

NA ARTE, ULTRAPASSAR OS LIMITES DAS FORMAS DE CONHECIMENTO

Diego Anderson Silva¹
Francisco Gaspar Neto²
Marcel Leandro Szymanski³

RESUMO: Partindo da descrição de dois processos criativos em artes cênicas e performatividade, este artigo propõe apresentar o pensamento estético e a produção de obras de arte como investigação criativa e inventiva de novos arranjos da relação do humano com o mundo. Deste modo, apresentaremos a criação artística como criação in-ato (WHITEHEAD, 1978) ou *a praesenti* (SIMONDON, 2020), que se insere no real como atrator caótico (KASTRUP, 2001), promovendo diferença vital e pensamento vivo na relação com o outro, inventando e inventariando mundos através do seu “jeito” (MANNING, 2018).

PALAVRAS-CHAVE: pensamento estético; investigação; criação; relação; criação in-ato.

IN ART, TO OVERCOME THE LIMITS OF FORMS OF KNOWLEDGE

ABSTRACT: Starting from the description of two creative processes in the performing arts and performativity, this article proposes to present the aesthetic thought and the production of works of art as a creative and inventive investigation of new arrangements of the human relationship with the world. In this way, we will present artistic creation as an in-act creation (WHITEHEAD, 1978) or *praesenti* (SIMONDON, 2020), which is inserted in the real as a chaotic attractor (KASTRUP, 2001), promoting vital difference and living thought in the relationship with the the other, inventing and inventorying worlds through their “way” (MANNING, 2018).

Keywords: aesthetic thinking; investigation; creation; relationship; in-act creation

¹ Diego Anderson Silva (Diego Marchioro) é formado em Cinema e Audiovisual, mestrando em artes pelo PPGARTES da UNESPAR. É ator e produtor cultural, fundador da produtora Rumo de Cultura, desde 2016 é um dos criadores do projeto Te(a)tralogia, que cria quatro peças de teatro. Em 2017 funda e mantém junto com outros artistas o Espaço Cultural Casa Quatro Ventos, em Curitiba PR. E-mail: diego_marchioro@yahoo.com.br

² Doutor em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) (2016), bolsista do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (agência do fomento CAPES) na Universidade de Lisboa. Mestre em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense (UFF) (2005), possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) (1993). Professor Adjunto A da Universidade Estadual do Paraná/Faculdade de Artes do Paraná. E-mail: francisco.gaspar@unespar.edu.br

³ Mestrando em Artes pela Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) (2021), bolsista do Programa de Pós Graduação Mestrado Profissional em Artes UNESPAR/Fundação Araucária, com graduação em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP) (2005). E-mail: teatromarcel@hotmail.com

Arte e pensamento

Duas questões que motivam essa escrita coletiva: como fazer o trânsito de linguagem da obra para a escrita? Como fazer essa escrita ter vida? O que pretendemos problematizar com estas questões é a relação entre a produção de obras cênicas e performáticas com a produção discursiva resultante destas obras; embora logicamente a obra seja anterior ao discurso crítico que a acompanha, já há muito se demonstra a preocupação de que retroativamente o discurso científico, acadêmico, filosófico venham sobredeterminar a experiência artística, doando a ela uma consistência que pretensamente faltaria a ela. Por outro lado, não será o caso de afirmar livremente que o objeto artístico é investigação científica por si só, se aceitarmos que investigação artística e investigação científica se apoiam sobre mesmas bases. Nosso objetivo aqui é demonstrar como o pensamento estético e a produção da obra de arte criam seus próprios registros investigativos, inserindo no mundo eventos notáveis, produzindo redes de influência na realidade já estabelecida, muito mais do que investigar os modos de funcionamento dessa realidade. Deste modo, pensamos que o pensamento estético é investigação em ato, produtivo mais que reflexivo.

Se pensarmos, preliminarmente, no modo como Deleuze e Guattari no “Que é a filosofia” (1992) estabelecem a diferença entre arte e ciência seremos capazes de antever a inclinação que nos orienta já de início. Para ambos arte e ciência se encontram no ato de criação, em um corpo a corpo com o caos, plano virtual de velocidades infinitas e sem consistência. Enquanto a arte, neste embate, cria através de planos de composição, blocos de sensação, a ciência cria, através de um plano de referência, funções e proposições, recortes que limitam esse caos. O ato artístico criativo coloca no mundo variedades, novos modos de existência singulares que reestabelecem as relações do humano com o mundo, ultrapassando os limites preestabelecidos das formas de conhecimento consagradas. Por sua vez, a ciência doa variáveis e constantes, ato não menos criativo do que a arte. Dois modos complementares da relação do humano com o mundo, cuja complementaridade não é sinônimo de equilíbrio e igualdade; a arte e a ciência se complementam nas suas diferenças, uma criando variedades enquanto a outra cria constantes. Deste modo não há precedência de uma realidade sobre a outra, mas transversalidade encetada por linhas de fuga. O conceito de criação expressa neste encontro o ato que faz emergir o anômalo e desviante, a fuga das normas já estabelecidas.

Portanto, ainda com Deleuze e Guattari, afirmamos que a aventura da criação é libertar a vida lá onde ela esteja aprisionada. Então podemos responder inicialmente as nossas questões de abertura dizendo que na produção da obra de arte trata-se de atos que libertam a vida de sistemas de mortificação, da criação de corpos que escapem dos sistemas de normatividade. Seja na arte ou na ciência, a luta é contra as forças de estabilidade extrema que leva uma forma à sua realidade menos diferenciada, sem tensão, ou a extrema desestabilização de um processo, ocasionando em nenhuma consistência. Vamos iniciar nossa argumentação apresentando dois processos que problematizam certa normatividade no campo da criação cênica e performativa; o primeiro [*Escrevedor de Histórias*] - *Do ‘Mesmo’ ao ‘Diverso’* trata da força instituinte da performatividade negra que se opõe aos enquadramentos da arte “branca”, que mesmo aparentemente invisíveis, estabelecem normas de criação implícita para corpos dissonantes, humanos e não-humanos. O segundo processo *Laboratório de Dramaturgia In Vitro para O Coveiro* apresenta uma inflexão crítica às cisões consagradas do teatro dramático tais como a dicotomia ator/personagem, ensaio/apresentação, plateia/atuadores, para pensar a produção teatral a partir da ideia de concretização da obra de arte e vetorização de linhas de força.

Processo 1 - [escrevedor de histórias] - do ‘mesmo’ ao ‘diverso’

[*escrevedor de histórias*] possui – em sua própria nomeação escrita entre colchetes⁴ – o interesse em trazer à tona o que está oculto, invisibilizado, apagado. Trata-se de um projeto no qual um ator se utiliza de uma máquina datilográfica para se relacionar poeticamente nos espaços em que corpos oprimidos se encontram. O ator sentado em uma banqueta, com uma máquina datilográfica e uma placa com os dizeres: “Escrevo () cartas, () contos, () poemas, () histórias”, convida para um encontro que se estabelece como gerador de oralidades que se materializam em letras datilografadas, cujas cópias em papel carbono serviriam de base para uma publicação impressa, com imagens e fragmentos textuais gerados pelos encontros com transeuntes da cidade e disponibilizada nas bibliotecas locais.

⁴ Nas citações diretas de trabalhos científicos, por exemplo, usa-se colchetes [...] para isolar todas as interpolações alheias ao texto original feitas pelo autor da citação, para adaptar o texto à sua redação.

Inicialmente, em 2016, foram realizadas ações performativas em pontos e terminais de ônibus da cidade de Curitiba. Numa proposição seguinte, em 2019, o projeto aconteceu em seis Comunidades Remanescentes Quilombolas localizadas em cidades paranaenses de até 50 mil habitantes, a saber: Comunidade Feixo/Lapa, Comunidade Rio do Meio/Ivaí, Comunidade Adelaide Maria Trindade Batista/Palmas, Comunidade Batuva/Guaraqueçaba, Comunidade João Surá/Adrianópolis e Comunidade Água Morna/Curiúva. A definição das cidades atendeu aos parâmetros solicitados por uma lei estadual de incentivo à Cultura, como forma de possibilitar o acesso da população aos bens e serviços culturais propostos para o edital de incentivo. Nas regiões visitadas observaram-se grandes distâncias no acesso a direitos como educação, saúde e moradia. No entanto, a organização das comunidades é exemplar: liderança matriarcal na grande maioria, respeito à natureza, livros publicados, museus, bibliotecas e prioridade à educação, ainda que com poucas políticas públicas, conforme relatos dos moradores, contidos na publicação que integra o projeto, onde estão presentes alguns discursos da negritude⁵ – que indicam complexidades suscetíveis à invisibilização, como nos aponta Glissant (2017, S/P):

Contudo, uma outra passagem tem lugar hoje, contra a qual nós nada podemos. É a passagem do escrito ao oral. Eu não estaria longe de acreditar que o escrito é o vestígio (trace) universalizante do Mesmo, onde o oral seria o gesto organizado do Diverso. Existe hoje uma vingança de muitas sociedades orais que, do próprio fato de sua oralidade, isto é, de sua não-inscrição no campo da transcendência, suportaram, sem poder defender-se o assalto do Mesmo³. Hoje o oral pode se preservar ou se transmitir, de povo a povo. Parece que o escrito poderia transformar-se cada vez mais à medida do arquivo e que a escritura estaria reservada à arte esotérica e alquimia de alguns. É o que se manifesta na proliferação poluente de obras de livraria,

⁵ “A negritude, conforme salienta o Doutor em Ciências Sociais Kabengele Munanga, pode ser inicialmente pensada a partir da perspectiva da construção da identidade negra da diáspora. Mas ela foi pensada também enquanto conceito e movimento ideológico. Dentro de sua conceituação, a negritude pode trabalhar em uma linha de ação mitológica, pensando na ancestralidade, no retorno às origens e na busca de um passado comum, mas também como uma estratégia de resistência, respondendo ao histórico de dominação e discriminação pelo qual passou boa parte dos negros colonizados. A negritude perpassa o caráter biológico e psicológico, percorrendo pelos conceitos socioculturais das classes, definindo-se pela valorização de práticas culturais tradicionais e pela forma como essas práticas devem ser respeitadas e ter seu espaço garantido dentro da estrutura do capital e das relações étnico-raciais. A negritude traz um apelo a uma forma de sociabilidade e a conjugação de valores religiosos, estéticos e éticos que ressignificam o ‘estar junto’, a coletividade que coloca indivíduos negros a um sentimento de pertença, que por muitos séculos foi prejudicado pelas experiências traumáticas e violentas da escravidão. Essa forma particular de estabelecer a negritude, no entanto, só pode ser pensada a partir da lógica estruturante do modelo ocidental capitalista na qual a maioria dos povos da diáspora africana foram realocados, dentro de um momento específico em que o mundo passava por significativas transformações nas relações socioeconômicas e seus reflexos na cultura do ocidente” (PINHEIRO, 2015, p. 06).

que não são o símbolo da escritura, mas a reserva sabiamente orientada da pseudo-informação.

Grosso modo, o escritor martinicano Édouard Glissant define como Mesmo o universalizante imaginário do ocidente e como Diverso, o esforço do espírito humano em direção a uma relação transversal sem transcendência universalista (GLISSANT, 2017). Podemos também chamar de Mesmo, o sinhô, o patrão. Aquele que, com o passar dos séculos, mantém o desejo insaciável de dominar o mundo, de exercitar seu poder dominador, de impor sua cultura, sua língua, sua narrativa e acumular riquezas às custas do Diverso, que também podemos chamar de – aos olhos do Mesmo – mão de obra. Tal dominação ocorre nas mais diversas áreas, inclusive nas Artes e especificamente nas cênicas, onde se pode evidenciar um apagamento da cultura afro-diaspórica, exemplificado através de dramaturgias, poéticas, estéticas, encenações e performances onde prevalecem narrativas hegemônicas e ocidentalizadas, em todo o território brasileiro, salvo alguns focos de resistência artística afro-diaspórica, que seguem por caminhos disruptivos, a exemplo de companhias teatrais como o Bando de Teatro Olodum, companhia teatral negra mais popular e de maior longevidade na história do teatro baiano, uma das mais conhecidas do país, criada em 1990. A Arte produzida sob uma perspectiva afro-diaspórica obteve alguns avanços na última década, mas para um país de proporções continentais, com a população majoritária que o compõe, ainda há muito a avançar no que se refere ao enfrentamento à normatização social de determinados corpos e discursos, como observado por George Canguilhem (2020, p. 108):

Por conseguinte, na espécie humana, a frequência estatística não traduz apenas uma normatividade vital, mas também uma normatividade social. Um traço humano não seria normal por ser freqüente; mas seria freqüente por ser normal, isto é, normativo em um determinado gênero de vida, tomando essas palavras gênero de vida no sentido que lhes foi dado pelos geógrafos da escola de Vidal de la Blache.

Foucault (2002, p. 61) lança mão do pensamento de Canguilhem sobre O normal e o patológico para definir, ao seu modo, do que trata a normalização:

Neste texto, que trata da norma e da normalização, temos um certo lote de ideias que me parecem histórica e metodologicamente fecundas. De um lado, a referência a um processo geral de normalização social, política e técnica que vemos se desenvolver no século XVIII e que manifesta seus

efeitos no domínio da educação, com suas escolas normais; da medicina, com a organização hospitalar; e também no domínio da produção industrial. E poderíamos sem dúvida acrescentar: no domínio do exército. (...) Vocês também vão encontrar, (...) a ideia (...) de que a norma não se define absolutamente como uma lei natural, mas pelo papel de exigência e de coerção que ela é capaz de exercer em relação aos domínios a que se aplica. Por conseguinte, a norma é portadora de uma pretensão ao poder. A norma não é simplesmente um princípio, não é nem mesmo um princípio de inteligibilidade; é um elemento a partir do qual certo exercício do poder se acha fundado e legitimado.

Normalizamos, normatizando as formas de aprendizado. Como criar disrupturas para gerar outras formas de conhecimento? Tensionar discursos hegemônicos, por exemplo, é uma constante na vida de pessoas pretas, sobretudo para aquelas com acesso à Educação e à Arte, onde se pode viabilizar o escape ao controle e à reprodução de um pensamento unívoco e dominante. No contexto da pesquisa em Arte, a dupla de pesquisadores canadenses, Jan Jagodzinski e Jason Wallin, valoriza o potencial ontológico da Arte, como “produção de maneiras de se existir no mundo que não se submetam ao que ‘todos já sabem’ e aos discursos instituídos” (DIEDERICHSEN, 2017, p. 523).

Ao pensar o escrito como universalizante do Mesmo, e o oral como gesto organizado do Diverso, lembramos das reflexões sobre a performance da oralidade preta, propostas pelo teórico americano Fred Moten, em sua introdução “A Resistência do Objeto: o Grito de Tia Hester”, do livro *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition* (2003), onde o autor associa os gritos que respondem às chicotadas às potências disruptivas da performance preta. Tal performance é identificada no caminho feito por pessoas escravizadas até a casa grande, onde o grito vira fala, vira música:

Os escravos escolhidos para irem à Fazenda Casa Grande buscar a ração mensal deles e de seus companheiros escravos ficavam particularmente entusiasmados. No caminho, eles faziam as matas velhas e densas reverberarem por quilômetros com suas canções desesperadas, revelando, ao mesmo tempo, a mais elevada alegria e a mais profunda tristeza. Eles compunham e cantavam enquanto caminhavam, sem prestar atenção ao tempo ou ao tom. O pensamento que viesse saía – se não em palavras, em som, e com a mesma frequência em ambos. Eles, às vezes, cantavam o sentimento mais patético no tom mais extasiante, e o sentimento mais extasiante no tom mais patético. Em todas as suas canções, eles narravam alguma coisa sobre a Fazenda Casa Grande, especialmente quando estavam deixando a sua própria casa. Então, cantavam mais exaltados as palavras (DOUGLASS, 1845).

Não se trata apenas de canções entoadas, mas de criação de territórios subjetivos contra a invasão destes corpos, onde o desconforto visceral (KASTRUP, 2001) se apresenta numa espécie de “estranho dentro”, um estranho íntimo que se instaura pela normatização. A performance preta acontece não necessariamente por oposição, mas encontra caminhos para “a emergência e sintaxe radicais que animam a performance, a partir da objeção política, econômica e sexual, indica uma pulsão de liberdade que é sempre e em toda parte evidenciada em suas (re) produções gráficas” (MOTEN, 2003). Em sua escrita, o teórico americano apresenta a resistência à escravização como essência da performance preta: “Ocorre nessas performances uma reavaliação ou reconstrução do valor que perturba as oposições entre fala e escrita, espírito e matéria. Ela se move através da disruptura (fono-foto-porno-) gráfica que o grito executa” (MOTEN, 2003).

Novamente, se o escrito é o vestígio universalizante do Mesmo e o oral o gesto organizado do Diverso, identificamos o paradoxo de se produzir uma escrita acadêmica e dissertar sobre ela. Este é o momento de investigação também da escrita que será oralidade, uma passagem do escrito ao oral. “Acontece que a obra não seja escrita para alguém, mas para desmontar os mecanismos complexos da frustração e das variedades infinitas da opressão” (GLISSANT, 2017, p. 194).

Projeto 2 - Laboratório de Dramaturgia In Vitro para O Coveiro

Cada sujeito fia suas correlações como os fios de uma aranha, relativamente a determinadas propriedades das coisas, e tece-as numa sólida teia que suporta sua existência (Jakob Vox Uexkull)

Relacionando as questões iniciais e abordagens trazidas anteriormente neste texto, apresentamos o caso do Laboratório de Dramaturgia In Vitro para o Coveiro, pensando está escrita como objeto técnico transdutivo (abordaremos estes conceitos mais a frente), que concretiza de forma estável, nunca fixa, traços da experiência “in-ato” do laboratório. Desta forma, especularemos a obra, o objeto de arte e o artista como um atrator caótico, sugerido

por Kastrup (2001, p.17), pensando-os como sujeito e objeto disruptivos, que nos tocam no âmago, provocando-nos a reagir em resposta, desestabilizando normas e sistemas normativos (CANGUILHEM, 2020), inventando problemas que nos induzem a questionar e buscar soluções gerando novos conhecimentos a partir do caos. Deste ponto de vista, conhecer não é assimilar e traduzir os estímulos do mundo, mas edificar mundos através de atos compositivos com o meio. Utilizamos a ideia de *artimanha* proposta por Erin Manning (2018), que lança para um campo processual a experiência artística “relacionado à participação (para além do artista como indivíduo, e mesmo como humano) e a uma inteligência técnica improvisada”. Onde todos os tipos de artifícios podem ser inventados na interação de sua processualidade.

De onde emerge a ideia

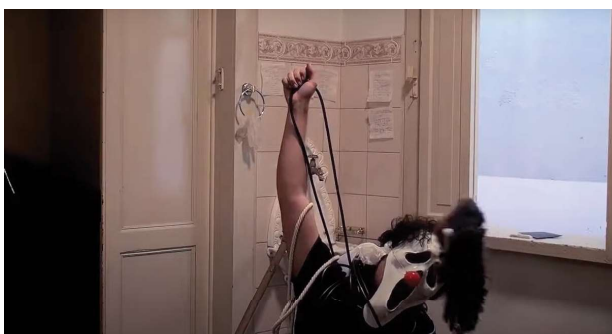


Figura 1 - frame do laboratório realizada em 2017

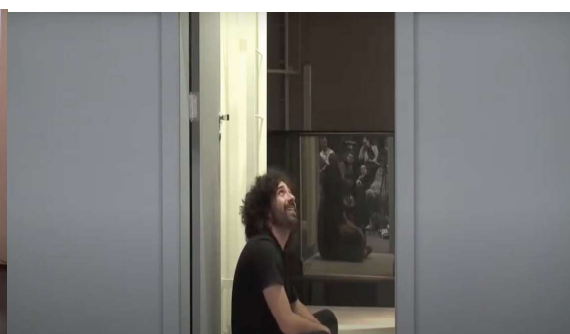


Figura 2 – frame do laboratório realizado em 2019

Este é O Coveiro em 2017 e 2019. Aqui vos fala O Coveiro em 2022, O Coveiro de Curitiba. Esta figura, que é o último contato de um corpo morto com a vida, um limiar, uma profissão a margem da sociedade. O coveiro é um processo de criação em contínuo desenvolvimento. O Coveiro sou eu, ator, o *ator-vetor*⁶, e eu ator, sou O Coveiro. (MANNING, 2018, p.277) “A noção de vetores formulada por Whitehead é útil porque dá um forte sentido à qualidade mais-que-humana que a experiência da artificiosidade (*artfulness*) carrega. O

⁶ Interessa aqui, pensar-me como um ator que no ato do Laboratório age com um vetor que articula vozes e provocações dos participantes, em um improviso contínuo para a geração de cena e de dramaturgia. Um ator-vetor que recebe e conduz, um portador de provocações, orienta, busca sentido e transmite as ideias em improviso. Expandindo proposições individuais dos participantes para o coletivo, através do meu corpo que se presentifica Coveiro no ato da performance, em tempo real. Tempo real, aqui entendido como uma capsula do tempo que habita vários tempos no agora.

vetor, na obra de Whitehead, é definido como a força do movimento que viaja de uma ocasião de experiência a outra ou dentro de uma mesma ocasião singular.” Whitehead, conectando o vetor ao sentir: “Sentires são vetores; por essa razão, eles sentem o que está lá e transformam no que está aqui” (WHITEHEAD, 1978, p. 87). Ele considera os sentires, como a força do acontecimento se expressando, vetores, são os sentires que possuem a força do momento, uma intuição que leva a uma direção. O Coveiro se torna uma encruzilhada, um ponto de passagem, um vetor onde, atizado, instigado por provocações outras ele age. O coveiro, personifica o último estágio de contato do corpo morto com a sociedade, o último braço a trabalhar para um homem. Esta figura é a norteadora, o ponto inicial para o desenvolvimento dos Laboratórios, uma figura que, aos poucos, assume outras dimensões, misturando referências e histórias passadas e atuais de múltiplas pessoas que participam desta ação, metáfora e pretexto para falar sobre questões de vida, sua impermanência e efemeridade. Uma reflexão sobre questões atuais, sobre guardar, depositar e encerrar para recomeçar. Um elogio a tudo que continua. O coveiro no Laboratório se presentifica em mim, um corpo aberto, como uma cova, aberta a receber o que é depositado e imediatamente acolhido e transformado por ela.

O Laboratório para O Coveiro, atualiza a metodologia *Escrita na Cena*⁷, propondo uma dramaturgia expandida, criada no ar da sala de ensaio, em um laboratório com duração de dois dias. O primeiro dia abarca uma fundamentação da prática que será realizada, o percurso dos artistas, Laboratórios anteriores e exposição dos materiais gerados, a metodologia do jogo que será desenvolvido e um debate sobre a figura do coveiro. Os participantes são convidados a adentrarem na pesquisa sobre esta figura, sendo instigados a trazerem proposições, provocações, textos, músicas, objetos, para induzir o improviso do ator no dia seguinte. Na

⁷ “A Escrita na Cena”, metodologia desenvolvida desde 2009 por Isabel Teixeira (atriz, diretora e dramaturga paulistana, ministrante dos Laboratórios para O Coveiro) propõe a criação de textos no ar da sala de ensaio. A partir de um treinamento de fluxo narrativo com o ator, em improviso, a palavra dita é transcrita, transcrita, e serve como bússola para a escrita dramática propriamente dita. Trata-se de um trabalho de criação colaborativa que integra todas as pessoas envolvidas com os dispositivos da cena, elaborando roteiros e textos próprios que se formam a partir dos encontros e de práticas diárias na sala de ensaio. Todo o material é registrado em vídeo e transcrito em forma de texto. O texto teatral não parte da mão. Parte da fala. A transcrição é a encarnação da fala no papel. O passo seguinte nesse processo é novamente partir do texto elaborado para continuar a escrita na construção da peça.

experiência prática do segundo dia, munidos de nossos materiais: um ator-vetor; um diretor e um co-diretor; uma figura emblemática (o Coveiro); um tripé, uma câmera de vídeo; um gravador de som, um espaço e participantes/dramaturgos, após todos os partícipes em conjunto definirem o espaço, enquadramento da câmera, onde será realizado, iniciamos um processo contínuo de provocação e improvisação. O Coveiro, na cena, como um vetor, articula as provocações feitas por cada participante feitas ao pé do ouvido do ator. Começa assim, um improviso contínuo, de aproximadamente uma hora e meia. No centro da ação, recebe e articula as provocações dos participantes, podendo abranger fragmentos de textos, músicas, sons, gestualidades, ações físicas ou psicológicas, relações com o espaço, objetos ou com as pessoas que ali estão, com a câmera, com meu corpo etc. Se torna um vetor, atizado, provocado, cumprindo o que os participantes o estimulam a realizar e, por outro lado, manipulando em tempo real e ao vivo o que é solicitado, em estado de improviso contínuo e ininterrupto. Quando os participantes sentem que uma ação de uma provocação termina, outro participante vai ao seu ouvido e faz uma nova provocação e assim sucessivamente. Os participantes veem sua provocação imediatamente realizadas pelo ator. Os estímulos não possuem restrições, apenas a indicação de que tenham a ver com a figura e o universo possível do coveiro e que encadeados possam ir constituindo uma dramaturgia. A figura do Coveiro se expande e adquire vida própria, se presentifica, no ato do improviso. É o manipulador da ação, manipulado pelas provocações. Aquele que sempre está oculto como figura final de um processo de vida, aquele sobre o qual preferimos não pensar, agora ganha foco central no Laboratório. É ele o centro da ação. A escrita *in loco* e sua realização imediata, aproxima o labor dramático na sua imediata realização na cena. Todo o improviso praticado é filmado. Posteriormente este material em vídeo é editado de forma a apenas retirar a intervenção dos participantes na cena falando em meu ouvido, gerando um vídeo editado apenas com os improvisos em cadeia, apresentando uma visão em continuidade, sem pausas e interferências. Todo o material bruto do registro em vídeo é transcrito, gerando um caderno dramático a cada oficina.

Neste campo de relação os vetores sintonizam para o que Manning chama de mais-que da obra, que é modulado por meio do trabalho coletivo e participativo do jeitinho (*minor gesture*); jeito é arte de devir, ultrapassagem do objeto, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. Forma é onde emerge a artimanha (onde o mundo ainda não se estabeleceu em

objetos e sujeitos). “O que emerge do in-ato é o que Whitehead designa como sociedade, o devir de um amplo campo relacional que ultrapassa a atomicidade da ocasião iniciando sua entrada na existência” (MANNING, 2018, p. 278). Colocando em revisão os limites da existência, a experiência do Laboratório com sua estrutura participativa, convidada o outro a co-criar com seus modos de existência, abrindo as percepções produzindo juntos diferença. A artificialidade segundo Manning (2018, p.278) vive na intersecção entre a ocasião real ensimesmada e o potencial da vasta extensão do nexos da ocasião:

Whitehead fala disso em termos de criação de mundos – sentir um além que está determinado e apontar para um além ainda por ser determinado (1978, p. 163). Ser determinado aqui é resolutamente ser em potência – por consequência, a vetorização de um tom-da-sensação não pode ser mapeada de antemão, e não se pode prever se pousará de maneira a ativar uma mundificação. Mas pode ser modulado por meio do trabalho colaborativo e participativo do jeitinho (*minor gesture*). A artimanha (*artfulness*) emerge dessa mistura.

Como vetor, através da tecnicidade evidente do Laboratório, instaura-se um “jeitinho” no acontecimento das provocações que movem os corpos-mundos ali presentes através do tom-da-sensação, forma-se um ambiente entre câmera, pessoas, ações e reações, palavras-coisas, movendo entre gestos, situações e cenas. Múltiplas correlações se dão neste presente imediato, entre a provocação e o imprevisto, entre a proposta e a ação, entre a escolha de estar próximo ou distante, dentro ou fora de quadro na câmera, entre lidar com a provocação, improvisar a partir de uma palavra ou uma frase, tentar ligar um imprevisto ao outro, entre ir ao limite de uma ação ou desistir, artimanhas que fazem ultrapassar a relação do Laboratório na experiência com os partícipes. Mas será que estas decisões de ação, na cena, são conscientes? Greiner (2017, p. 15) em artigo sobre alteridade suspira no ouvido do ator-vetor:

O fluxo de imagens migraria para dentro e para fora do corpo, o que faria das decisões algo que ocorre através de nós e não em nós [...] o individual e o transindividual andariam juntos, constituindo pontes inevitáveis entre redes de afetos e racionalidades.

Desta forma, as decisões de imprevisto não são ações totalmente conscientes nem individuais, mas sim um fluxo transindividual entre todos os que ali estão, é uma espécie de α

priori do Laboratório, presente desde o início, é a multiplicidade operacional no coração desta prática participativa. Segundo Manning (2018, p.268): “Simondon usa o conceito de transindividuação para descrever a coletividade existente no cerne de todas as individuações, aquém e além de qualquer especificação numa individualidade”. Sublinhando o fato que todo acontecimento é colaborativo, participativo, não se reduzindo apenas a cada indivíduo que integra o coletivo, assim a individuação para Simondon é sempre transindividual. “Ele mobiliza o transindividual para tornar visível que qualquer mudança no acontecimento é uma mudança da própria ecologia que o compõem” (MANNING, 2018, p.268). Desta forma a prática cênica do Laboratório, propõe um conhecimento disruptivo, praticando outras formas de criação artística que aproximam o outro do cerne da criação, des-normatizando e criando um processo aberto, convidando o outro a experienciar a tecnicidade criativa que ativa o acontecimento do trabalho pela participação no processo. O laboratório é uma experiência na qual os sujeitos que participam e o próprio objeto estético, surgem conjuntamente na relação, promovendo direito de cidadania a modos imperceptíveis de sentir e agir. A criação transindividual que se dá no Laboratório se inscreve no próprio movimento criativo da vida, à medida que extrai da realidade cotidiana uma invenção contínua de si mesmos na qual não há diferença entre fazer e conhecer, e na medida em que através da prática participativa proposta, se instala em um modo de reticulação estética, permitindo aos outros modos de pensamento, uma linha de fuga de seus ensimesmamentos com a possibilidade de lança-los novamente ao mundo. Nesta experiência extraímos da realidade cotidiana lugares situações estéticas que deslocam o espaço tempo do aqui e agora do Laboratório/cena, fazendo a experiência ultrapassar os limites do real imediato. A relação transindividual que se dá no contato com outro, no Laboratório, assim como na vida, provoca a individuação dos sujeitos e do objeto estético, de forma co-dependente, na resposta/cena in-ato se expande o mundo próprio dos partícipes e do Coveiro, resgatando as estruturas do mundo mágico, que se estabelecem entre o humano e o mundo, como aponta Simondon 2020.

Pensamento estético, pensamento técnico

Em uma entrevista concedida a Jean Le Moyne, em 1968, intitulada *Entretien sur la mécanique*, o filósofo e tecnólogo francês Gilbert Simondon considera como condição essencial para o objeto técnico, assim como para o ser vivo, que ele seja viável, ou seja, que a relação entre as partes não seja “autodestrutiva”. A ausência de estabilidade levaria o conjunto simplesmente à não existência; entretanto, a estabilidade completa impede o funcionamento do mecanismo ou organismo, o que por sua vez também impede a sua existência. O funcionamento ideal é aquele no qual a dose certa de estabilidade ou instabilidade mantenha o funcionamento viável. Para que um organismo ou mecanismo possa existir é necessário que seu funcionamento seja determinado por um movimento de metaestabilidade, ritmo contínuo entre o estável e o instável, sendo que é esse ritmo que faz avançar o sistema para o futuro. Assim, para Simondon, o ritmo metaestável que anima o modo de existência de um objeto técnico expressa sua concretização, enquanto o ritmo de um organismo expressa sua individuação.

Se tomarmos o objeto estético dentro desta mesma lógica, vamos dizer que ele também experimenta um processo de concretização. Além disso, poderemos dizer que existe a concretização de uma obra de arte, como objeto estético, assim como existe a concretização da escrita correlativa a essa obra, como objeto técnico. Ambas são recíprocas, mas não necessariamente idênticas. Fazer a passagem da obra para a escrita é acompanhar um processo transdutivo, se não nos apegarmos nem à obra, nem à escrita como formas estáveis acabadas, mas estações no devir de uma concretização.

Na obra *O Modo de Existência dos Objetos Técnicos* (2020b), Simondon estabelece que o pensamento técnico, assim como o pensamento religioso, são fases que se originaram da quebra de um certo modo de relação entre o humano e o mundo que o autor chama de realidade Mágica. Nesta realidade primitiva, antes das fases da técnica e da religião, a relação de influência mútua do humano com o mundo não experimentava diferença entre a objetividade e a subjetividade, mas a estruturação mais simples e completa da reticulação. Nesta estruturação o humano se aliava ao mundo a partir de pontos-chave da paisagem natural cuja força de atração dominava o restante da paisagem; tais pontos guardavam uma

dupla configuração, o recorte particular da figura e a universalidade do fundo; em cada ponto-chave essa dupla configuração não separava figura e fundo.

O rompimento da realidade mágica se defasa, portanto, em realidade objetiva (técnica), herança da porção figural do ponto-chave e a realidade subjetiva (religião), nascida da estrutura de fundo. As figuras se separam dos seus respectivos fundos, dando origem a objetos técnicos, enquanto as realidades de fundo se separam também de seus fundos correlativos, dando origem ao pensamento religioso. Assim, objetos técnicos se tornam ferramentas desgarradas de suas realidades originárias, funcionando em qualquer situação, enquanto o pensamento religioso estabelece as bases de todo modo de pensar e agir de acordo com leis universais, não importando também a qual realidade se apliquem.

Entre os modos de pensamento técnico e religioso, o pensamento estético é, ao mesmo tempo, uma lembrança do pensamento-mágico, que ele não pode reestabelecer porque o mundo já defasou em técnica e religião, e um desejo futuro de reunião. O pensamento estético, não sendo uma fase, atualiza o pensamento mágico, sem realizá-lo plenamente, refundando o mundo a cada vez, através da reticulação dos pontos-chave, reintegrando a relação das figuras com os fundos. Assim, ele produz reticulação nas outras formas de pensamento, devolvendo a elas a unidade perdida e fundando um “ecumenismo dos pensamentos” (SIMONDON, 2020b, p. 269).

A impressão estética implica um sentimento da perfeição completa de um ato; perfeição que lhe dá objetivamente uma irradiação e uma autoridade pelas quais ele se torna um ponto notável da realidade vivida, um nó da realidade experienciada. Esse ato se torna um ponto notável da rede da vida humana inserida no mundo; desse ponto notável aos outros cria-se um parentesco superior, que reconstitui um análogo da rede mágica do universo. (Simondon 2020b, p.269)

A imagem estética recolhe no devir de sua concretização compostos de sensação, que anunciam a completude perfeita de uma ação, ou seja, uma realidade criada, análoga à implicação correlativa do humano com o mundo que retoma a realidade mágica anterior às fases da técnica e da religião. A perfeição da relação do humano com o mundo, lembrada nesta realidade criada, em ato, objetivamente, tem poder de reverberação e influência sobre a trama da realidade vivida e experienciada, como um nó desta realidade, um ponto notável.

Assim como os pontos-chave da realidade mágica, a obra de arte institui impressões e experiências que ultrapassam o cotidianamente vivido; ela se diferencia de um objeto técnico por não ser utilitária e por não existir separada do fundo que ela mesma institui; ela também se diferencia da realidade do pensamento religioso na medida em que seu fundo não pode existir alijado do seu objeto. A mediação criada pela obra de arte retoma a relação entre o humano e o mundo criando concomitantemente *um* mundo.

Retomando nossa articulação inicial, a obra de arte singular se insere no tecido da vida, não como objeto acabado, mas como ponto de transmissão que torna o processo, o movimento, o anômalo a coisa que nos atrai a percepção e cuja contra-efetuação suficiente engrena o acontecimento. Portanto, a obra de arte é o nó histórico e geográfico de uma processualidade que somente será captada por uma tecnicidade da intuição (MANNING, 2018).

Estética e ética

Dissemos acima que a relação entre a obra de arte e o pensamento científico envolve atos que libertam a vida das forças de estabilidade extrema ou a extrema desestabilização de um processo, resultando em falta de consistência. Isso quer dizer que a produção da obra de arte não está no campo da imitação seja do humano ou do mundo – Deleuze (1987) diria que escrever é a vergonha de ser humano. Não sendo nem objetiva e nem subjetiva ela se origina de um ato conjugado do humano e do mundo, se inserindo no próprio movimento criativo da vida. É o pensamento estético, como ecumenismo do pensamento, que dá aos outros modos de pensamento a via de saída de seus próprios ensimesmamentos, relançando-os novamente ao mundo, na unidade da estrutura originária da natureza; um mundo agora criado, culturalizado (CARROZZINI, 2011); nas palavras de Gilbert Simondon (2020b, pp. 273-274):

Mesmo que seja separada, a obra estética não vem de uma ruptura do universo ou do tempo vital do homem; ela provém da realidade já dada, trazendo-lhe estruturas construídas, mas construídas sobre fundações que fazem parte do real e estão inseridas no mundo. Assim, a obra estética faz o universo germinar, prolonga-o, constituindo uma rede de obras, isto é, de realidades de exceção, radiantes, como pontos-chave de um universo simultaneamente humano e natural.

A criação artística, não sendo imitação do humano e do mundo, produz uma reticulação de pontos-chave que se inserem no mundo influenciando espaços e tempos mais distantes com sua realidade excepcional e que, contudo, é continuação do real, embora crie, ao mesmo tempo, novos universos. Mas, diferentemente da realidade mágica, a criação artística é um ato inserido na cultura através de gestos humanos, embora não sejam estes gestos causa única das obras criadas. Este gesto, para ser realmente criativo, envolve uma ética que no final das contas envolve a libertação da vida. Então, encontramos no pensamento de Gilbert Simondon um aceno à ética como libertação.

Em linhas gerais, para Simondon, cada ato no mundo é ético na medida em que faz avançar uma significação e que, ao mesmo tempo, a integra a outros sistemas. Entendendo significação como o alargamento espaço-temporal de uma problemática inicial que anima um ser, uma disparidade energética, e que faz este ser avançar para realidades cada vez mais amplas. Este percurso é do ponto de vista do indivíduo sua tomada de forma, individuação no caso dos seres físicos e vivos e concretização no caso dos objetos técnicos. Deste modo, um ato ético deve ser significativo para o indivíduo tanto quanto é significativo para a coletividade porque faz avançar o sentido de uma tomada de forma: “Há ética na medida em que há informação, isto é, uma significação avançando uma disparação de elementos de seres e fazendo, assim, com que seja também exterior aquilo que é interior” (2007, p. 242).

Não se trata, contudo, da universalização de uma ação individual, tornada modelo para todos, imprimindo suas normas; sua validade é sua integração em uma rede estruturada de atos que se expande em variadas direções e não por nexos causais. A validade dessa rede não repousa na universalidade das normas, mas na passagem efetiva de um ato a outro em seu sistema. Atos da manutenção suficiente dos encontros e que pode ser resumida na questão: como lidar com um dado do mundo a partir de sua emergência, sua gênese e potencialidades? Partir deste ponto torna necessário acompanhar a reversão que Simondon faz a respeito da apreensão da gênese dos indivíduos.

Paradigmas substancialistas tendem a capturar os dados do mundo a partir daquilo que neles é identidade e unidade, desfavorecendo toda expressão de mudança que porventura lhes possa ocorrer. A posição crítica de Simondon a respeito das formas de pensamento que procuram um princípio de individuação tendo como modelo o indivíduo

pronto, e que partindo dele pretendem encontrar sua gênese, já são conhecidas. A crítica pretende reverter esse primado propondo que se acompanhe a gênese do indivíduo na passagem do plano pré-individual para o individual, entendendo o indivíduo como edifício tenso que atualiza e mantém uma disparidade energética originária, metaestável e criativa no percurso de sua existência. Do ponto de vista substancialista, um objeto é reconhecido dentro de quadros de valores estáveis e estabilizantes: o senso comum, o bom senso, o reconhecimento. E nisto reside o modo de operar da representação.

À diferença de uma abordagem ética propriamente dita, os nexos entre sujeito e objeto são mediados por conceitos previamente estruturados; neste encontro o sujeito se orienta pela procura de uma verdade última do objeto, sua verdade substancial, a partir da identidade e da unidade. Claro é que este modo de apreensão pressupõe um sujeito que entende a si mesmo como estável, idêntico a si mesmo, e que se reconhece como tal: o sujeito da representação, em oposição ao objeto representado.

Por outro lado, captar um objeto em meio a seu devir e em meio a tantos outros processos dinâmicos concorrentes entre si é a operação de um sujeito que experimenta sua própria condição como relativa, transitória, problemática e indeterminada. Deste modo, nem o objeto é dado, nem o sujeito é dotado de faculdades inatas de reconhecimento; ambos são processos em disparidade. A noção de disparidade anuncia de antemão que o indivíduo (sujeito ou objeto) articula em sua temporalidade e topologias diferentes ordens de grandeza energética no seu próprio devir. É próprio da individualidade essa articulação, tornar compatíveis regimes de força com diferencial energético. Tal problemática originária é que irá animar o indivíduo, seja em uma resolução imediata, no caso do indivíduo físico, seja na resolução contínua dessas disparidades, no caso do indivíduo vivo.

A operação é ética porque se trata de uma ação implicada, *hic et nunc* e que não pode se repetir. Ao invés de capturar o objeto em um quadro estável de significação, o sujeito participa de uma experiência na qual ele e o objeto surgem conjuntamente. Simondon (2020a) considera que o conhecimento não é nem *a priori* nem *a posteriori*, mas *a praesenti*; a relação entre o sujeito e o objeto não se estabelece a partir de formas preexistentes no pensamento e coisas no mundo; ambos se criam ao mesmo tempo, na relação, e não como substâncias primeiras. Deste modo, não entramos em relação, mas existimos em relação. Todo objeto,

pensamento e situação experimenta seu processo próprio de individuação; então, no encontro com um objeto, por exemplo, o sujeito conhece as suas qualidades a partir do processo de individuação do seu próprio conhecer: “a individuação dos seres só pode ser captada pela individuação do conhecimento do sujeito” (SIMONDON, 2020a, p.35).

Neste primeiro ponto de intersecção entre a obra de arte e sua escrita, destaca-se a importância da abordagem do ser que tem como modelo o processo de individuação, a individuação como processo, e que reverte o primado do indivíduo individualizado como modelo do processo. E na esteira dessa reversão torna-se possível pensar o gesto de criação de uma obra artística partindo da sua ontogênese e do seu processo de defasagem.

Conhecer fazendo

Na relação proposta por Simondon entre pensamento estético e pensamento científico passamos a pensar a obra de arte como ato potencializador da vida que desestabiliza e problematiza crenças já estabelecidas. Arte como “atrator caótico” (KASTRUP, 2001 p.17), mediadora de mundos, de diferenças entre alteridades, que propicia a desorganização de padrões vigentes, para causar movimento e problematização, promovendo conhecimento a partir da empatia e do estranhamento, de um “desconforto visceral” (KASTRUP, 2001 p.17). Arte como invenção de problema, como um agente circular que nos faz *aprender a aprender*. [...] É que aprendizagem começa quando não reconhecemos, mas, ao contrário, estranhemos, problematizamos”.

Virginia Kastrup (2001, p.19) ao pensar a arte a partir de uma perspectiva problematizadora para o aprendizado, toma a afirmação de Deleuze (1987, p. 50): “A arte é o destino inconsciente do aprendiz”. Assim, para falar como a subjetividade se faz no encontro de diferenças, num plano de alteridades onde brota a partir de uma diferença mutual a invenção de si e do mundo. Kastrup (2001. p. 21) citando a obra de H. Maturana e F. Varela, diz:

(...) que concebem uma cognição autopoietica (Maturana & Varela, 1990) ou enactiva (Varela, 1989), tem-se o testemunho do esforço da ciência contemporânea em abordar o co-engendramento, a invenção recíproca e indissociável do si e do mundo, bem como a invenção de problemas.

Segundo a perspectiva da *enacção*, humano e mundo não são substâncias isoladas e separadas, melhor seria dizer que são codependentes, experimentando constante troca interativa por acoplamento estrutural. Deste ponto de vista conhecer não é assimilar e traduzir os estímulos do mundo, mas edificar mundos através de atos compositivos com o meio, ou como diz Francisco Varela: (1994, p. 88), “o funcionamento do cérebro é baseado na constante enacção de mundos diferentes, fundada no historial de categorias viáveis: um órgão que constrói mundos mais do que os reflete”. A noção de autopoiese, neste contexto, mostra que os seres vivos se caracterizam por uma invenção contínua de si mesmos na qual não há diferença entre fazer e conhecer.

Do mesmo modo, o fisiologista estoniano Jacob Von Uexküll (1982) nos mostra como os animais percebem apenas uma fração do meio que os rodeia, mas à medida que recebem novos estímulos perceptivos outras frações do meio são apreendidas. Segundo Uexküll, desenvolvemos uma imagem efetora para cada uma das funções que realizamos com os objetos no nosso mundo-próprio. O mundo-próprio, ou *Umwelt* é como uma bolha de existência particular de cada criatura que não pode ser compartilhada por outras, assim como para ela nenhum outro mundo é possível de ser acessado (UEXKÜLL, 1982; INGOLD, 2015). No mundo-próprio o meio age emitindo sinais para um conjunto de significações já existentes e orientadas no organismo; como diz Georges Canguilhem (2012) a este respeito, a excitação física só tem valor se ela for percebida por uma orientação do sujeito. Canguilhem, ainda, considera que o mundo-próprio humano é ordenado por processos de criação de técnicas e de valores; portanto, a invenção técnica e simbólica é o modo como o humano investe no meio, transformando-o ao mesmo tempo em que transforma a si mesmo, inventando novas formas de relações entre os dados do mundo e, conseqüentemente, novos modos de sensibilidade. A invenção não é uma ação do homem sobre o meio, mas o modo como ele unifica a multiplicidade dos dados ofertados pelo meio. Assim, à medida que aumenta a performatividade do vivente, aumenta o número de objetos e seu número cresce de acordo com a experiência. Cada nova experiência implica rearranjo e reajustamento das novas

impressões, criando novas imagens perceptivas com novos tons funcionais. Na relação com a arte nosso mundo próprio se ativa, movimentando-se perceptivamente na correspondência entre fazer e apreender.

Simondon, em *Imaginação e Invenção* (2014) fala de um modo de percepção próprio aos artistas, que alarga a percepção habitual dando direito de cidadania a modos imperceptíveis de sentir e agir. Este tipo de alargamento produz encontros entre elementos habitualmente tidos como heterogêneos. O artista descobre novos modos de operar relações entre os sinais perceptivos e os sinais efetores; em outras palavras, ele inventa estruturas de percepção e de ação tornando-se capazes de se deixar afetar por espectros mais amplos de sinais vindos do mundo e, conseqüentemente, agir no mundo, ampliando seu mundo-próprio. Deste modo, Erin Manning (2018. Pág. 274) pode ainda dizer que: A artimanha é a expressão operativa de mundos em processo de fazer-se, o rendimento estético que abre a experiência à qualidade participativa do mais-que.

A sensibilidade aos encontros que estão fora do espectro perceptivo habitual desenha novos modos de ser e agir; desta forma, os encontros entre os dados disponíveis no mundo que existiam somente como virtualidades tornam-se sensíveis no repertório cultural; entrando como novos dados neste repertório, eles ganham lugar na democracia do sensível; estes dados maleabilizam a dureza dos códigos porque se inserem no ambiente como novos objetos e valores.

Conclusão

Durante nosso percurso procuramos entender o pensamento estético e a produção da obra de arte cênica e performativa como agentes de uma investigação inventiva, na tensão entre o reconhecido e o inaudito, na diferença, com o outro. Além disso, demonstramos que a criação de mundos singulares e singularizados na relação corpo-mundo, se ampliam e se modificam, gerando novas percepções e conhecimentos. E, deste modo, entendemos também que o apelo às singularidades inventivas está mais próximo das normatividades vitais (CANGUILHEM, 2020) do que das normas consagradas do senso comum social. Assim, a arte transmuta formas de compartilhar e conhecer, através de pontos de fuga, como encruzilhadas que apontam novos caminhos e proporcionam novos olhares para esses caminhos como algo inacabado, convidando a responder o outro no plano próprio da vida, como aponta Erin Manning (2018, p. 19): "A vida é um outro termo para o pré-individual. É o que o acompanha, o que resta por se resolver na tomada de forma, o que desafia a hierarquia do orgânico em relação ao inorgânico na organização do que comumente entendemos como 'vida'".

A obra de arte é um convite a surfar nos fluxos de movimentos que a obra gera, assim como na "vida"; nem vida, nem obra estão dadas, nem são formas estáveis e, portanto, compor com o outro, pôr-se com, é conjugar com seus arranjos e desarranjos, no meio compartilhado e a meio caminho entre o si, o outro e o mundo. A arte é agente disruptivo, atrator caótico que move pela diferença, que promove vida – pensamento – na relação com o outro, que inventa e inventaria mundos, que permite gerar novos mundos através do seu "jeito":

Arte tomada como um jeito (way) de aprender, age como uma ponte para novos processos, novas passagens. Falar de um "jeito (way)" é lidar com o processo em si mesmo, das suas possibilidades de devir. É enfatizar que arte é, acima de tudo, uma qualidade, uma diferença, um processo operativo que mapeia caminhos rumo a uma afinação entre mundo e expressão (MANNING, 2018. p. 260).

Se o processo de individuação é engatado através do encontro com o outro, a diferença, no ambiente, onde a única coisa que tem em comum é o incomum (GASPAR NETO,

2017, 2020), que por sua vez transforma a percepção corpo-mundo. O “jeito” que promove o “mais-que” da arte é a expressão da sua personalidade, é a “vida” da arte no ato imediato da experiência.

Referências:

CANGUILHEM, G. **O normal e o patológico**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro, Ed.34 1992.

DIEDERICHSEN, Maria Cristina Ratto. Pesquisa baseada em arte - criação poética desviante: contribuições de Jan Jagodzinski, In Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, 2017, Campinas. **Anais do 26º Encontro da Anpap**. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.519-532.

DOUGLASS, Frederick. **A narrativa da vida de Frederick Douglass, um escravo americano**. Escrita por ele mesmo. Tradução de Leonardo Pogliá Vidal. Sl: sn. v. 3, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GASPAR NETO, FRANCISCO. Atenciografia do Corpo: interseções entre Lisa Nelson e Gilbert Simondon a partir de um fragmento de relato **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 1, p. 205-221, jan./abr. 2017.

_____. O incomum em comum: indivíduo e coletivo em Gilbert Simondon. In: ARMILIATO, V; BOCCA, F. V. (orgs.) **Um lugar para o singular: Georges Canguilhem em perspectiva**. Curitiba: CRV, 2020.

GLISSANT, Édouard. **O mesmo e o diverso**. Tradução Normélia Parise, 2017. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/cdrom/glissant/glissant.pdf>. Acessado em: Jan. 28, 2022.

GREINER, Christine. **Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte**. Campinas: 2017.

_____. **O Corpo em crise**, novas pistas e o curto circuito das representações. São Paulo: ed. Annablume, 2010.

INGOLD, Tim. *Estar Vivo: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis (RJ): Vozes, 2015

KASTRUP, Virginia. Aprendizagem, arte e invenção psicologia em *Revista Estudo*, Maringá, v. 6, n.1, p.17-27, jan./jun. 2001

MANNING, Erin. *Artimanhas - coletividades emergentes e processos de individuação* - andré Arias Fogliano de Souza Cunha, 2018 – Lugar comum.

MOTEN, F. A. Resistência do Objeto: O Grito de Tia Hester. *Revista ECO-Pós*, v. 23, n. 1, p. 14-43, 2020.

_____. *In the break: The aesthetics of the black radical tradition*. U of Minnesota Press, 2003.

PINHEIRO, Lisandra Barbosa Macedo. Negritude, apropriação cultural e a “crise conceitual” das identidades na modernidade. In: *Simpósio Nacional de História*, 28., Florianópolis, SC, 27-31 de julho 2015. Universidade do Estado de Santa Catarina.

SIMONDON, Gilbert. *Imagination et Invention*. Paris : Presses Univésitaires de France, 2014.

SIMONDON, Gilbert. *A Individuação à luz das noções de forma e informação*. São Paulo: Ed. 34, 2020a.

_____. *Do modo de Existência dos Objetos Tènicos*. Rio de Janeiro : Contraponto, 2020

_____. *Entretien sur la mécanologie*, conversa registrada por Jacques Parent entre Gilbert Simondon e Jean Le Moyne em agosto de 1968. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kCBWTHjKvbU>.

_____. *L'individuation psychique et collective*. Paris: Aubier, 2007

UEXKÜLL, Jacob. *Dos Animais e dos Homens*. Lisboa: ed. Livros do Brasil, 1982.

VARELA, Francisco. *Conhecer as ciências cognitivas. Tendências e perspectivas*. Lisboa: Publicações Instituto Piaget, 1994.

Recebido em 31/01/2022.

Aceito em 10/05/2022.