

proach, this article discusses the relations between ethics, aesthetics and politics, highlighting the co-determinancy present within these spheres in favor of life and its intrinsic potential. To this end, looking into the actions of artists such as Regina José Galindo and Arthur Barrio unveils examples of the intersection between art and public life. Authors such as Baruch Spinoza, Vladimir Safatle, Georges Didi Huberman and Walter Benjamin are brought up as references in this discussion.

Potência, estética e subserviência seguem contraditoriamente em andamento no Brasil desde muito. Talvez, desde que ganhou o nome Brasil diante do encantamento colonial pela árvore cor de brasa, cuja madeira segue espalhada pelo continente europeu. Em 2019, o contexto é outro, mas não muito outro. O pau-brasil extinguiu-se diante da atividade exploratória que atravessou séculos. Brasil pode ser considerada hoje a condição da maior parte da população que ainda habita essa terra que não é terra de ninguém, mas de alguns, que se percebem no direito de incendiá-la. Outros sempre decidiram o destino da natureza desse país, incluindo sua população. A imposição de modos de vida e o apagamento de formas de existência ‘inadequadas’ aos padrões daqueles que se intitulam mais fortes se deu/dá de modo violento. Diante da rigidez, da imposição e do risco de morte, a criação de frestas, fendas, de meios de fazer perseverar a vida é uma centelha a ser evidenciada. Como isso pode se dar? Pela percepção das potências que tornam brasa o corpo e que, em encontro, podem fazer acender insurgente esse país de dimensão continental Brasil.

São inúmeras as contradições e os paradoxos que se apresentam aos sentidos ao nos atentarmos à realidade brasileira - e, mais extensivamente e por muitas similaridades de subalternação, a América Latina. Nas condições de vida atuais, ao mesmo tempo em que uma potência inventiva imparável se revela diante de restrições aos modos de vida diversos, as subjetividades são achatadas por uma força biopolítica, ou necropolítica, como traz o filósofo e teórico político Achille Mbembe (2015), ao ampliar a teoria de Michel Foucault observando uma lógica política e social que define quem tem direito à vida e quem deve morrer, segundo parâmetros vinculados à manutenção das posições de poder. Como o campo do fazer artístico pode agarrar-se à potência inventiva e produzir reverberações nos corpos em consideração a uma subserviência colonial incorporada que se arrasta ao longo dos séculos a definir quem vive e quem morre em determinados territórios? O filósofo Peter Pál Pelbart lembra que:

a invenção não é prerrogativa dos grandes gênios, nem monopólio da indústria ou da ciência, ela é a potência do homem comum. Cada variação, por minúscula que seja, ao propagar-se e ser imitada torna-se quantidade social, e assim pode ensejar outras invenções e novas imitações, novas associações e novas formas de cooperação. Nessa economia afetiva, a subjetividade não é efeito ou superestrutura etérea, mas força viva, quantidade social, potência psíquica e política. (PELBART, 2003, p.23.)

Como podemos ativar nossas potências ingovernáveis diante de um cenário contendor, que afeta a produção subjetiva em seu grau mais profundo?

A estrutura residual do colonialismo no Brasil segue a produzir indivíduos ignorantes de sua força coletiva, ao que se inclui uma inacreditável passividade diante dos muitos acidentes históricos que consomem assiduamente as existências mais frágeis. À arte cabe a produção de fissuras em sedimentações subjetivas de modo a provocar, entre as frestas, a emergência de uma multiplicidade perceptiva que não permite que os corpos, o Brasil em brasas e o mundo, permaneçam os mesmos, a reiterar um sistema extrator das forças de tudo aquilo que é vivo.

Desses espaços entremeados, sulcados por forças resistentes, cabe tornar essas frestas grandes fendas, cavadas por corpos em arte que, no reconhecimento da potência dos territórios em que habitam, constroem outros modos de vida. Nesses corpos - o da arte e do ambiente - revela-se uma ecologia, uma lógica de interdependência e transformação entre ambiente e organismo. Desse modo, o que aqui espreitamos são os posicionamentos e reverberações desses corpos em arte em sua multiplicidade de trocas vetoriais, entre aquele/a que aciona e o ambiente que o recebe, sem desconsiderar a potência inventiva que ali existe.

O terreno ao qual pisamos nessa escrita, a América Latina em seus muitos contrastes, surge quanto a um olhar aproximado à paisagem-casa habitada pela performer Regina José Galindo e pelo artista visual Arthur Barrio. Ou seja, se esse trabalho propõe-se a operar nas bordas entre arte e vida na performance, a ação artística surge pela averiguação da/na própria terra, como uma espécie de genealogia topográfica, um modo de ser/estar em que esses artistas se colocam a percorrer - aqui entendido não apenas como deslocamento mas também como investigação apurada - por esse território à procura de retro marcas.

Modos de relação entre ética, estética e o político

A ética trazida para essa discussão tem base na filosofia de Spinoza (2009 [1677]) e se refere a princípios mutáveis, situados, que se voltam ao estar no mundo em relação, e não a um conjunto de normas rígidas de conduta. Amplia-se pela ideia de que a ação de um reverbera na dimensão coletiva. Por esse motivo, ética e a dimensão do político estão em relação de codeterminância, pois o político, como dinâmica coletiva que tem o dissenso também em operação, é produzido pelas unidades que o configuram balizadas por princípios

éticos. Diferentemente, uma noção de política representativa, se pauta pela lógica institucional (muitas vezes hierárquica) que representa a esfera coletiva. A cientista política Chantal Mouffe (2005, p. 9) é quem apresenta essa distinção entre político e política, destacando que o “político” (*political*) diz da complexidade das relações sociais em que diferenças e antagonismos coexistem e a “política” (*politics*) está vinculada àquilo que organiza a coexistência humana levando em consideração as suas divergências e conflitos.

E o que a estética tem a ver com isso? A estética é compreendida como produção poética inventada nas relações do estar no/com o mundo em regime de experiência sensível, produzindo experiência sensível, a *aisthesis*. Assim, ao pensarmos na produção em arte, essas três dimensões se entrelaçam de modo a se evidenciar que a arte, como área de conhecimento, não se desenvolve alheia ao contexto em que se insere. A noção de representação, como aquilo que circunscreve e enuncia algo, aparece como modo de operação em arte, o que não exclui a característica de tangibilidade dessa.

No filme “Le carrosse d’or” do cineasta Jean Renoir (1952), uma companhia mambembe italiana faz uma incursão a uma colônia espanhola da América Latina, no século XVII, contando uma história de amor vinculada ao contexto. Nessa história, três homens diferentes se apaixonam pela jovem atriz da companhia, um deles é o representante político que lhe envia uma carroça de ouro, outro é um jovem oficial espanhol que declara que por seu amor será capaz de expulsar os índios convertendo-se em herói, e o terceiro é um famoso toureiro que lhe oferece dividir sua fama com a jovem atriz. Um exemplo muito nítido da relação colonial aparece nesse contexto. O pesquisador e crítico teatral José Antonio Sánchez, ao referir-se a esse filme para tratar da relação entre a ideia de representação na arte, e representação na política, afirma que:

O que está em jogo na “Carruagem de ouro” [grifo do autor] é quem representa melhor seu povo. Se o representante político, o vice-rei¹ ou a atriz. Poderíamos dizer que em um caso há uma representação que tem a ver com a lei, com a garantia de direitos, a tomada de decisões políticas e no outro caso há uma representação que tem a ver com a afetividade, com o comportamento, que tem a ver, inclusi-

¹ *El Virrey* (vice-rei) é uma palavra em espanhol que designa uma figura administrativa responsável por governar em nome da coroa espanhola.

² “Lo que está en juego en “La carroza de oro” es quién representa mejor al pueblo. Si el representante político, el virrey, o la actriz. Podríamos decir que en un caso hay una representación que tiene que ver con la ley, con la garantía de derechos, la toma de decisiones políticas y en otro caso hay una representación que tiene que ver con la afectividad, con el comportamiento, que tiene que ver incluso con la fragilidad. La cuestión es cómo este representante, que es el representante de los derechos, puede tener la tentación de ser también representante de los afectos y de las identidades. O a la inversa: de qué modo este representante de las identidades y los afectos puede tener la tentación de ser también representante de los derechos”.

ve com a fragilidade. A questão é como esse representante, que é representante dos direitos, pode ter a tentação de ser também representante dos afetos e das identidades. Ou ao inverso: de que modo esse representante das identidades e dos afetos pode ter a tentação de ser também representante dos direitos². (SÁNCHEZ, 2012, p.181.)

A análise de Sánchez nos convida a pensar a relação entre ética, estética, político e política, e o quanto a produção artística em consideração a essas questões incidem na realidade circundante. Se há possibilidade de tomada para si da responsabilidade sobre o que acontece em escala que ultrapassa a proporção do privado, essa possibilidade está na tomada de consciência da co-determinância entre os fatores que conformam uma sociedade.

As três dimensões: ética, estética e político, quando consideradas e postas em andamento na produção artística são capazes de fazer emergir aquilo que a performer Tania Bruguera (2016) chama de política como afeto. Ao trazer sua referência de produção cubana, Bruguera questiona: como transformar afeto em eficácia política e como fazer arte que possa ser acessada por mais pessoas? Aqui a artista considera política como dimensão da coletividade (não trazendo a diferenciação levantada por Mouffe (2005), como exposto anteriormente).

Em atenção à provocação de Bruguera, cabe ressaltar que o fato de não haver uma distância entre arte/artista e ambiente, entre questões coletivas e ações individuais, faz com que a produção artística se torne agente com potencial de incidência em seu meio. As fissuras que sua atuação pode provocar estão para além de um campo intangível. O curador da Bienal de São Paulo em 2014, Charles Esche, afirmou a necessidade de se produzir uma “arte-ferramenta”, que de fato coloque em jogo implicações éticas. Para ele (2014, s/p), a arte ferramenta não se trata apenas de uma arte simbólica, utilitária, mas está em “estreita relação com o mundo real”, incidindo sobre ele. Esche observa também que a arte que lhe parece mais potente, ante ao quadro social que tem se configurado, é aquela que trata da noção de existência planetária e da complexidade das relações entre a experiência da raça humana, “uma discussão que leva em consideração as condições ambientais em que vivemos e a dureza da história de dado lugar” (ESCHE, 2014, s/p).

A filósofa Bojana Kunst (2015), por sua vez, afirma que uma arte com relevância social não seria a que se liga à ideia de utilidade, e nem a de embaite direto ao sistema, porque isso a tiraria de campo. Muitas iniciativas nesse âmbito acabam cooptadas por um sistema econômico que consegue abarcar,

inclusive, aquilo lhe questiona, reduzindo assim, sua eficácia no âmbito político. Para essa filósofa, a opção seria fazer uso das abstrações que permitem que o sistema (no caso, o capitalista) seja preservado. Encontrar as brechas para acionar a dimensão afetiva, pode ser um dos modos de ser ferramenta “éticoestéticopolítica”. Cabe aqui a retomada de uma característica da arte que é a articulação do sensível, a potencialidade de manusear poeticamente nossa inventividade, escavando, entornando, revelando inversos que não cabem em sistemas, que libertam o corpo/pensamento de uma relação servil, ao ser uma ferramenta estranha (em alusão ao título do livro de Alva Noë³), essa arte que não serve para nada, é agente de transformação social.

Corpo

Liberdade é um termo tratado na filosofia de Baruch Spinoza (2009 [1677]) que a condiciona ao conhecimento dos afetos capazes de aumentar ou diminuir a potência de agir dos corpos. Quanto mais se conhece os afetos, mais chances se têm de refrear aqueles que despotencializam a vida. Esse filósofo afirma o corpo em seu potencial de afetar e ser afetado por outros corpos (referindo-se aqui a corpos humanos ou não humanos). Podemos dizer que os afetos é que produzem os corpos - indivíduo e coletivo -, assim, conhecê-los, é também meio de fazer perseverar a vida em suas dimensões diversas.

O filósofo Vladimir Safatle (2016, p. 20) recorda que “o corpo não é apenas o espaço no qual as afecções são produzidas, ele também é produto de afecções. As afecções constroem o corpo em sua geografia, em suas regiões de intensidade, em sua responsividade”. Diz também que “não há política sem incorporação, pois só um corpo pode afetar outro corpo. Habitamos o campo político como sujeitos corporificados e, por isso, como sujeitos em regime de afecção” (ibidem, p. 95). No entanto, o que tem alimentado esse corpo? Quais são as entidades que se colam nele? Como é possível que uma ética da alegria, essa que potencializa a existência, como traz Spinoza, passe a encarná-lo?

Para Safatle (ibidem, p. 96), é necessária uma “desincorporação da natureza fantasmática do corpo do poder”. Diríamos que esse corpo do poder não é fantasma, é informação que já impregnou, que reside no corpo, na barriga (tem o rei na barriga) e que seria necessária uma lavagem com fortes substân-

³ O título completo do livro lançado pela editora Hill and Wang, 2015 é: “Strange Tools: art and Human Nature”.

cias que o des-organizaria, por des-medida. As substâncias são aqueles líquidos turvos (por vezes entorpecentes) que a arte oferece. A corporalização da experiência estética (em regime de *aisthesis*) pode mobilizar os corpos, seja na sutileza que requisita os modos de percepção mais refinados, seja na apresentação do embate que a existência humana se empenha em produzir, seja por doses de bruxaria, de mágica, de imaginação, que produz afetos, afecções e, dentre os afetos, o da alegria que faz perseverar a vida.

Se há construção de corpo político pelos afetos em regime sensível de *aisthesis* e se esse é um campo íntimo da arte, que corpos a arte tem produzido? Que corpo político ela **vem sendo ou vencendo**? Ela segue a recrutar voluntários em aderência surda, ou pulveriza potência de não voluntariado, de ingovernabilidade? Pode ser que a arte crie um corpo político de involuntários, pode ser que ela se negue a produzir corpo político por um caráter mais anárquico que pode, inclusive, se questionar sobre a constituição de algo a se conformar como corpo (SAFATLE, 2016, p. 35). Pode ser que se implique em transformar impotência em impossível, ou impossível em potência, contudo, assumir seu posicionamento como agente nesse processo parece a primeira coisa a se fazer, diante do risco de não com-parecimento em uma situação na qual sua forma de presença é a que cabe. É urgente, pois é “o tempo da espera que nos retira a potencialidade própria do instante” (ibidem, p. 21).

Corpo da arte (a escavar)

Uma mulher nua.

De pé, no meio de um gramado. Repousa.

O silêncio é interrompido pelo som-máquina de uma escavadeira alaranjada que mancha a imagem: gramado, mulher nua e bicho mecânico.

A máquina cava valas ao redor do corpo da mulher: a primeira à frente, a segunda atrás e depois mais duas, uma em cada lateral. Todas fundas.

A mulher é uma ilha.

Sem água, ela é toda precipício⁴.

“Como matavam as pessoas?”, perguntou o promotor em uma sala de audiências, na Guatemala, em 2013. “Primeiro ordenavam ao operador da máquina, o oficial García, que cavasse um buraco. Depois estacionavam caminhões cheios de gente em frente ao Pino e, um por um, iam passando... Não disparavam. Muitas vezes os colocavam com a baioneta. Arrancavam os peitos com a baioneta e os levavam até a fossa. Quando a cova ficava cheia, deixavam a pá mecânica cair sobre os corpos”, respondeu uma testemunha em seu depoi-

⁴ Texto produzido a partir de nosso olhar para a ação “Tierra” (2013), da artista guatemalteca, Regina José Galindo.

mento no julgamento histórico contra o ditador Efraín Ríos Montt, acusado de cometer genocídio contra os *Ixil*, povo indígena da Guatemala.⁵

É com esse depoimento que a performer guatemalteca Regina José Galindo torna ação e realiza o seu vídeoperformance “Tierra”⁶, em 2013. Durante 36 anos, desde 1954, a Guatemala, a exemplo de outros países latinos, foi local de um genocídio que exterminou mais de 200 mil pessoas. Os povos indígenas, acusados de apoiar as guerrilhas contra o governo forçadamente instaurado, foram os principais perseguidos. As patrulhas civis e as tropas militares chegavam às aldeias e destruíam qualquer artefato que fosse necessário para a sobrevivência desses povos, além de torturarem e assassinar muitos corpos que, em seguida, eram depositados em valas comuns.



Figura 1: “Still” da vídeoperformance “Tierra”. Regina José Galindo. Fonte da imagem: <https://www.guggenheim.org/artwork/33096>. Para visualizar trechos do vídeo, acesse: <https://vimeo.com/234472366>

Nascida em 1974, na Cidade da Guatemala, durante a Guerra Civil, Galindo posiciona-se em seu território e se coloca a observá-lo pelas raízes; raízes móveis em ações que percorrem o mundo. Cavoucar em muitas terras - uma ação recorrente em seu trabalho -, parece ainda ser uma revelação de sua geografia afetiva, seja na França, na Itália e nos muitos países que percorre. Galindo carrega a Guatemala e a subalternação da América Latina consigo, em valas abertas e profundas, como em “Tierra”, performance de 2013 realizada

⁵ Esse texto foi retirado e livremente traduzido a partir do texto original da artista. Para consultar o texto original, acesse: <http://www.reginajosegalindo.com/>

⁶ Disponível em <http://www.reginajosegalindo.com/>

em Paris.

Em sistemas autoritários e negligentes, há muito corpo sem nome entre valas, há muita história de violência a ser escavada e a arte pode ser um dos modos de abrir essa fenda na terra e deixar que a memória da morte assombre aqueles que se permitem exercer a decisão sobre a vida ou morte de tantos outros. De acordo com o relatório final da Comissão da Verdade divulgado em 2014⁷, no período ditatorial no Brasil, entre 1964 e 1985, foram computados 434 mortos desaparecidos políticos. A violência se distribuía em várias instâncias, não só era praticada pelos militares, como ensinada e exibida com orgulho.

André Mesquita (2015), lembra, em sua pesquisa, da criação da Guarda Rural Indígena (GRIN) em 1969 que visava encobrir os números do genocídio provocado no período da ditadura durante as expropriações nas regiões centro-oeste e norte do país cuja soma era de 8.350 indígenas mortos. O modo encontrado para estancar a vazão dos números foi pela transformação dos indígenas em recrutas que poderiam, a partir desse lugar, oprimir qualquer caso de insurgência ao regime. Em um vídeo de Jesco von Puttkamer, em ocasião da Formatura da primeira turma GRIN em 5 de fevereiro de 1970, os indígenas recrutados eram apresentados vestidos com farda e armados em demonstração do método de tortura “pau-de-arara”. O vídeo foi descoberto em 2012, por Marcelo Zelic, no Museu do Índio no Rio de Janeiro, durante pesquisa para a Comissão Nacional da Verdade.

⁷ Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/index.php/outros-destaques/574-conheca-e-acesse-o-relatorio-final-da-cnv>.



Figura 2: “Still” do vídeo de Jesco von Puttkamer. Fonte: <https://www.diariodocentrodomundo.com.br/a-historia-sinistra-das-milicias-indigenas-treinadas-pelo-exercito-para-torturar-indios/>

A brecha que o artista luso-brasileiro Arthur Barrio produz nesse período é por outro modo de escavação, trazendo à superfície as mortes encobertas, os corpos trouxas de carne que permanecem à margem. As vidas que valem pouco, que podem, de repente, transformarem-se em agentes do sistema violento, sem mesmo o saberem.

Barrio coloca-se a manusear diferentes materiais sobre uma trouxa de lençol branco: sangue, carne em decomposição, ossos, barro, espuma de borracha, pano, cabo (cordas), facas, sacos, cinzel, experimentando, ele próprio, o contato quase direto com os materiais, não fosse por uma luva de borracha. Era esse o preparo de suas emblemáticas “Touxas Ensanguentadas”, uma intervenção urbana que fez parte da programação de um dos mais importantes eventos de arte-guerrilha⁸ do período ditatorial no Brasil. “Do Corpo à Terra”⁹ reuniu uma série de artistas brasileiros, de diferentes linguagens, que ocupa-

⁸ No conceito de “arte-guerrilha”, havia a aproximação da ação do artista ao do guerrilheiro. Segundo Moraes, esse artista tinha como incumbência a criação de situações indefinidas, que provocassem um estranhamento: “O Artista, hoje, é uma espécie de guerrilheiro. A arte uma espécie de emboscada. Atuando imprevisivelmente, onde e quando é menos esperado, de maneira inusitada (...) o artista cria um estado permanente de tensão, uma expectativa constante. Tudo pode transformar-se em arte, mesmo o mais banal evento cotidiano”. (MORAIS, 1970, p.2.)

⁹ O evento “Do Corpo à Terra” tornou-se um marco na arte brasileira, cujas manifestações, ou situações propostas pelos artistas ocorreram em espaços públicos significativos da cidade de Belo Horizonte, como o Parque Municipal, o Ribeirão Arrudas e a Serra do Curral, além de promover intervenções na rua, em frente ao Palácio das Artes²⁵. “Do Corpo à Terra” foi parte juntamente com a exposição “Objeto e Participação da Semana de Vanguarda”, realizada em abril de 1970. Foi organizada por Mari’Stella Tristão, coordenada por Frederico Moraes e patrocinada pela Hidrominas, um órgão do governo do Estado de Minas Gerais, para comemorar a inauguração do Palácio das Artes e a Semana da Inconfidência. (DELLAMORE, p.155.)

ram espaços públicos de Belo Horizonte. As “Trouxas”, de Barrio, ocuparam o leito do ribeirão/esgoto Arrudas, no Parque Nacional, no dia 20 de abril de 1970. Foram 14 trouxas-corpos espalhados. Segundo o curador do evento, Frederico Moraes, a intervenção de Barrio atraiu um público “enorme”, criando uma “tensão insuportável, acalorada pela chegada do Corpo de Bombeiros e da Polícia” (MORAIS, 2001). A ação foi registrada anonimamente em meio aos curiosos e, meses depois, naquele mesmo ano, o vídeo integraria a “Information”, mostra de arte conceitual de Nova York. Sob a censura do período mais sombrio da Ditadura, o AI-5, o atrevimento de Barrio expunha o sangue que escorria por debaixo das portas dos porões militares.



Figura 3: “Situação TE” (Trousas Ensanguentadas) Arthur Barrio, 1970. Instituto Inhotim, Brumadinho. Foto: César Carneiro. Fonte: < <http://arteseanp.blogspot.com/2015/10/artur-barrio.html> >.

No revolvimento da terra por Barrio, para o emergir de corpos assassinados e abandonados - aqui representados por suas TE - o escavar tonifica-se pela evocação de marcas políticas e sociais de seu território. Escavar é então ação transpositora para chegar a um processo arqueológico, na aproximação com o passado.

No entanto, nesse exercício de escavar, a linguagem seria ao mesmo tempo o lugar onde se escava, um “ter-lugar”, e o instrumento próprio dessa escavação. “Ter-lugar”, para o pensador Georges Didi Huberman (1998), pode ser compreendido como acontecimento – uma inseparabilidade entre agente, ação e resultado, em que cada tempo (presente, passado e futuro) de uma obra persiste no outro, envolvendo-se nos mesmos e alimentando-se deles. Portan-

to, trata-se de procurar nessa escavação, como nos sugere Didi-Huberman em “Ser Crânio” (2009, p. 53), por um “estado de presença” ou um “estado nascente”, onde a escavação não acontece com um olhar voltado a um passado remoto que se quer iluminar, ou a um futuro que se pretende alcançar como desfecho, mas sim a um encontro anacrônico desses tempos que se dá no presente. Experimentar enquanto se escava.

Walter Benjamin, em um de seus aforismos intitulado “Escavando e Recordando”, comenta:

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. (BENJAMIN, 1998, p. 239.)

Nesse revolver do passado para a aparição de um estado de experiência que se evidencia no presente, esse processo arqueológico distancia-se de uma tentativa de descoberta do passado e aproxima-se de uma relação com o que resta do já acontecido. Segundo os autores Gabriella Giannachi, Nick Kaye e Michael Shanks, no livro “Archeologies of Presence” (2012), esse modo de enxergar a arqueologia tem sido empregado na antropologia da performance e na construção do passado em memória, narrativa, coleções (de fontes textuais e materiais), arquivos e sistemas de documentação, na experiência do local.

Ao olharmos para as ações de Galindo e Barrio, por exemplo, “ter-lugar” é marcar o chão com cal, construir, destruir e reconstruir novas fronteiras que, a cada vez que se refazem, revelam-se a si mesmos. O geógrafo brasileiro Milton Santos, na desconfiança daquilo que passou a ser chamado de “aldeia global”, chama a atenção para aquilo que é local, para “os recortes de mundo no interior do corpo do mundo” (HISSA, 2009, p.37). Portanto, reconhecer o território é reconhecer-se nele/dele. Adiante, trata-se de um modo de ser/estar em relação, de sujeitos que reconhecem o seu lugar – o seu recorte de mundo – mas perfura qualquer parede próxima para respirar com o ambiente, conforme nos apresenta o geógrafo Cássio Eduardo Viana Hissa:

O mundo não está fora dos sujeitos do mundo, dos cidadãos. Está dentro de cada um, assim como está nas comunidades ou nos lugares sociais. Diante disso, não poderia causar estranheza, posta a questão nesses termos, a observação de que a construção de uma epistemologia da existência se aproximaria, inevitavelmente, de uma epistemologia dos lugares. (HISSA, 2009, p.38.)

Essa epistemologia dos lugares trazida por Hissa não se faz sem os sujeitos que aí vivem. Logo, sujeitos e lugares existem em codeterminância. O geógrafo alerta ainda para as mutilações trazidas por um *apartheid* social evidente que passou a dividir as sociedades da natureza. A racionalidade moderna empreendeu por muito tempo um processo de exteriorização da natureza que, por esse filtro, passou a ser denominada de recurso natural. É, portanto, local de extração, de externo a mim, de algo ali fora que piso para explorar “como um recurso” e não “como um bem essencial” do qual faço parte (ibidem, p.39).

Nesse processo de distanciamento, humano e ambiente, na exacerbação do racional, com que corpo esse sujeito se coloca em relação? Na dicotomia instaurada pelos movimentos exploratórios, que corpo então opera nesses recortes de mundo? Seja cavando e deixando a vala do corpo violado exposta, seja retirando o corpo das profundezas, a obra de arte não deixa de marcar o terreno. Está para a vida assim como outros tantos meios de defesa dela estão, contra as atrocidades de sistemas autoritários, revelando carnes, ossos e o rastro de podridão que esses deixam.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Escavando e recordando**. In: _____ Rua de mão única. Obras escolhidas. Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 1998:239. ISBN: 978-0674052291

BRUGUERA, Tania. **The Role of Ethics in Political Art**. Radcliffe Institute for Advanced Study – Harvard University. Publicado em: 03/10/2016. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=_x5SYh9x2tM >. Acesso em: 20/01/2017.

DELLAMORE, Carolina. **Do corpo à terra, 1970. Arte Guerrilha e resistência à Ditadura Militar**. In: Dossiê Os Legados da Ditadura Militar. Disponível em <<http://www.historia.uff.br/cantareira/v3/wp-content/uploads/2014/12/e20a08.pdf>>. Acessado em 10/05/2019, às 14:43h.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. 260 p. ISBN: 978-8573261134.

ESCHE, Charles. In: RATO, Vanessa. **Arte para transformar a sociedade?** Outras palavras, 26/12/2014 Disponível em: <<http://outraspalavras.net/destaques/arte-para-transformar-a-sociedade/>>. Acesso em 10/01/2015.

GIANNACHI, Gabriella; KAYE, Nick; SHABKS, Michael. **Archaeologies of Presence. Art, performance and the persistence of being**. Routledge. 2012. ISBN: 978-0-415-55766-5.

HISSA, Cássio Eduino Viana. **Território de Diálogos Possíveis**. In: RIBEIRO, MTF., and MILANI, CRS., orgs. Compreendendo a complexidade socioespacial contemporânea: o território como categoria de diálogo interdisciplinar [online]. Salvador: EDUFBA, 2009. 312 p. ISBN: 978-8523205607.

KUNST, Bojana. **Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism**, Winchester, UK y Washington, USA: Zero Books, 2015.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. *Arte & Ensaios Revista do ppgav/eba/ufrj* n. 32. Tradução: Renata Santini, dezembro 2016, p. 122 a 151.

MESQUITA, André. **Esperar não é saber: arte entre o silêncio e a evidência**. São Paulo: Edição do autor, 2015.

MORAIS, F. **Do Corpo à Terra – Um Marco Radical na Arte Brasileira**. Belo Horizonte: Itaú Cultural, 2001. Catálogo de exposição.

_____. **Quinze lições sobre arte e história da arte**. Apropriações: Homenagens e equações. Estado de Minas, Belo Horizonte, 17 de abril de 1970, p. 6.

MOUFFE, Chantal. **Politics and Political**. On the Political. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2005, p. 8-34.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital: Ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SÁNCHEZ, José Antonio. **Ética de la representación**. *Artes La revista*. Vol. 11, Núm. 18, p. 177-193, 2012. Disponível em: <<http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/artesudea/article/view/24330/19873>> Acesso em: 01/02/2017.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009 [1677].