação da duna, a performance se fez nas conversas de ativação, no encontro, na entpresença de constituição e partilha do sensível.

Esses três encontros artísticos para transposição de território me fizeram compreender que outrem anima-se diante de mim e que essa reação é

perceptiva, Merleau-Ponty explana sobre essa experiência da intercorporeidade por meio do exemplo do contato em um aperto de mãos ou na experiência do olhar: “Se, ao apertar a mão de outro homem, tenho a evidência de seu estar ali, é porque meu corpo anexa o corpo do outro” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 212). Nossos corpos anexaram-se e por eles constituímos a instalação de territórios sensíveis.

As documentações elaboradas para o MITESE e para o ESTASE são essa espécie de penetração a distância do sensível. As considero performances de entrepresença escritas nas quais o elemento de ativação são os dispositivos tecnológicos digitais, seja a partir do toque numa tela sensível de um dispositivo, não só porque instaura, autoriza e presentifica a virtualidade das instituições, mas também porque gera de imagem de documentação do acontecimento performático. Em todas as performances percorro a ideia de que meu corpo (o corpo do artista), o dispositivo e a vestimenta entrelaçam-se para construir a poética junto ao corpo de outrem.

Essas performances de entrepresença constituem o ponto de encontro com outrem por meio da escrita. As performances oscilam entre sugestões sucintas e abertas que se realizam à medida que são lidas ou por imersão mais profundas que provocam incorporação estética. Nessas performances lanço mão da ontologia do corpo de Merleau-Ponty (2000, 2004, 2005), para esparramar a entrepresença como noção estética por meio da escrita. A escrita aqui é realizada como escrita selvagem do corpo estesiológico (o corpo que se move e que o movimento significa perceber) e convoca a intercorporeidade na experiência vivida, na expressão e na expressividade da vida como um modo de viver entre o espaço tangível e o ciberespaço, fazendo uso das próteses corpóreas para acessar o sensível.

Nesse sentido, Petrucia Nóbrega (2020) observa que outrem e a intercorporeidade na filosofia de Merleau-Ponty se apresentam como “uma experiência de mundo, uma abertura para o encontro e o diálogo e a configuração de um intermundo” e acrescenta que essa “experiência do tocar em toda sua extensão, como sentido de contato e intimidade nuança uma

experiência estesiológica capaz de criar vínculos com o corpo do outro”¹³², tal experiência exige uma escuta sensível.

Nessa relação a dois, importa a experiência intercorpórea com/de outrem, a alteridade e o modo como nos constituímos na diferença, visto que é pelo meu corpo que percebo o corpo de outrem. É nesse sentido que Merleau-Ponty (1999, p. 474) afirma:

[...] é justamente meu corpo que percebe o corpo de outrem, e ele encontra ali como que um prolongamento miraculoso de suas próprias intenções, uma maneira familiar de tratar o mundo; doravante, como partes de meu corpo em conjunto formam um sistema, o corpo de outrem e o meu são um único todo, o verso e o reverso de um único fenômeno, e a existência anônima da qual meu corpo é a cada momento o rastro que habita doravante estes dois corpos ao mesmo tempo.

Um das performances de entrepresença que me gerou essa sensação de sistema formada pelo meu corpo e o de outrem foi a performance Abayomi: performance de re-existência. Criar uma rede de performers para realizar uma ação juntos foi construir um sistema intercorpóreo, sentir que enquanto estava em Brasília/DF realizando uma ação performática, eu conseguia habitar outros lugares por meio do corpo de outros performers, e assim sentir-me no Rio de Janeiro/RJ ou em Natal/RN, foi sentir que por meu corpo eu habitava esses lugares. Eu me senti ligada a distância pelas sensações corporais que partilhávamos juntos em um grupo de WhatsApp.

A performance de entrepresença Abayomi foi encontro precioso, uma experiência intercorpórea, a escuta sensível me possibilitou viver cada relato cada imagem. Ler o relato da Walmeri Ribeiro e ver o vídeo da ação sobre a performance Abayomi no Rio de Janeiro/RJ, foi viver a entrepresença, eu sentia com ela, eu ouvia o saxofonista tocando, eu senti o ato de entrega das bonecas na rua da lapa aos moradores de rua.

Para Gilles Deleuze (2007, p. 57), “uma presença age sempre diretamente no sistema nervoso e torna possível o estabelecimento ou sugestão de uma representação”. Desse modo, a escuta que duas crianças ficaram

¹³² Nóbrega, T. P. da. (2021). A palavra é um certo lugar do meu mundo linguístico: notas sobre corpo, linguagem e expressão em Merleau-Ponty. *Conexões*, 19(00), e 021022. <https://doi.org/10.20396/conex.v19i1.8665342>.

vidradas e a afirmação de que o ato tinha sido super bonito por meio das palavras de Walmeri fez vibração em meu corpo, eu sentia a rede de partilha sensível e re-existência como intercorporeidade, meu corpo e de outrem como um único, verso e reverso, o rastro que habita dois corpos ao mesmo tempo.

O método fenomenológico em diálogo com a pesquisa performativa é o que me possibilitou trilhar um percurso, e realizar uma metodologia de travessia. Metodologia que me preparou para enfrentar as águas do rio, mas que não definiu e nem determinou nenhum rio. Desse modo, a metodologia aqui revelou-se por meio da estratégia da invenção, sendo ela uma espécie de orientação inspirada em outros referenciais teóricos e artísticos.

Assim sendo, os dados sensíveis dessa tese foram constituídos como uma escrita que só se realiza pela vivência. No acontecimento as sensações de presença virtualidade e tangível me afetaram de forma frequente e passaram a figurar em meu corpo incorporando a tecnologia em vestimentas.

Adentrei a invenção como uma tecnologia de afetação e incorporação de dispositivos tecnológicos, esses dois elementos constitui as performances de entpresença, e oferecem singularidades para entendermos a síntese da aliança do carbono com o silício.

Dito isto, reafirmo: a tese é sobre o modo como criei performances para viver a entpresença; é sobre as minhas sensações como artista da performance; é sobre minhas experiências em criar e performar a vida em *live streaming* incorporando seres medias. É em busca da escuta sensível que as ações performáticas que compõe essa pesquisa tomam como princípio a comunicação em reciprocidade, comunicação entre o gesto e a significação, para isso aponta-se para a expectativa emancipada proposta por Rancière (2012).

As performances de entpresença me fizeram compreendo que o espectral é uma experiência intercorpórea e é capacidade de iguais, não existe um espetáculo a ser observado, mas sim uma experiência vivida entre dois: performer e outrem. Outrem foi esse outro diferente de mim a quem agenciei e convidei para conviver a performance. Eu senti em performance que cada um de nós envolvidos no acontecimento expectávamos, nos afetávamos, ao ponto que eu que eu sentia e era também sentida. Nesse ponto compreendi a noção de reversibilidade de Merleau-Ponty (1999), visto que eu e outrem realizamos o

movimento reversível, visto que: eu que agenciei a performance espectava o outro que, e sentia que performa comigo; e ele que me espectava em performance, também realizava a sua performance; era uma relação de iguais na qual ambos somos capazes de construir nossa própria narrativa. Nas performances de entrepresença o performer e outrem performam juntos e embaralham as fronteiras do ver, do sentir e do dizer, não mais um sendo espetacular para o outro, mas partilhando o sensível juntos.

Convoco também o Outrem deleuziano para refletir sobre a partilha com outrem nas performances de entrepresença: outrem é expressão de um mundo possível (Deleuze, 2018). Para Viveiros de Castro (2018), o mundo possível deleuziano deve ser sempre encontrado no campo usual das interações sociais e deve ser atualizado por um Eu, de tal modo que: “a implicação do possível em outrem é explicada por mim”. Desta forma, o possível passa por um processo de verificação, visto que: “quando desenvolvo o mundo exprimido por outrem, é para validá-lo como real e ingressar nele, ou então desmenti-lo como real”. Considerando as correlações sociais de desenvolvimento, Deleuze (2018, p. 343) indica a condição-limite que lhe permitiu encontrar um conceito para Outrem:

[...] essas correlações de desenvolvimento, que formam tanto nossas comunidades com outrem quanto nossas constelações a ele, dissolvem sua estrutura e, num caso, o reduzem ao estado de objeto e, no outro, o levam ao estado de sujeito. Eis por que, para apreender outrem como tal, tínhamos o direito de exigir as condições de experiências espaciais, por mais artificiais que fossem: o momento em que o expresso ainda não tem (para nós) existência fora daquilo que o expressa. Outrem como expressão de um mundo possível.

Deleuze (2018, p. 343). ainda retoma a regra que invoca sempre, a máxima fundamental de sua reflexão, que é a de não se explicar demais: “significava antes de tudo não se explicar demais com outrem, não explicar outrem demais, manter seus valores implícitos, multiplicar nosso mundo, povoando-o com todos esses expressos que não existem fora de suas expressões”. Não é possível explicar demais outrem porque ele é justamente a penumbra, e é por ele que tenho uma perspectiva. Minha lacuna o completa e eu me completo na lacuna de outrem, ele me presentifica e eu o presentifico.

Somo um ser a dois e nós constituímos nossa singularidade e multiplicidade em relação intercorpórea.

O uso de dispositivos como potências do sentir, significaram em meu corpo como extensões corpóreas que me permitiram ampliar minha capacidade expressiva/sensitiva. De modo que, o dispositivo quando incorporado a uma vestimenta que uso em performance como um ativador, sinto a vestimenta como uma extensão da minha carne, da minha pele, eu e o dispositivo nos anexamos, o dispositivo como uma prótese do sentir. Em performance eu sinto que estou no entre na medida em que sei estou em performance no espaço tangível e ao mesmo tempo, sinto que com aquele dispositivo anexado ao meu corpo e conectado em rede por meio de *live streaming* sou capaz de encontrar com o outrem transeunte. É aqui que encontro a sensação de que o dispositivo é uma prótese que amplia minha presença corpórea, e eu me sinto entrepresente, me sinto no entre do espaço tangível e do ciberespaço. Sentir-se no entre não é mais, sentir-se em um único lugar, mas sentir-se, ali onde sou interface de dois mundos. Eu estou ali conversando com um transeunte no espaço tangível e sinto que aquele dispositivo incorporado em minha vestimenta é a fenda que me permite ocupar o ciberespaço. Ocupando o ciberespaço por meio de uma *live*, sinto que posso atrair um transeunte que desliza seu dedo numa tela sensível ao toque. É nesse campo de entrepresença que me sinto interface que pode patilha o sensível por meio do encontro entre os transeuntes digitais com os transeuntes da esfera tangível.

Eu sinto o meu corpo ciborgue (corpo e seus apêndices), e essa experiência fica marcada em minha memória. O mito ciborgue de Donna Haraway significa em meu corpo, na medida em que entrelaçada a dispositivos sinto-me entre, na fronteira. Meu corpo e seus apêndices, suas extensões tecnológicas, suas vestimentas, ativam as performances de entrepresença. Ali, no acontecimento em performance que sou corpo estendido e ampliado pelos dispositivos e que me percebo num lugar de fronteira, num ponto de encontro Entre, sinto-me como veículo propiciador das significações, sinto-me corpo mídia, sinto-me corpo imagem. Desse modo, o toque sensível na tela de um dispositivo, o arrastar de dedos, um olhar, um escutar, faz meu corpo vibrar, eu sinto o outrem e esses movimentos, fazem aflorar a expressividade como potência do gesto criativo das performances de entrepresença.

É no entrelaçamento das fronteiras, ou até mesmo onde as fronteiras são borradas, que a potência da minha criação em performance incorpora dispositivos como próteses corpóreas do sentir e a arte acontece. A incorporação do dispositivo é campo de probabilidade infinitas, é um encontro de territórios sensíveis e possíveis, uma dança ciborgue, uma conversa ciborgue, uma escuta ciborgue, sinto em meu corpo o que diz Donna Haraway (2000 [1991], p. 45): “o meu mito do ciborgue significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades”.

A entrepresença como noção estética vibra em meu corpo em performance e se constitui no acontecimento performático. Ela é onde meu corpo como estado de invenção expressa a minha capacidade sensível como corpo estesiológico. O sensível de sentir com o outro, com seu corpo o performer despertar o próximo e o distante e fazer com que este próximo se sinta em um espaço ampliado pela interação com os transeuntes do espaço tangível e do ciberespaço em simultâneo. Desse modo que, sinto-me entrepresente e promovendo uma certa penetração a distância de sensíveis por meio de uma relação intercorpórea.

Tratei aqui de realizar uma narrativa do ponto de vista da artista, da criadora de arte, da inventora de arte e mídia, de uma performer que partilha o sensível, que sente em performance e especta a própria obra. Com uma escrita performática de risco, uma escritivência¹³³ das sensações do seu corpo estesiológico, esforço-me para dar um estatuto epistemológico a potência criativa e expressiva da minha criação artística, empenho-me em mostrar como eu desenvolvo o processo de criação e esforço-me para revelar a minha experiência da entrepresença. Para criar as performances lanço mão da invenção como uma tecnologia ancestral e considero a colagem, o arrastão e a incorporação como procedimentos disruptivos que me fazem inventar

¹³³ Essa forma de expressão é inspirada na escritivência anunciada por Conceição Evaristo (2016). Para essa autora a escritivência é como um jogo que se faz entre “escrever” e “viver, mas também “se vê”, e que se trata de um termo histórico fundamentado fala de mulheres negras escravizadas que tinham de contar suas histórias para a casa-grande escritivência. Conceição Evaristo afirma que: “a escritivência é um caminho inverso, é um caminho que borra essa imagem do passado, porque é um caminho já trilhado por uma autoria negra, de mulheres principalmente. Isso não impede que outras pessoas também, de outras realidades, de outros grupos sociais e de outros campos para além da literatura experimentem a escritivência”. Faço o exercício experimentar a escritivência, criando esse termo escritivência como expressão corpórea do existir e do criar.

performances artríticas, nas quais busquei viver e confirmar a tese da entropesença na aliança do carbono com silício. Nessa tese a verdade é perceptiva e se constitui como poética. Compreendi essa verdade realizando mergulhos escafandristas no acontecimento em performance, e considerei o sentir do corpo o elemento central do método e as sensações disparadoras de conhecimento do nado, digo mais, elas são o próprio conhecer.

Durante o percurso dessa pesquisa percebi que inventava as performances por meio de notas rabiscadas em papéis ou digitadas em blocos de notas digitais. Considero esses blocos de notas, físicos ou digitais, cadernos de apontamentos, e nele descrevi ideias e futuros projetos das performances e o que senti, são os vestígios da minha memória corpórea.

Refletindo sobre vivência da natureza emersiológica da invenção de performances, compreendi que o processo de criação foi o tempo todo e que meu ateliê como performer era o mundo. Foi no mundo que tomei nota das criações, o dispositivo como apêndice que possibilitou tomar nota de uma ideia de performance. O dispositivo foi onde escrevi, desenhei ou dei forma de alguma maneira as minhas ideias, utilizando essas próteses em diversos lugares, de diversas formas que constitui escrituras. Desse modo, quando uma ideia surgia precisava fazer algum apontamento, rabisco, algo que registrasse aquela possibilidade de invenção. Essas notas são registros e os esboços iniciais dos programas de performance que foram aprofundadas e viraram performances.

A performances de entropesença também me fizeram entender que o acontecimento da performance ou a ativação da performance no encontro com os transeuntes do espaço tangível e do ciberespaço, é ato de agenciamento e transubstanciação. Essas performances me fazem compreender que o acontecimento é o ato de viver a performance.

Desde as primeiras performances experimentais comecei a fazer registro das ações performáticas nas redes sociais por meios de publicações feitas por mim ou por outros no ato do acontecimento. Passei também a fazer capturas de tela e salvar os vídeos durante o próprio acontecimento da performance, eu queria capturar a efemeridade do momento, capturar o que eu sentia e o que me fazia sentir em performance.

Os dispositivos como próteses que usava para transmitir as *lives* era também o que me possibilitava criar vestígios do acontecimento. Desse modo,

os vídeos capturados pelos dispositivos incorporados a pele como próteses, nesse sentido que eles são potência do sentir e de criar imagens feitas com a ferramenta de captura de tela. A captura de tela foi um modo que descobri de registrar a maneira como eu constituía entrepresença durante as performances que ocupavam espaço tangível e no ciberespaço. Considero esses registros como vestígios de performances, ou pegadas do acontecimento, mas também os entendo como os dados sensíveis dessa pesquisa, os filigranas e gradientes dos dados que foram capazes de me dar contar sobre a minha experiência de entrepresença como estética de criação de performance e são capazes de desvelar: meu modo de criar performance de entrepresença; o corpo em estado de invenção; criação e autoposse do Ministério dos Territórios Sensíveis; e na Instituição do Estado Sensível; e a entrepresença como noção estética da invenção de performances.

Após o acontecimento da performance registrei na ficha de cartografia os elementos que constitui realização das performances de entrepresença. Como uma escafandrista vasculhei os registros e objetos deixados e constituí os vestígios das performances para registro na ficha cartográfica. As fichas contêm as nuances do acontecimento e permitem que outras(os) pesquisadores e artistas possam visualizar os modos como criei essas performances.

A ficha de cartografia de performance foi uma forma que criei de partilhar meu processo de criação, abrir e permitir ver as nuances do modo como criei as performances de entrepresença. É importante destacar, que elas também são um exercício de escrita performática, na medida em que para fazê-la retomo as memórias da ação e revejo os rabiscos do projeto de criação das performances. Elas são uma escritivência, uma linguagem da expressão corpórea do existir e do criar. Desse modo, a ficha como escritivência, foi um modo de performar a escrita da memória e de criar dados sensíveis para essa tese.

É aqui onde concluo essa pesquisa sobre o modo como constituí a noção estética de entrepresença para inventar performances artísticas. Ao lançar das noções filosóficas para refletir sobre a minha relação com as coisas do mundo, mas especificamente a relação corpo-tecnologia digital. Inspirei-me nos estudos sobre os avanços tecnológicos que buscam, justamente, a incorporação de corpos, na medida em que anseiam por corporificar a internet ao corpo humano e as coisas do mundo. Acreditei e investi na incorporação do dispositivo como

uma prótese corpórea volumosa que me permite sentir. Essas performances provocam a aliança do carbono e com o silício. Desse modo, meu corpo performer e os dispositivos tecnológicos passam a ser codependentes, meu o corpo suporta e transporta por meio desses dispositivos o sensível. Para constituir esse sensível me inspiro na proposição filosófica do Filósofo francês, o Maurice Merleau-Ponty, e interroguei as sensações do corpo amparada pelas noções de corpo estesiológico, intercorporeidade, transsubstanciação e reversibilidade. Essas noções circunscrevem a experiência vivida, a expressão e a expressividade no domínio da vida. Tomo-as de empréstimo para colocá-las no curso da vida, performando e desejando que a noção expresse, vibre, me deixe febril... Agora mesmo, quero ser violenta com essa noção. Quero explodir a vida. Quero que a vida seja a noção... Quero que a vida seja acontecimentos em tempo e espaços. Quero que a vida seja uma proposição de vida e do vivo.

Uma partilha do sensível da maneira colocada por Rancière (2005, p. 15), ao tratar da partilha do sensível como ação estética e política. Partilha como sistema de evidência sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Partilha que fixa, portanto, e, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Partilha que faz com que eu faça da minha individuação, uma coletivação. Partilha que é esse ato mesmo de viver. Um viver partilhando ação, lugar, espaço e tempo. Um comum que se presta a participação com outros, e entender como os outros tomam parte da nossa partilha.

Se pesquisar é esse ato violento que se verifica exercendo, trouxe as minhas memórias inventadas para falar da minha busca em realizar as performances de entpresença, visto que: tudo o que sei do mundo sei pelo corpo e retomo a experiência vivida para interrogar o corpo da artista e assim espantar-me com o que já está ali num mundo da percepção (MERLEAU-PONTY, 1999).

Para Merleau-Ponty (1999, p. 557) evocar o passado distante é reabrir o tempo e colocar em movimento o que ainda comportava um horizonte de povir, ainda fechado, um horizonte da jornada transcorrida, visto que: “É ali que vemos um porvir deslizar no presente e no passado”. Se evoquei aqui o passado do acontecimento performático, e abri no rastro do tempo como percebi que se constituía as questões sobre a entpresença como noção estética da invenção

de performances. Durante essa pesquisa a entropesença foi sempre uma gênese febril, uma força que nunca seca, o meu motivo em afetar e ser afeta em performance corpórea.

Eu gosto de pensar com Merleau-Ponty, viver experiências intercorpóreas com ele e me dar a viver em performance suas noções. A exemplo do que ele faz ao evocar o impensado de Husserl¹³⁴, eu o invoco para presentificar o modo como suas noções me movimentaram:

Quando Husserl termina sua vida, há um impensado, que é muito seu e que, no entanto, abre para outra coisa. Pensar não é possuir objetos de pensamentos; é circunscrever, graças a eles, um domínio para pensar que, portanto, ainda não foi pensado. Assim como o mundo percebido só se mantém pelos reflexos, sombras e níveis, por horizontes entre as coisas e no mesmo mundo, assim também, a obra e o pensamento de um filósofo são feitas de certas articulações entre coisas ditas, frente às quais não há dilema entre interpretação objetiva e a arbitrária, visto que ali não estão *objetos* de pensamento, pois, como a sombra e o reflexo, também eles seriam destruídos se submetidos à observação analítica ou ao pensamento isolante. Se quisermos reencontrar o pensamento e a obra, e se quisermos ser fiéis a eles, só nos resta um caminho: pensar de novo. (MERLEAU-PONTY, 1991 p. 176, grifo do autor).

Apresentei essa tese sobre performance como uma escrita de risco, que dar a ver o visível e o não-visível. Escrita de uma artista criadora e coletora de sensações e que se coloca nesse lugar de partilha da experiência artística como sua ciência. Certamente essa performance escrita final é inconclusa, e, não ignoro o que ainda está por vir, por isso, afirmo que o que foi dito aqui são escolhas, mas ao mesmo tempo que escolho dizer coisas, silencio outras, porque ainda não consegui dizer tudo, nem sei se um dia conseguirei.

Essa escrita trilha caminhos já abertos por outros performers em suas teses acadêmicas: é o caso Zé Mario (2019) que apresenta sua tese Epistolário: correspondências sobre performances de rua, arte postal, encontro, iteração e outros afetos, toda formatada como um epistolário mesmo, escrita em um conjunto de cartas, em que são descritas e analisadas algumas performances apresentadas ao longo da sua carreira de autor/artista, de 1998 até 2018, nas ruas de algumas cidades, principalmente em Salvador, Bahia, e em Brasília-DF;

¹³⁴ Em homenagem a Husserl e ao impensado de sua obra Merleau-Ponty escreve o ensaio *O filósofo e sua sombra*, publicado nos anos 1960 na obra *Signos*. O impensado é aquilo que ainda não foi pensado, aquilo que nos dá a pensar, sobretudo em relação a presença do corpo em movimento.

e também a tese de Morgana Poiesis (2019), intitulada de Epístolas profanas: performances dos silêncios manifestos, uma cartografia epistolar, composta por cartas trocadas com leitoras, artistas, professoras, alunas, pesquisadoras, testemunhas, colegas e amigas da autora, destinatárias reais e fictícias, como cidades e entidades personificadas, personagens artísticas e conceituais, dialogando com as referências que constituem o corpo do trabalho. As epístolas profanas de Morgana são cartografias elaboradas a partir das pulsações que a movem, a saber: as manifestações dos silêncios através de performances artísticas nas ruas; estética dos silêncios construída na encruzilhada entre a arte, a filosofia e a antropologia contemporâneas; a pesquisa performativa, cujo método implica na literatura epistolar como gênero de conhecimento.

A seguir apresento o fechamento dessa tese, como a escrita de uma materialidade das coisas visíveis e invisíveis presas em minhas entranhas reflexivas. Fechamento que liga esboço, vestígios e rastros escritos do meu exercício de dizer sobre o como faço performance e em quem me inspiro para fazer, na busca de apresentar uma organização reflexiva entre as premissas, as questões de pesquisa, os objetivos e criação das performances de entrepresença.



Fechamento

*Tu tomas a minha imagem e eu tomo a
tua.
O que me falta é esse eu que tu vês.
E a ti, o que falta é tu que eu vejo.
E por mais que avancemos no
conhecimento um do outro, quanto mais
refletirmos, mais seremos outros.*

Paul Valery

Fechamento

A memória é da ordem da criação. Nessa tese busquei falar sobre a invenção e o que senti em performance artísticas. Ao escolher o método fenomenológico combinado com a pesquisa performativa a preocupação central não foi explicar ou analisar a sensação, mas escrever sobre a experiência de invenção de performances e as sensações de entropresença para dar a ver a estética da criação. Para tanto, tomei como ponto de partida o fenômeno da entropresença e nele erigir a percepção da sensação na busca de perceber na estesia do meu corpo em performance esse fenômeno.

As noções sobre o corpo, presença, performance, dispositivo tecnológico, espaço e invenção me possuíram durante esse percurso de pesquisa e é certo que foi a partir delas que pude despontar das premissas para a criação de performances. A primeira premissa foi confirmada à medida que foi possível constituir performances artísticas e foi possível delinear uma estética da entropresença nessas performances, nas quais o uso de dispositivos tecnológicos conectados em rede geram a potência do sentir do partilhar o sensível ocupando e mediando o espaço tangível e o ciberespaço em simultâneo.

Já a segunda premissa se confirmou na medida em que a aproximação com a computação vestível me possibilitou criar vestimentas para incorporar dispositivos tecnológicos e compreender como essas camadas de incorporação eram potências do sentir. Assim sendo, o grupo de vestimentas carregam consigo todo um ato de nascença da performance, a ponto de não ser possível sentir sem elas, muito menos de realizar essas performances de entropresença. As vestimentas incorporaram dispositivos me deram maleabilidade e mobilidade para sentir-me ocupando espaço tangível e ciberespaço, visto que são espécies de ativadores do corpo performer. Desse modo, enquanto eu estava em performance com o dispositivo colocado em diferentes partes do meu corpo e conectado em rede eu sabia que ocupava os dois espaços e me sentia interface que mediava uma conversa e uma escuta sensível, eu sentia minha ocupação em ambos os espaços, sabia que algum transeunte do ciberespaço podia

acessar a live ao mesmo tempo que conversava com um transeunte do espaço tangível.

Em busca de dar conta e desenhar a estética da invenção de performances de entrepresença as questões que emergiram nessa pesquisa foram o meu desassossego e foi em busca de encontrar soluções para elas que inventei as performances de entrepresença. Sobre a questão que interrogava a entrepresença enquanto sensação estesiológica, encontrei na junção de entre e presença o permeio, a intermédio, a ideia de está situada entre espaços, entre dois extremos (espaço tangível e ciberespaço), na qual a experiência do meu corpo e seus apêndices (dispositivos tecnológicos) me fizeram constituir as performances de entrepresença. Desenhei a entrepresença como um modo estético de criar e de nomear minha sensação de presença e não-presença em performance artística. Assim sendo, o usei a noção de entrepresença para oferecer uma possibilidade semântica do poder de ser corpo, no qual a presença e a não-presença sejam potência de criação e expressão. Entrepresença como sensação estesiológica aponta para a dimensão ontológica do sensível, como visível e não-visível, existência e ausência em estado invenção.

Considerando essa questão apresento também a dimensão de realizar objetivo geral dessa pesquisa, à medida que ela apresenta a investigação feita sobre a entrepresença como uma noção estética e que se apoia na estesiologia, como uma capacidade do sentir e expressar as sensações no entre. De modo que o meu corpo performer se apresentou como uma interface que partilhou o sensível no espaço tangível e no ciberespaço.

A questão que indagava sobre a possibilidade de provocar sensação de entrepresença ao criar performance artística com o uso de dispositivos incorporados em vestimentas, me fez inventar não apenas as performances artísticas, mas também um modo de conceber vestimentas para incorporar esses dispositivos conservando a maleabilidade e mobilidade do corpo em performance. De modo que a vestimenta passou a ser o ativador da performance, o ato de vestir é o corpo em estado de criação, e a vestimenta convida a performar. Essa série de vestimenta criadas para incorporar dispositivos e serem usadas em performances não possibilitam a imersão do encontro, mas também viraram elementos ativadores da performance, visto que,

as personas em performance como Ministra do MITESE e 1ª Ministra do ESTASE que são ativadas no encontro com outrem pelo uso da vestimenta.

No que se refere a busca de saber se os dispositivos tecnológicos poderiam mediar e alargar as capacidades expressivo/sensitiva de entrepresença em performance artística, foi possível não apenas perceber, mas também provocar outros tipos de afetos fazendo uso dos dispositivos tecnológicos, em específico os de tela sensível ao toque foram usados como um ativador de uma conversa sobre feminicídio, ou mesmo para presentificar as ações de uma instituição como foi o caso da performances como ministra. Desse modo, nas performances de entrepresença que compõe o corpo dessa tese busquei fazer uso do dispositivo tecnológicos para imersão, partilha e escuta sensível entre os participantes. Nas performances os dispositivos alargaram a capacidade sensitiva a medida que foram usados em ações para mediar espaço tangível e o ciberespaço, a exemplo: participar de um espetáculo de teatro incorporada ao corpo de uma atriz; programar e realizar uma performance ao mesmo tempo com outros performers em cidades, estados e até países diferentes; anunciar a criação de um ministério; conversar com moradores de uma comunidade como ministra, nomear pessoas para cargos do ministério e programar a realização de ações da pasta. Em todas as performances de entrepresença foi feito o uso de dispositivo tecnológico para mediar e alargar as capacidades sensitivas do corpo, por de uma experiência de encontro entre artista e outrem no espaço tangível ou no ciberespaço. O uso de dispositivo foi o catalisador para as performances serem propostas como um acontecimento e presença entre dois espaços.

Essas duas questões me levam a compreender como realizei objetivo específico dessa pesquisa, visto que inventei ao todo 10 performances, 07 documentos e 06 elementos visuais, divididos em 3 grupos: Grupo 1) foram criadas 03 performances de encontro com outrem no espaço tangível e ciberespaço em simultâneo, 02 vestimentas que buscam reconfigurar a presença e não-presença corporal por meio de dispositivos tecnológicos conectados em rede; Grupo 2) foram criadas 04 performances de encontro com outrem no espaço tangível e ciberespaço em simultâneo, 2 vestimentas (capa e vestimenta que caracterizam a ministra), 04 documentos (decretos e portarias) e 03 elementos visuais (02 placas e 01 adesivo) que ocupam espaço tangível e

ciberespaço para constituir a entpresença por meio do Ministério dos Territórios Sensíveis (MITESE), e a instalação de 2 dunas (1 duna em Brasília e outra no Rio de Janeiro); Grupo 3) foram criadas (ou assimiladas do MITESE) 03 performances de encontro com outrem no espaço tangível e ciberespaço em simultâneo, 03 documentos em francês (decretos e portarias) e 03 elementos visuais (02 placas e 01 adesivo) que configuram a entpresença como expressão do Estado Sensível (ESTASE), a instalação de 1 duna movente em 2 galerias de Paris, e uma vestimenta que incorpora dispositivo e uso de iluminação em led anexada a vestimenta. Como é possível de observar no gráfico abaixo (fig. 74):

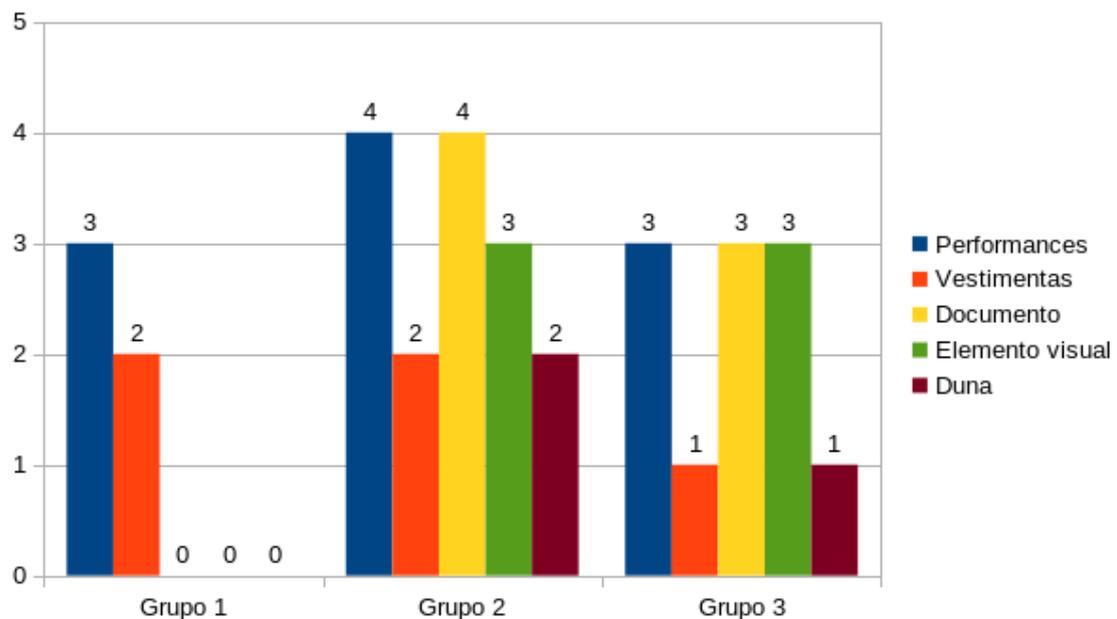


Figura 39 Gráfico das poéticas que compõem o escopo da tese

Em se tratando da investigação que combina o método fenomenológico com a pesquisa performativa, criei uma estratégia que envolve a compreensão da minha criação artística e a relação com o mundo abre espaço para um conhecimento por vim, de modo que: enquanto inventei performances pesquisei, enquanto pesquiso invento performance. Dito de outro modo, a pesquisa é criação e a criação é pesquisa, e alguns atos performáticos foram realizados como estratégia de pesquisa.

Penso que nessa tese evoquei o impensado de Merleau-Ponty¹³⁵ e vivi do meu jeito. Arrisquei dizer do meu jeito, expressar semanticamente como crio, o que sinto e em quem me inspiro para inventar performances. Ao evocar o impensado na minha experiência vivida sobre as potências corpóreas e ao incorporar dispositivo tecnológico para investigar a inteligibilidade do corpo da invenção e da cartografia de performances de entrepresença, como uma estética que incorpora dispositivos tecnológicos conectados em *live streaming* como potências volumosas do sentir. O meu intuito do início ao final dessa pesquisa foi experimentar os efeitos intercorpóreos da produção de entrepresença na partilha sensível.

Dediquei-me a realizar a invenção como estratégia de criação de performance, para isso desenvolvi procedimentos estesiológico na busca de confirmar e perceber o que sinto e como sinto na experiência do corpo em performance. Minha busca não era mais olhar a performance fora do corpo como um espetáculo, visto que, isso seria renunciar a própria performance. Eu desejava criar caminhos de desejo e realizar um olhar imerso, um sentir em performance, um modo de vivenciar a vida em performance como um mergulho escafandrista.

Se o considero um mergulho num rio como metáfora para pensar a pesquisa em performance artística, eu direi que posso não conhecer o rio, nem saber o que vou encontrar no meio do caminho, mas o passado e o futuro que se arrastam em mim, me faz apropriar-se dos outros que já o percorreram, eles serviram como orientação da travessia, me ajudaram a criar um estilo próprio de fazê-la. Para atirar-me no rio e nadar, enfrentar a correnteza, é preciso considerar o rio. Conhecer o rio é considerar seu modo de ser rio, sua riidade. Mas é também conhecer os modos de ser de todos os rios. Um conhecer que é como um andar a flor da pele e observar, assim vou poder observar a cor das águas, o ritmo da correnteza, a localização, a distância a percorrer, a memória

¹³⁵ Para Merleau-Ponty evocar o passado distante é reabrir o tempo e colocar em movimento o que ainda comportava um horizonte de porvir, ainda fechado, um horizonte da jornada transcorrida, visto que: “É ali que vemos um porvir deslizar no presente e no passado” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 557). Se evoquei aqui o passado do acontecimento performático, e abri no rastro do tempo como percebi que se constituía as questões sobre a entrepresença como noção estética da invenção de performances. Durante essa pesquisa a entrepresença foi sempre uma gênese febril, uma força que nunca seca, o meu motivo em afetar e ser afeta em performance corpórea.

da travessia e a técnica corpórea para o nado e o mergulho. De um ponto a outra as estratégias inventivas são importantes durante o percurso. A estratégia inventiva foi minha rede de proteção, o que me faz ter segurança e mergulhar.

As performances de entrepresença se constituem no Entre do corpo e seus apêndices (dispositivos tecnológicos). Nas fronteiras das sensações de produção de presença do corpo no espaço tangível e no ciberespaço, não existe obstáculos, mas sim maleabilidade que redesenha contornos entre natureza e cultura, organismo e máquina, e oferece uma experiência de simbiose, hibridização, interconexão, comunicação, incorporação e entrelaçamento.

Essa tese se constitui de sensações imensas vividas em performance. É difícil expressar tudo o que se sente em texto escrito, mas espero que esse texto tenha sido uma janela aberta para o que vivi ao buscar dar conta da minha maneira de inventar performances de entrepresença e do modo como faço dela um estatuto epistemológico. Vivo em performance na fronteira do espaço tangível com o ciberespaço com o uso de dispositivos tecnológicos como potências do sentir que foram capazes de ampliaram minhas sensações de presença. Em performance de entrepresença sou interface e minha pele assinala o entre dois mundos.

Como fechamento da tese, entendo que as performances de entrepresença que incorporam dispositivo tecnológico como uma potência do sentir na fronteira do espaço tangível com o ciberespaço oferecem maleabilidade que redesenha contornos entre natureza e cultura, entre organismo e máquina, por meio de uma experiência do corpo performer como interface, simbiose, hibridização, interconexão de partilha sensível. Ao fim dessa investigação compreendo corpo, arte e tecnologia como fluxos de água que não cessam de encontrar confluência e formar novos afluentes entre a vida de pesquisadora e artista.



*Os escafandristas virão
Explorar sua casa
Seu quarto, suas coisas
Sua alma, desvãos
Sábios em vão
Tentarão decifrar
O eco de antigas palavras
Fragmentos de cartas, poemas
Mentiras, retratos
Vestígios de estranha civilização*

Chico Buarque

Referências

- AGUILAR, Gonzalo. *Hélio Oiticica, a asa branca do êxtase: arte brasileira de 1964 – 1980*. Rio de Janeiro: Anfiteatro, 2016.
- ANDRÉ, Carminda. *O que pode a performance na escola?* In: Cad. Cedes, Campinas, v. 37, n. 101, p. 83-106, jan-abr., 2017.
- AGRA, Lúcio. *Apontamentos para uma historiografia da performance no Brasil*. Revista Arte da Cena, Goiânia, v. 1, n. 2, p. 35-50, outubro 2014/março 2015. Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/artce>.
- ANDRIEU, Bernard. *A emersão do corpo vivo através da consciência: uma ecologização do corpo*. Holos. Natal, v. 30 n. 05, 03-11, 2014.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- BERNARD, Anaïs. *Immersivité de l'art. Interactions, insertions, hybridations*. Paris, Éd. L'Harmattan, coll. Mouvement des savoirs, 2015.
- BARBOSA GOMES, Morgana. *Epístolas profanas: Performances dos silêncios manifestos, tese de doutorado em performances culturais*, pelo Programa de pós-graduação interdisciplinar em performances culturais, Universidade Federal de Goiás, 2019.
- BARROS, Manoel de. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BASBAUM, Ricardo. *O artista como pesquisador*. In: BASBAUM, Ricardo. Manual do artista-etc. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013, p. 193-201.
- BRAGA, Paula. *Hélio Oiticica: singularidades, multiplicidades*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BIRRINGER, Johannes; DANJOUX, Michèle. *The Telematic Dress: Evolving Garments and Distributed Proprioception in Streaming Media and Fashion Performance*. 2005. Disponível em: <http://www.ephemeral-efforts.com/TheTelematicDress.pdf>. Acesso em 19 de junho de 2020.

CARREIRA, André. *Teatro de invasão do espaço urbano a cidade como dramaturgia*. São Paulo: Hucitec, 2019.

CASTRO, Viveiros de. *Metafísicas canibais: Elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: 2018.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.

CEZAR, Pedro. *Só Dez Por Cento é Mentira - Manoel de Barros - Desbiografia oficial*. Disponível em: <https://vimeo.com/176694033/>. Acesso em: 31 se outubro de 2020.

CHAUÍ, Marilena. *Espaço, Tempo, Mundo Virtual*. Conferência apresentada no programa “Café Filosófico”, CPFL e TV Cultura de São Paulo, 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4Qj_M6bnE-Y. Acesso 30 de junho, 2020.

CIOTTI, Naira. *O professor-performer*. Natal: EDUFRN, 2014.

_____ *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

CHOI, Yongsoon; PARSANI, Rahul, Xavier Roman; PANDEY, Anshul Vikram; CHEOK, Adrian David. *Light Perfume: A Fashion Accessory for Synchronization of Nonverbal Communication*. Leonardo, Vol. 46, No. 5, pp.439–444, 2013.

Com defeito de fabricação: [Compositor e intérprete] Tom Zé. Zona Franca de Manaus: Trama, 1998. 1 CD (36 min).

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

CORBETT, R. *How Amalia Ulman became an Instagram celebrity*. Vulture, 18 de dezembro de 2014. Disponível em <http://www.vulture.com/2014/12/how-amalia-ul-man-became-an-instagram-celebrity.html>. Acesso em 30 outubro de 2020.

COSTA, Thiago. *Forjando narrativas do eu através de registros de si: Amalia Ulman e sua encenação com selfies no Instagram*. Palíndromo, v. 11, n. 24, p. 137-151. Acesso em: maio 2019.

COSTA, Joenio. *Live coding*. In Joenio Marques da Costa. Disponível em <https://joenio.me/>. Acesso em: 04 de novembro 2022.

CORRÊA, A. F.; MOURA, M. N. de. *Dos sensores às sensações: considerações sobre o corpo estesiológico e o uso de tecnologias vestíveis em performances artísticas*. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 39, p. 1-29, 2020. DOI: 10.5965/14145731033920200202. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18205>. Acesso em: 24 nov. 2022.

Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen de 1789. Disponível em: <https://www.conseil-constitutionnel.fr/le-bloc-de-constitutionnalite/declaration-des-droits-de-l-homme-et-du-citoyen-de-1789>. Acessado em: 12 de abril de 2021.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

_____. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 28 de Novembro de 1974 – *como criar para si um corpo sem órgãos* (1980). In: _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. v. 3, p. 9-2

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

DONASCI, Otávio. *VideoCriaturas: análise de videoperformances realizadas entre 1980 e 2001*. In DONASCI, Otávio; MATUCK, Artur (org.). *Projetos, diagramas e performances: videocriaturas e expedições multimídia de Otavio Donasci*. São Paulo: COLABOR: ECA-USP, 2017.

DOMINGUES, Diana. *Criação e Interatividade na Ciberarte*. São Paulo: Experimento, 2002.

DO Rio Filmes, exclusivamente para o Prêmio PIPA 2017. *Eleonora Fabião*. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/artistas/eleonora-fabiao/>. Acesso em: 01 de agosto de 2022.

EAGLEMAN, David: *Sensory Substitution*, s.d. Disponível em: <https://www.eagleman.com/research/sensory-substitution> Acesso 20 de junho, 2020.

ESTADO Islâmico. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://es.wikipedia.org/wiki/Estado_Islâmico. Acesso em: 03 de outubro de 2022.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas, Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FABIÃO, Eleonora. *Troco Tudo*. In: Performance na Esfera Pública. Ana Pais (org.). Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

_____. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*.

Revista Sala Preta, 2009.

FRANKLIN, Ursula. *The real world of technology*. Anansi, 1990.

FERNANDES, Ciane. *Dança Cristal: da Arte do Movimento à Abordagem Somático-*

Performativa. Salvador: EDUFBA, 2018.

_____. *Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística*. EDUFBA: Salvador, 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética do Performativo*. Trad. Manuela Gomes. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade: curso no Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006 [1976].

GROYS, Boris. *Arte, Poder*. Trad. Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

GIBSON, Willian. *Neuromancer*. São Paulo: Editora Aleph, 2016. E-Book.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HAN, Byung-Chul. *Sociedade da transparência*. Vozes: Rio de Janeiro, 2017.

_____. *Psicopolítica – o neoliberalismo e as novas técnicas de poder*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

HARAWAY, D. (1991). *Manifesto Ciborgue. Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: TADEU, T. (org.), *Antropologia do ciborgue. As vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000.

HASEMAN, Brad. *Manifesto pela Pesquisa Performativa*. In: Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP, v. 3.1. São Paulo, 2015.

IMBERT, Claude. *Ver em movimento: uma nova inteligibilidade do olhar*. São Paulo: Liber Ars, 2020.

LAZARATTO, M. *Marcel Duchamp et le refus du travail*. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2014.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *O que é o virtual?*. São Paulo: Editora 34, 2011.

LINS, Daniel. *Estética como acontecimento – o corpo sem órgãos*. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

MCCANN, Jane; BRYSON, David (Eds.). *Smart Clothes and Wearable Technology*. Oxford: Woodhead Publishing with the Textile Institute, 2009.

MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. São Paulo: Zahar, 2007.

MALAMED, Michel. *Regurgitofagia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

MANN, Steve. *Smart Clothing: The Shift to Wearable Computing (1996)*. In Communications of the ACM, 39 (8), 23-24.

_____. *Wearable Computing: a first step toward personal imaging*. Cybersquare Computer, Vol. 30, No.2, 1997. Available at: <http://www.wearcam.org/ieeecomputer/r2025.htm> Acesso em 22 de junho, 2020.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: 2022, E-book Kindle.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 401-424.

MASSUMI, Brian. *Parables for the virtual: movement, affect, sensation*. Londres: Duke University Press, 2002.

MEDEIROS, Maria Beatriz. *Corpos informáticos*. Brasília, 2014.

MELIN, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MERLEUA-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *A natureza*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MÉTIS In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://pt.linkfang.org/wiki/Métis/>. Acesso em: 01 de novembro de 2020.

MOURA, Marinalva Nicácio de. *O corpo na experiência do ator: diálogo entre teatro e educação*. Natal, RN, 2012. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Educação. Programa de Pós-graduação em Educação.

MOURA, Mari. *Corpositivo: entrelaçamento da intercorporeidade com a tecnologia da computação vestível em performances artísticas*. In: Nivalda Assunção; Leonardo Tavares; Havane Melo. (Org.). ARTE CONTEMPORÂNEA: CONTÁGIOS E DESDOBRAMENTOS. 01ed. Brasília: EDITORA PPGAV-UnB, 2020, v. 01, p. 482-508.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. *Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar...* Natal: IFRN, 2015.

_____. *Uma estesiologia do corpo...* In: Nóbrega, Terezinha Petrucia (org.). São Paulo: LiberArts, 2018.

_____. Conferência de Abertura do XXI Conbrace e VIII Conice: *o que pode o corpo no contexto atual?* Controle, regulação e perda de direitos como desafios da Educação física e Ciências do esporte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rora9nx8hWo>. Acesso em: setembro 2020.

_____. *A palavra é um certo lugar do meu mundo linguístico: notas sobre corpo, linguagem e expressão em Merleau-Ponty*. Conexões, 19(00), e 021022. <https://doi.org/10.20396/conex.v19i1.8665342>.

NUNES, Fabio de Oliveira. *Ctrl+alt+del: Distúrbios: Em Arte E Tecnologia*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

OITICICA, Hélio. *Anotações sobre o "Parangolé"*. 1964. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho>.

ONO, Yoko. *Grapefruit: o livro de instruções e desenho de Yoko Ono*. Belo Horizonte, 2008/2009.

ORLAN. *Strip-Tease: tout sur ma vie, tout sur mon arte*. Paris: Galimard, 2021.

OSORIO, Camilo Luiz. *Octavio Paz depois de Duchamp*. In *O que nos faz pensar* nº 37, setembro de 2015.

PACEY, Arnold In MURPHIE, Andrew e POTTS, John (trad.). *Technology: practice and culture in Culture and Technology*, 2009, p. 27-35.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

PRINCIPADO de Sealand. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Principado_de_Sealand. Acesso em: 15 de outubro 2022.

POPE, William. *In the discomfort zone*. MIT Press: Cambridge/London, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes. 2012.

_____. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.: Ed. 34, 2005.

RANGEL, Sonia. *Trajeto Criativo*. São Paulo: Solisluna Design Editora, 2015.

REVISTA da mulher. *Roupas de plástico e vinil: veja como usar a tendência no dia a dia*. Disponível em: <https://www.arevistadamulher.com.br/faq/30586-roupas-de-plastico-e-vinil-veja-como-usar-a-tendencia-no-dia-a-dia>. Acessado em: 06 de abril de 2020.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Sulina: Rio Grande do Sul, 2016.

RIBEIRO, Walmeri; ROCHA, Thereza (Org.). *Por uma poética do pensamento e da criação em artes*. In. Das Artes e seus territórios sensíveis. São Paulo: Intermeios, 2014.

_____. *Em tempos de urgência: Territórios Sensíveis e a potência de um corpo em performance*. In #17.ART – 17º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia. Brasília: DF, 2018. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/779/o/53-Walmeri_Ribeiro.pdf

RAZEMON, Olivier. *La « ligne de désir », ou la ville inventée par le piéton*. Paris, 2017. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/blog/transports/2017/01/15/ligne-desir-pieton/>. Acesso em: 02 de outubro de 2022.

RYAN, Susan Elizabeth. *Garments of paradise: wearable discourse in the digital age*. Massachusetts: MIT Press, 2014.

SANTOS. José Mário P. *Epistolário: correspondências sobre performances de rua, arte postal, encontro, interação e outros afetos*, tese de doutorado em Artes Visuais, pelo Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais, Universidade de Brasília, 2019.

SEIXAS, Raul. *No fundo do quintal da escola*. São Paulo: 1977. (2min50seg.)

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos*. Filosofia dos corpos misturados. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Atlas*. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.

SILVA Anna Paula da; e CAETANO, Juliana Pereira Sales. *Vestígios De Performances Em Museus: Documentação e Arquivamento Sob Narrativas da Impossibilidade*. In *Atlas para o futuro: a pesquisa em Artes na universidade [recurso eletrônico]* / Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, Karina e Silva Dias (orgs.). _ Brasília: Universidade de Brasília, 2020, p. 13-20.

SANTAELLA, Lucia. *Humanos hiper-híbridos: linguagem e cultura na segunda era da internet*. São Paulo: Paulus, 2021.

_____. *Neo-Humano: A Sétima Revolução Cognitiva do Sapiens*. São Paulo: Paulus, 2022.

SIMONDON, Gilbert. *Do Modo De Existência Dos Objetos Técnicos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2020.

SPINOZA, Baruch 1974: *Ética III*. Tradução de Joaquim de Carvalho. 1 ed. São Paulo, Abril Cultural (Coleção Os Pensadores).

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TECNOCRACIA: O filtro alucinógeno do Instagram colocou a humanidade no divã — e alguns no caixão. Apresentador Guilherme Feliti. 29 de outubro de 2020. Podcast. Disponível em:
<https://manualdousuario.net/podcast/tecnocracia-40/>. Acesso em: outubro de 2021.

WISEU, Ana. *Shaping technology/Building body(nets)*. In J. Bagchi; M. Narula; R. Sundaram; R. S. Vasudevan; S. Sengupta; G. Lovink; M. Stikker (Eds.).

Sarai Reader 03: Shaping Technologies. Delhi and Amsterdam: Sarai-Centre for the Study of Developing Societies and Waag Society for Old and New Media, pp. 128-133, 2003.

ZÉ, Tom. *Esquerda Grana e Direita*. Produção Independente: Estúdio Vale do Silício, 2014. (03min. 22seg.).

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

WENDERS, Wim. *Como as fronteiras lhe constroem*. Disponível em: <https://www.fronteiras.com/artigos/especial-wim-wenders>. Acesso em: 01 de julho de 2020.

TRANSPOSIÇÃO de território In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Transposiçã_o_do_rio_São_Francisco](https://pt.wikipedia.org/wiki/Transposiç%C3%A3o_do_rio_S%C3%A3o_Francisco). Acesso em: 30 de agosto de 2022.



Apêndices

Apêndice 1

Link para artigos

EuCorpoCadáverVivo: da escrita como performance e dos poderes do corpo estesiológico

<https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/34384>

Dos sensores às sensações: considerações sobre o corpo estesiológico e o uso de tecnologias vestíveis em performances artísticas

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18205>

Divisa sensível

<https://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/36416/31450>

Ensaio Imagético

<https://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/36318/31452>

Portaria do MITESE

<https://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/36351/31451>

Bloco de notas: como realizar uma performance de divisa sensível?

<https://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/35617/31435>

Corpo onipresente: o corpo performático mediado por dispositivos tecnológico por meio da telemática

https://www.academia.edu/40458780/Caderno_de_Anais_SAD

Ministério dos Territórios Sensíveis

http://editoracircuito.com.br/website/wp-content/uploads/2020/11/territoriossensiveis_ebook-1.pdf

Apêndice 2

Link para Diário Oficial das Redes Sociais (DORS)

<https://www.instagram.com/marimoura5/>

Apêndice 3

Link para vídeos das performances

Du vent et du sable: une transposition de dune a Paris

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

Corpo instalado: performance de imersão no espetáculo Mulheres Invisíveis

https://youtu.be/wl6U_1uXUHc

Camiseta/Performance: vamos conversar sobre feminicídio

<https://youtu.be/HUuYTW0Q474>

Abayomi: performance de re-existência

<https://youtu.be/N5IIJEA0gu8>

Apêndice 4

Abayomi: performance de re-existência - Conversas no grupo de WhatsApp

<https://drive.google.com/file/d/1i7iqeO2wy49RyVrLhYn2JbtxQaQeQFYc/view?usp=sharing>



É hora de emergir... já pode tirar o escafandro!