

Artimanhas: Coletividades emergentes e processos de individuação

Erin Manning¹¹⁶

Tradução de André Fogliano e José Antonio R. Magalhães

Nota introdutória dos tradutores: Este texto consiste em uma tradução do segundo capítulo do livro The Minor Gesture, presentemente em processo de ser traduzido para o português por André Fogliano como O Gesto Menor, e que deve sair pela editora N-1. A tradução publicada aqui, em parceria com um dos organizadores do dossiê, não é, contudo, a mesma que virá a formar o livro. Trata-se, antes, de um experimento que, a partir de uma série de deixas encontradas no texto, procura fazer da sua tradução um jeito de abordar a temática do jeitinho e dos jeit0s. Uma tradução, por assim dizer, artificiosa. Uma artimanha para inserir, de contrabando, uma linha de discussão junto a outra. Isso vem, é claro, ao preço do risco de alguma impropriedade, mas sempre no intuito de potencializar linhas que já pensamos encontrar no texto original. É um jogo ambivalente, o de ajeitar essas linhas de diferentes tipos – mas que se joga na amizade, sem necessitar o consenso: muitas das escolhas vistas aqui diferem daquelas que aparecerão na tradução do livro.

Em primeiro lugar, o conceito-título do livro, the minor gesture, nos despertou o interesse de traduzi-lo como jeitinho, já que, para nós, o conceito de jeito e o de gesto se aproximam, e que o diminutivo, como forma específica do português, pode ser usado para imprimir a conotação do menor, nesse sentido deleuzo-guattariano. O Minor Gesture seria um gestinho e, assim, um jeitinho. É sabido que a noção de jeitinho traz uma carga muito específica na cultura brasileira. Nosso interesse aqui, contudo, é justamente o de deslocá-lo dessa carga e fazer soar, nele, seus harmônicos relacionados à corporalidade, à sutileza e ao inumano (pense-se, por exemplo, em quando uma fechadura tem um jeitinho para abrir, o que denota como que uma micro-agência e um gesto imperceptível da matéria com a qual é preciso negociar), que nos parecem de interesse filosófico-político. Isso implica, sem dúvida, um certo deslocamento e uma certa impureza – notadamente entre questões que seriam consideradas de natureza local e outras necessariamente não-locais –, mas que nos parecem interessantes. Afinal,

¹¹⁶ Erin Manning tem uma Cátedra de Pesquisa Universitária em Arte Relacional e Filosofia na Faculdade de Belas Artes da Concordia University (Montreal, Canada). Ela é diretora do SenseLab.

um dos interesses explícitos deste dossiê é o de retirar o debate sobre o jeitinho e os jeitos de um campo folclórico ou essencialista, para levá-lo a outros relevos.

Para além do conceito de minor gesture, o texto de Manning dá relevo filosófico reiterado às palavras mode, manner e way, brincando com as suas relações entre si e com o conceito de arte. Como a palavra jeito, em português, faz conviver esses diferentes sentidos, apareceram aí mais oportunidades para trabalhar o conceito de jeito relacionado à subjetividade e à arte. Parece-nos que a palavra jeito, nesse sentido, é interessante por estabelecer uma relação ainda mais tesa entre os elementos trabalhados no texto.

Finalmente, o conceito-título do capítulo traduzido a seguir, artfulness, coloca ainda suas próprias questões, também próximas ao campo semântico dos jeitos, gambiarras e espertezas que procuramos pensar. Nos parece que o conceito, para Manning, funciona como um artifício para retirar a questão da arte de um sentido essencial (onde falaríamos, talvez, de artisticidade), para lançá-la em um campo processual, relacionado à participação (para além do artista como indivíduo, e mesmo como humano) e a uma inteligência técnica improvisada. Afinal, diz-se artful de uma pessoa ou ação que é habilidosa não por referência a um cânone técnico, mas de uma maneira criativa, inscrita na contingência. Pensar a arte, então, a partir da sua artfulness, é pensá-la como um campo em que todo tipo de artifícios são inventados, não por um sujeito anterior, mas no seio de uma interação contingente em que o artista é tão meio para os artifícios quanto estes o são para ele.

Optamos, assim, por traduzir artfulness como artificiosidade, que nos parece a opção que melhor conserva os harmônicos do original, mas também, em muitos pontos, como artimanha – tradução mais inventiva –, na medida em que esta conecta a arte com a manha, isto é, com esse jeito de agir, no seio de uma situação, com astúcia, destreza, capacidade de improviso, e, sobretudo, delicadeza. Através dessa artimanha, procuramos pôr o texto de Manning em uma relação delicada com a discussão dos jeitos, sem produzir sobre ele uma violência excessiva. Procuramos, nesse sentido, manter as expressões originais entre parênteses nos casos de conceitos decisivos, e sobretudo quando fugimos à correspondência de 1 a 1 entre as palavras e os conceitos.

1. A arte do tempo

A palavra “arte” (*die Art*) significa, em alemão, maneira ou modo. A bem da verdade, o termo correto para arte no caso é *Knust*. Não existiria, no entanto, como recuperar traços desse sentido primevo nas noções contemporâneas de práticas artísticas? Não existiria um jeito de trazer de volta o processual que crescentemente é relegado ao segundo plano nas definições de arte restritas à produção exclusiva de objetos?

Em línguas românticas, nas quais a palavra arte foi conservada, o modo ou a maneira são eclipsados por uma definição de arte que enfatiza “a aplicação e a expressão das capacidades humanas criativas e imaginativas”. A arte não fica reduzida exclusivamente à expressão humana; é também sinônimo, segundo o *Oxford English Dictionary*¹¹⁷, de “forma visual, apreciada principalmente por sua beleza e seu poder emocional”.

Estas definições de arte indicam a maneira como o objeto ainda desempenha um papel chave nas práticas artísticas, restringindo-as a uma configuração passiva-ativa que segrega o observador do realizador. Àqueles cujas práticas abrem caminhos em direção à processualidade, o dicionário parecerá desatualizado. Não há dúvidas, contudo, que a cota do objeto persevera fortemente. Sendo assim, gostaria de propor uma definição outra de prática artística. Tal definição não começaria do objeto, mas com *o que mais* pode a arte. Sugeriria primeiro e sobretudo um engajamento com o jeito (*manner*) da prática e não com seu resultado final. O que mais pode a prática artística virar quando o objeto não é o fim, mas o ativador, o fio condutor para novos modos de existência?

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 certa afinação entre mundo e expressão.

A arte pensada como *jeito*. Não se trata ainda de um objeto, de uma forma, de um conteúdo, mas de processualidades. Desse modo, está aliada profundamente com a definição bergsoniana de intuição. Para Bergson, intuição é a arte – o jeito (*manner*) – na qual as próprias condições da experiência são sentidas. De um lado, a intuição aciona

¹¹⁷ NT: Optamos por manter e verter para o português a definição disponível no *OED*, conforme o original, a fim de manter o fio da argumentação da autora.

um processo, de outro, agita, no entremear da experiência, a passagem decisiva que ativa uma abertura produtiva nas dobras duracionais do tempo. A intuição faz brotar o problema operativo.

Em sua inclinação (*feeling-forth*) às potencialidades por vir, a intuição toca o nervo sensível do tempo. Entretanto, intuição não é *per se* tempo ou duração. “A intuição é sobretudo o movimento pelo qual saímos de nossa própria duração, o movimento pelo qual nos servimos de nossa duração para afirmar e reconhecer imediatamente a existência de outras durações acima ou abaixo de nós” (Deleuze, 2008, p. 23). A intuição é o movimento relacional pelo qual o presente coexiste com sua futuridade, com a qualidade ou o jeito do ainda-não (*not yet*) à espreita nas margens da experiência. Arte, desejo propor, é isto: o potencial intuitivo que ativa o futuro no presente atual, que faz com que o entremear da experiência seja sentido ali onde futuridade e presentidade coincidem, que invoca a memória não do que já foi, mas do que será. Arte, a memória do futuro.

A duração é vivida somente em suas margens, em sua composição com as experiências atuais. Na temporalidade acontecimental, o que se dá ao conhecimento não está fora do acontecimento: é a movência da experiência em si mesma, experiência se fazendo. Para mensurar o tempo do acontecimento é preciso, de fato, de uma ação em retrospecto. Tal reconstrução a posteriori tende a diminuir a feitura do tempo-acontecimental, desativando, assim, o movimento relacional, justamente a força do acontecimento. Em retrospectiva, a experiência é concebida em seu estado mais pobre: sem movimento.

Sem movimento é sem ação. Para Whitehead, toda experiência é in-ato¹¹⁸ e as composições suscitam muitas variáveis entre o ainda-não (*not yet*) e o que terá sido (*will have been*). A experiência é (em) movimento. Tudo aquilo que se fixa – um objeto, uma forma, um ser – é uma abstração (na noção mais comum do termo) da experiência. Essas abstrações não são imagens do passado (o passado não pode ser distinguido do in-ato do futuro-do-presente), mas extratos a-históricos de um campo duracional em constituição. O tempo é ingovernável, e, em sua movência própria, tudo muda de

¹¹⁸ NT: Está noção contém um jogo de palavras intraduzível para o português. In-act, no original, possui uma ambivalência: qualificar a ação, a prática em-ato, bem como o inact, inativo, inatividade, a impessoalidade da ação, do gesto. Essa ambivalência abre um duplo e paradoxal entendimento: por um lado, entendimento da experiência valorativa inerente do ato, do ato em si mesmo, no acontecimento; por outro, entendimento de que o processo de atualização e valoração é um ato inativo, um gesto, ou seja, não intencional, não volitivo, não passa pela ordem da vontade ou da consciência individual, do cogito, mas da necessidade mesma de sua natureza material constitutiva.

natureza. “Chamaremos objeto, objetivo, não só o que se divide, mas o que não muda de natureza ao dividir-se” (Deleuze, 2008, p. 30).

Este é o paradoxo: para que uma teoria do objeto exista o objeto tem que ser concebido como exterior ao tempo, colocado para lá da experiência, imutável. Por outro lado, na experiência, o que chamamos de objeto é sempre, em algum grau, um quase, em processo, em movimento. No acontecimento, no meio, conhecemos o objeto não em sua completude, em sua forma última, mas como algo que nos inscreve na experiência. O que resulta de uma experiência, como argumenta Whitehead, por exemplo, é menos a cadeira do que a qualidade do sentar. É apenas depois do fato, depois que a cadeira ativa um primeiro empuxo, depois do movimento para dentro do campo relacional da sentabilidade, que uma cadeira enquanto tal é definida, percebida em toda sua intensidade objetual. Mas mesmo aqui, Whitehead propõe, a forma tridimensional da cadeira não pode ser desconectada de sua formação. A forma é menos o fim do que o conduíte.

A forma é mantida, em alguma medida, em suspensão. O fato de a cadeira não se estabelecer ulteriormente e de modo completo na experiência não significa que o que conhecemos como cadeira está contida em algum céu inatingível. O objeto está em suspensão – o sentir-forma (a forma menos atualizada que sentida) não pode ser separado do meio, do campo que co-ativa: neste caso, algo como uma ecologia do conforto, da sentabilidade, do desejo de sentar. Se o desejo de sentar deriva pelas bordas da sentabilidade ou se inclina-se às pompas do conforto, a experiência da cadeira não é uma só, nunca está restrita às dimensões do objeto (ou do sujeito) em si mesmo. O objeto, como o sujeito, não é nunca em-si-mesmo.

A arte pode fazer sensível o mais-que do objeto, em virtude de sua capacidade de trazer à expressão o tempo acontecimental. Essa habilidade com a arte do tempo envolve a ativação da diferenciação de temporalidades. No acontecimento, essa ativação da dinâmica diferencial cria, entre o que foi e o que será, uma memória do futuro.¹¹⁹ Essa memória do futuro é o fazer-se sentir de uma tendência acionado, no acontecimento, por um jeitinho (*minor gesture*). Tais tendências não se assentam em um objeto quando a arte opera em seu máximo fulgor. Elas se movem através dele, forçando o presente da experiência para o seu próprio limite. O jeito (*manner*) da arte é sentido aí, na abertura irrequieta entre o agora e o agora.

¹¹⁹ Discuto esse conceito em pormenor no capítulo Propositions for the verge, em *Always more than one* (2013).

Toda atualização é, na verdade, uma diferenciação. O in-ato é a defasagem do processo pontuado por uma ocasião de experiência. Nessa defasagem, as diferenças de grau entre o ainda-não (*not yet*) e o terá sido (*will have been*) são sentidas nas orlas da experiência. Elas são sentidas no curso da movência, quando o mais-que da experiência é ativado.

Sentir na movência, ativar o mais-que que faz coincidir a objetividade (*object likeness*) e a relacionalidade do campo, significa experimentar o tempo não-linear, em que tudo é quase e tudo age. Não há, aqui, sucessão em seu sentido cronológico. Agir é ativar tanto quanto atualizar. É tornar sensível a clivagem entre as dobras virtuais da duração e as aberturas dos atuais presentes como qualidades de passagens – processualidade.

A ênfase na ontogênese do tempo é crucial: a qualidade do percurso depende da não aceitação de noções de espaço e de tempo que preexistem à expressão do acontecimento criada pela arte. Não se trata de negar o passado, mas, antes, de dizer que o que existe na experiência não é uma linha de tempo contínuo, mas “uma diversidade infinita de distensões e contrações” (Deleuze, 2008, p. 61). O jeito de existir é como a experiência se contrai, dilata, expande.

O jeito da experiência é sentido qualitativamente no tempo acontecimental. Essa qualidade expressiva da experiência em ato não é objetiva. Não há um ponto de partida estável desde o qual é possível explorá-la. Ademais, seus efeitos são imensuráveis. O tempo-acontecimental está em movimento, vívido, sensível. A forma como ele se conecta com aquilo que está por vir é a forma de virar o que se é. Nesse registro, é intuitiva. O jeito (*manner*) criado nas práticas de fazer arte é intuitivo sobretudo em seu jeito (*way*) de tomar e fazer tempo. A arte do tempo é elasticidade – não objeto, não gênero, não forma, não conteúdo. Isso não significa afirmar que tais aspectos da prática artística não se justapõem em parte do processo. Ao invés disso, é propor que a acontecimentalidade – a arte do tempo – é antes de tudo uma abertura elástica à diferença qualitativa ativada pela intuição. Por esse motivo, o jeito (*manner*) do fazer artístico cria efeitos robustos os quais são capazes de gerar aberturas intuitivas infinitas ao mais-que da arte.

A arte do tempo é menos sobre definições do que sobre sensações, do que sobre a força afetiva da tessitura do tempo ali onde “não somos mais seres, mas sim vibrações, efeitos de ressonância, tonalidades de diferentes frequências” (Lapoujade, 2017, p. 11). A arte do tempo tampouco trata de economia, de extrair a máxima rentabilidade de uma

experiência dada, da utilidade do tempo gasto. “É preciso saber pensar a mudança sem que nada mude” (Lapoujade, 2017, p. 14). A duração é sentida para além de qualquer mudança aparente, independentemente de qualquer noção de linearidade ou sucessão.

Intuição não tem nada que ver com o já concebido. Por rezear falsos problemas, a intuição inscreve na experiência uma ruptura com o já conhecido, uma clivagem na percepção. Ela força a experiência ao extremo, não daquilo que se pode imaginar, mas do que foi tecnicamente alcançado. A intuição não está, portanto, separada de uma técnica. É um processo rigoroso cuja consistência reside em levar a técnica ao limite, até a sua tecnicidade aparecer. Tecnicidade: aquilo que ultrapassa a técnica de tal forma a tornar sensível o *mais-que* de toda experiência.¹²⁰

A memória do futuro é a experiência direta do tempo em diferenciação. “Trata-se aqui de alguma coisa que foi presente, que foi sentida mas não foi agida” (Lapoujade, 2017, p. 26). A memória não é uma faculdade somente do e para o humano. A memória já está ativa na própria duração, inseparável do movimento relacional da duração. Ela está aquém e além do humano porquanto a duração não se encerra estritamente na humanidade – “a duração não está presa ao ser – nem aos seres –, ela se confunde, pelo contrário, com o puro devir” (Lapoujade, 2010, p. 29).

A memória do futuro torna sensíveis as mínimas vibrações – humanas e não humanas – à espregueada nos interstícios da experiência. De par com o jeitinho, cuja participação faz com que esses intervalos alcem à expressão, a memória do futuro intui essas microvibrações, ativando a força do devir que as verga à rítmica extemporânea do seu percurso. A intuição é isto: o cativar, no acontecimento, das forças pulsantes que ativam a experiência da defasagem para o seu *mais-que*. Uma memória do futuro, tendo em vista que o *mais-que* ainda não pode ser propriamente apreendido, não pode permanecer restrito à presentidade da experiência. A memória do futuro é uma afinação com certa futuridade, entendida como ritmo e não como sucessão. O futuro pulsa na experiência em-formação, in-formando (in-formation). A memória do futuro é a experiência recursiva, no acontecimento, do que está por vir, do que virá. *Déjà senti*.

Simpatia é como Bergson nomeia o mecanismo pelo qual algo como um sentir-futuro emerge – simpatia não do ou pelo o humano, mas com a experiência se fazendo. “Chamamos aqui de intuição a simpatia através da qual nos transportamos ao interior de um objeto para coincidir com aquilo que ele tem de único e, conseqüentemente, de

¹²⁰ Para uma definição aprofundada de técnica e tecnicidade, ver *Dancing the virtual*, em *Always more than one* (2013).

inexprimível” (Lapoujade, 2017, 61). Tomar a simpatia como motor da escavação propicia a sensação do movimento, abre a experiência às complexidades do seu próprio desdobrar.

O que é intuído não é a matéria *per se*: “Não existe, portanto, intuição da matéria, da vida, da sociedade *como tais*, ou seja, como substantivos”. (Lapoujade, 2017, p. 64). Intui-se forças, intui-se qualidades que escapam das interrogações que rebatem o por vir sobre o já ocorrido. A intuição compromete-se única e exclusivamente com o que está por vir.

Deleuze definiu certas vezes a arte do tempo por essência. Essência não significa, nesse registro, qualidade do que é estável. Em seu primeiro trabalho sobre Proust, Deleuze fala da essência como a força do ainda não sentido (*as-yet-unfelt*) da experiência. Nesse caso, a definição comumente aceita de essência – verdade, origem – é o avesso do tratado aqui. Essência é, pelo contrário, a diferença absoluta de natureza. Vinculada à arte, a essência expressa, para Deleuze, o incomensurável da experiência, expressa aquilo que excede a equivalência entre signo e sentido. “No nível mais profundo, o essencial está nos signos da arte” (Deleuze, 2003, p. 13).

Os signos da arte não transmitem quaisquer significados. Eles tornam sensível sua inexprimibilidade. O essencial, o signo criativo, nada representa. Ele é uma espécie de temporalidade, uma dobra duracional na experiência. A qualidade do tempo que traz consigo não pode ser abstraída de seu processo de formação (*coming into formation*). O campo criado no processo é análogo à sua temporalidade, um tempo insubmisso à sucessão, um tempo-cisma ou cisma temporal (*time-schism*). Tempo, como afirma Deleuze, *le temps*, é plural.

A pluralidade de temporalidades no tempo multiplica a experiência do agora. Para Deleuze, isso é o que pode a arte. Arte menos no sentido da forma que é tomada pelo objeto do que do jeito como a composição do tempo é criada. Tempo é uma força de diferenciação. Nesse sentido, produz efeitos em profusão. Ele cria uma matriz composicional que transversaliza o ato e o in-ato. No tempo, na arte do tempo, o que é ativado é um campo de expressão através do qual uma diferença de qualidade na experiência é forjada, e não um sujeito ou um objeto. O que arte pode fazer é ultrapassar o objeto enquanto tal e fazer sensível a dissonância, a defasagem, a complementaridade existente por entre as coisas, aquilo que Deleuze chama de meio revelador ou refrangente (Deleuze, 2003). Ela o faz quando consegue efetivar o seu jeitinho (*minor gesture*). A refração não produz um objeto, mas uma qualidade de experiência que

atinge as bordas quase formadas da intuição do material. Quando isso ocorre, a matéria intui seu movimento relacional e ativa sua qualidade interna, ressoando um acontecimento de modo a fazer sensível o invisível em toda a desconcertante diferença que carrega. A intuição amplifica a tecnicidade do processo assim como trata o *mais-que* como memória do futuro. Por essa razão, ela é capaz de antever o que Deleuze (2003, p. 58) formula como um “tempo original, que ultrapassa suas séries e suas dimensões; um tempo complicado ... desdobrado e desenvolvido”, um tempo despido de preconceções, um tempo que produz seu próprio por vir.

Voltar-se à arte do tempo envolve a elaboração de técnicas que fendem a arte aos seus gestos menores. Isso exige uma atenção ao campo em formação. Tal percepção é, no acontecimento, ecológica e coletiva, ao mesmo tempo em que é relacional, entendendo relação como a força cuja o sentir revela a forma como o tempo co-compõe com o fazer da experiência. A relação é constitutiva dos objetos, dos sujeitos. O isolamento é forjado fora da relação, não o inverso.

David Lapoujade refere-se precisamente a isso quando escreve que “no fundo do homem, não existe nada de humano” (2017, p. 72). O mundo é constituído pela relação ativada pela intuição, sentida com simpatia nas orlas da experiência. Aqui, nas orlas, a vitalidade das tendências do *mais-que*, do *mais-que-humano*, se fazendo na experiência é absoluta. “É necessário chegar aos limites da experiência humana, ora inferiores, ora superiores, para atingir os puros planos material, vital, social, pessoal, espiritual através dos quais o homem se compõe” (Lapoujadade, 2017, p. 72). Não é a reconceituação do sujeito e do objeto o que está em questão no fato da arte requerer a intuição do *mais-que* para ser capaz de ativar gestos menores. Trata-se, ao invés, da desfolhação de tudo o que preexiste a ocasião dentro da qual o acontecimento se afirma. Apenas e tão somente isso, propõe Lapoujade, faz o irrealizável realizável.

A memória do futuro, a arte do tempo, não têm proporções quantificáveis. Eles são proposições especulativas, são forças inerentes à confecção conceitual da teia de experiências sempre alertas para o bote nas bordas do pensável. A arte do tempo propõe o que a arte pode realizar num mundo em contínua composição. É também a proposição que abre a arte para o seu fora, para o in-ato, para práticas que engendram coletividades emergentes. A arte do tempo, antes de virar-se imediatamente à resolução da forma, indaga como técnicas de relação viram um conduíte para o movimento relacional que excede a própria tomada de forma a qual a arte frequentemente perturba. Antes de estagnar-se no objeto, a arte como maneira pode explorar como as forças do ainda não

(*not-yet*) co-compõem com o meio (*milieu*) no qual elas são modos ainda incipientes. A arte investiga, nessa co-composição, as forças coletivas emergentes. A arte desenvolve técnicas para intuir como pode tornar-se a base para a criação de novas maneiras, novos jeitos de colaborar, humanos e não-humanos, materiais e imateriais. A arte pode tocar a tecnicidade do mais-que que salta das proposições fundamentadas em objetos artísticos. Ela pode questionar como a iteração coletiva de um processo se fazendo pensa a si mesma, bem como a forma em que ativa toda a potencialidade da pesquisa-criação. A arte pode questionar o que a compele a pensar, a virar. Ela pode questionar as forças que violentam a feitura do tempo, e pode criar de dentro desse turbilhão fervilhante do tempo fora dos gonzos (*out of joint*), intuindo seus limites, limites que tem pouco ou nada que ver com uma forma. Nessa chave, a arte gera um tempo para o pensar “que iria até o fim do que a vida pode, um pensamento que conduziria a vida até o fim do que ela pode” (Deleuze, 1976, p. 48). Arte como técnica, como jeito.

Esse jeito (*way*) é relacional. Ele é do campo de relações, do meio, do ambiente. Arte: o processo intuitivo cuja ativação compõe a relacionalidade constituinte do viver a vida (*life-living*), criando uma memória do futuro que escapa da e complica a forma. A arte do tempo: tornar sensível o ritmo do diferencial, a qualidade da relação. Não é um problema, por assim dizer, de frear o tempo, de acelerá-lo, de retardá-lo, de apressá-lo. É um problema de mover a experiência além do habitual, de descobrir de que maneira as pontas da vida vivida mesclam-se com as forças do que ainda não pode ser percebido, mas mesmo assim produz sentires. A arte do tempo envolve riscos, sem sombra de dúvida, mas um risco assumido de maneira distinta, não mais no nível da identidade ou do ser: risco de perder o pé, risco do mundo perder o pé, num terreno movediço e em contínua movência. Na feituradesses *undercommons*, onde o movimento é anterior às formas e as devora (*predates form*)¹²¹, onde a expressão permanece vivaz nos interstícios do indizível, o campo de relações ele mesmo se torna “inventor de novas possibilidades de vida” (Cowan, 1996, p. 3), possibilidades de vida que só podemos intuir na arte do tempo.

¹²¹ N.T.: A ambiguidade da palavra *predates*, que pode significar tanto “antecede” (pré-data) quanto “preda”, “devora”, não parece intencional no texto original. Não parece, contudo, excessivo dizer que, na medida em que mostra-se a anterioridade do movimento em relação à forma, o movimento devora a forma: a forma passa a aparecer como um tipo de movimento, algo de todo alheio à ideia tradicional de forma. Em uma tradução, em alguma medida, antropofágica (como explicado no início do texto), pareceu interessante fazer ecoar essa predatorialidade que já soava, ainda que subliminarmente, na palavra. Ela é como um gesto menor da palavra, um jeitinho da palavra, que se insinua para além de qualquer intenção humana ou autoral. É a agência sutil de uma palavra.

2. A arte da participação

Se a arte do tempo, a arte como jeito (*manner*), inventa novas possibilidades de viver a vida, isso decorre do contínuo investimento na questão da prática. A prática move a técnica em direção à tecnicidade. Ela não pode ser reduzida a um indivíduo. A prática é transversal ao campo de experiência.

Gilbert Simondon pensa o indivíduo como um ponto de inflexão de um processo de individuação. Para Simondon, o indivíduo é emergente e não pré-constituído. No seu vocabulário, existe uma relação intrínseca entre a individuação (o processo), a pré-individuação (a força da forma) e o individual (o ponto de inflexão que abre o processo para individuações outras). O indivíduo (a singularidade do processo) não é o ponto de partida – ele é o que emerge do meio da individuação. O indivíduo é aquilo pelo qual o acontecimento se expressa, nunca aquilo que o põe em movimento.

O indivíduo emergente do processo não pode ser inteiramente abstraído da força do pré-individual, do excesso virtual ou do mais-que o qual acompanha todos os processos da força tomando forma. Se o mais-que de um processo de individuação percorre toda a dinâmica de formação, isso significa que não há uma fase do processo que já não esteja, de saída, em excesso relativamente à forma que terá. Um processo é, portanto, segundo sua própria natureza, coletivo. É uma ecologia de práticas. Em muitas leituras sobre coletividade, o múltiplo refere-se à soma das individualidades (de tal feita reduzindo o coletivo aos indivíduos que o integram). No entanto, para Simondon, a individuação é sempre transindividual. É verdade que indivíduos emergem daí, mas o processo nunca retornará à soma de suas partes. Mesmo os indivíduos, quando abstraídos, não deveriam ser simplesmente reduzidos a uma soma, uma vez que continuam portadores da sua carga pré-individual, uma carga que contém “potências e virtualidades”, o que sugere uma suscetibilidade contínua a estados alterados de natureza (Simondon, 2005, p. 248).

Simondon usa o conceito de transindividuação para descrever a coletividade existente no cerne de todas individuações, aquém e além de qualquer especificação numa individualidade. Ele mobiliza o transindividual para tornar visível que qualquer mudança no acontecimento é uma mudança na própria ecologia que o compõe. O transindividual é o conceito que mais sublinha o fato de que todo acontecimento é colaborativo, participativo.

Participação é central à arte do tempo. Na acepção normativa da arte como objeto, vista no *OED*, a arte possui duas temporalidades: o tempo da realização e o tempo do espectador que aprecia o objeto realizado. O realizador e o espectador são os dois polos limítrofes do processo. Muito embora essa acepção seja complicada na arte participativa e nos processos artísticos coletivos de todos os tipos, resta uma pergunta: em que medida a arte retém essa dicotomia original entre o realizador e o espectador/público/participante mesmo nos casos nos quais os aspectos de participação são absolutamente centrais para tornar o trabalho operativo? Em que medida o realizador continua a ver-se como eixo principal (ou em que medida o curador carrega igualmente essa mesma percepção)? Em que medida permanecemos presos à ideia do artista como gênio solitário?

Quando um processo está delimitado pela crença de que existe um indivíduo pré-constituído criando em seu cerne, o coletivo torna-se um problema de segundo nível. O participativo é deixado para o final, e, pois, um estágio decisivo do acontecimento é emudecido. Ao segregarmos a participação do trabalho, ao relegarmos a participação a um segundo momento do processo em curso, o que estamos fazendo é separarmos aspectos constituintes do processo. O real trabalho é visto como aquilo que emerge antes do acontecimento estar aberto ao público. A prática, portanto, fica separada das técnicas de ativação. Em sendo assim, o participativo é posto em uma desconfortante dicotomia entre o que é interior e exterior ao processo. Disso decorre uma expectativa que coloca o público em uma embaraçosa posição de julgadores. De um lado, o público torna-se o juiz do trabalho e, de outro, o artista passa a ser o juiz do juízo do público. Mesmo no melhor dos casos, será difícil escapar da prescrição de certa hierarquia. Isso não só refreia a força do que pode a arte como restringe a participação a uma definição de público preconcebida, situação essa que inevitavelmente orienta a participação à intervenção humana, reduzindo, assim, a complexa ecologia da participação. A presença humana opera como um ativador a posteriori, com a tarefa de trazer esse novo fazer da prática à existência. Se, por um lado, existe a chance de sucesso no sentido de que pode produzir novos modos de encontro que incipientemente torna sensível a abertura do trabalho a uma reorientação, por outro, nesse contexto, frequentemente, as condições que permitiriam a obra ganhar extensão para além de si mesma não foram criadas. O conceito de transindividuação evidencia as limitações desse ponto de vista. Da perspectiva da transindividuação, a participação é uma espécie de a priori, presente desde sempre, ativa como o mais-que no coração da formação do

acontecimento. Participação não é o jeito com que o fora complementa um acontecimento já em curso, mas é a multiplicidade operacional da prática em seu desdobrar. Participação não é o que o artista desejaria que o público fizesse (eu certamente sucumbi a isso em minha própria prática), mas a atividade potencial do trabalho aberta pelo processo.¹²² Através do mais-que, essa atividade participativa é realçada na arte, cabendo frisar que todo acontecimento é de cabo a rabo transindividual, e, por extensão, todo processo artístico é capaz de mobilizar essa fração transindividual.

Pensar a participação como imanente ao acontecimento gera uma gama de expectativas completamente distintas. Agora, a prática é considerada imanente à ecologia de um processo de mudança incessante. Isso altera radicalmente as condições do trabalho. Agora, o problema não é mais como a participação é capaz de reanimar um processo, mas como o processo ele mesmo, como prática emergente, pode tornar sensível a sua própria natureza transindividual ou participativa. A prática deixa de ver o objeto como fim para explorar maneiras de prolongar a arte do tempo no acontecimento, de tal feita a engendrar novas formas de colaboração. Quer nos refiramos à feitura de uma obra de arte ou à colocação, através de uma artimanha em ato (*a process artfully in-act*) de práticas ativistas que fazem emergir coletividades, o crucial é menos como o trabalho se define que a engenhosidade com que cria novos condutos para a expressão e a experimentação.. A participação assim concebida põe em relação um agenciamento, uma mobilização, no acontecimento, inclinada a algo que não começa nem termina com o indivíduo humano.

Simondon escreve: “não poderíamos conceber a individuação ... como algo que se processa intrinsecamente à formação dos indivíduos, jamais completa, jamais fixa, jamais estável, mas sempre cumprindo, em sua evolução, uma individuação que os estrutura sem eliminar a carga pré-individual associada, constituindo o horizonte do Ser transindividual do qual se destacam? (Simondon, 2005, p. 29). O transindividual, vale repetir, “não é o social bruto nem o interindividual; ele supõe uma verdadeira operação de individuação a partir de uma realidade pré-individual”. A realidade pré-individual, a energia do mais-que que acompanha cada processo de individuação, não cria um

¹²² Em *Always more than one* (2013), existe um interlúdio intitulado *Fiery, luminous, scary* no qual exploro tais questões em relação a um trabalho por mim realizado de nome *Slow clothes || Folds to infinity*. Penso que as demandas da arte relacional ou participatória são tais que a criação das condições para participação devem ser manuseadas com muito mais cuidado do que recebem os próprios objetos (se os há). Arte é, aqui, arte da relação, precisamente.

indivíduo formado para todo o sempre, mas, sim, uma metaestabilidade que expressa “uma condição quântica, correlativa de uma pluralidade de ordens de grandeza” (Simondon, 2005, p. 29). É desde a perspectiva dessa metaestabilidade que a feitura, dentro de um processo artístico, da arte da participação começa. Tal feitura considera o acontecimento plenamente participativo, um processo sempre em co-composição por entre as gradações e as temporalizações do seu próprio fazer.

2.1. Limites da existência

Para explorar a arte participativa, é necessário retornar para algumas questões-chaves levantadas anteriormente concernentes à noção de arte do tempo:

1. O que é ativado por um trabalho artístico não é sua objetividade (um objeto não é em si mesmo arte). Arte é o jeito (*the way, the manner*) de devir que é intensificado pelo saltar-de-si-mesmo do objeto. É a ultrapassagem (*outdoing*) do objeto tanto em relação à forma quanto ao conteúdo.
2. Intuição é a operação que coloca em curso o processo de ultrapassagem.
3. A maneira de devir torna sensível a complexa duração não-linear do tempo. Isso é a ativação do futuro – a força de fazer-sensível o ainda impensável (nas bordas dos sentires).
4. A ativação da maneira de tornar-se é outro jeito de falar sobre a tecnicidade de uma obra, ou seu mais-que. Esse mais-que é uma defasagem (*dephasing*) do trabalho em relação à sua proposição inicial (seu material, suas condições de existência).
5. O campo relacional ativado por esse ultrapassar do trabalho artístico é uma ecologia de práticas mais-que-humana. O trabalho participa, relacionalmente, ecologicamente, de uma mundificação que redefine potencialmente os limites da existência.

Os limites da existência estão sempre em revisão. A arte participativa toma a noção de modo de existência como ponto de partida, perguntando de que maneira as condições que a orienta em direção ao mais-que modificam ou modulam como a arte produz diferença, abrindo os campos de relação existentes a novas formas de percepção,

responsividade, experiência, coletividade. Tais aspectos da arte da participação não podem ser pensadas separadamente do político, muito embora a força política do trabalho não esteja necessariamente no seu conteúdo. Trata-se de questionar como o campo de relação ativado pela arte afeta o complexo de ecologias do qual faz parte.

2.2. Simpatia

Simpatia, para Bergson, não é o ato benevolente consequente ao acontecimento, tampouco o resultado ou resposta a uma ação pré-determinada. Simpatia é o vetor da intuição sem o qual esta não seria jamais experimentada. Um acontecimento simpático à força da intuição torna-se capaz de gerar jeitinhos (*minor gestures*) que abrem o processo à sua tecnicidade. Simpatia é o que permite ao acontecimento expressar o seu mais-que. É o que abre o acontecimento para aquilo que a intuição convocou. “Chamamos aqui de intuição a simpatia através da qual nos transportamos ao interior de um objeto para coincidir com aquilo que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível” (Lapoujade, 2017, p. 61).

É impossível pensar intuição e simpatia totalmente apartadas uma da outra, mas não devemos, em razão disso, considerá-las a mesma coisa. A intuição toca no diferencial do processo. A simpatia mantém juntos os contrastes do diferencial, de tal maneira que, de par com o jeitinho (*minor gesture*), o indizível devém expressivo. A simpatia é, em aliança com o jeitinho, um conduto para a expressão de certos encontros já contido em estado germinal. Ali onde a intuição é a força de expressão ou de prearticulação do desdobrar-se do acontecimento, a simpatia, trazendo à baila o jeitinho (*minor gesture*), é o jeito (*way*) dessa articulação.

Simpatia é um nome estranho para esse processo, tão conectado que está com a linguagem cotidiana no sentido de estabelecer um juízo de valor a um processo preexistente. Por esse motivo, talvez não guarde a potência conceitual necessária para tornar sensível a força do que produz ou pode produzir. O uso que faço do termo alia-se às noções de preocupação (*concern*) e gozo de si (*self-enjoyment*) formuladas por Whitehead, conceitos que nos recobram que ao acontecimento preocupa-se com a sua própria evolução, e que essa preocupação é central para o ultrapassar-se (*outdoing itself*) do acontecimento. Fazer da simpatia condutora da expressão no acontecimento é trazer a questão do cuidado para dentro dos limites da concrecência do acontecimento,

realçando, assim, como a intuição é um ato relacional que se desenvolve numa ecologia que não pode ser abstraída dela própria. Intuição leva à simpatia – *simpatia pelo desdobrar do acontecimento*. Sem simpatia por esse desdobrar, o acontecimento não é capaz de tornar sensível a complexidade de durações pelo qual é composto. Simpatia inclina-se à complexidade de uma intuição à espreita na extremidade do pensamento, lá onde ritmos que povoam o acontecimento ainda não se moveram em direção às suas potencialidades em constelação.

2.3. O jeito (*way*) da arte

Se a arte do tempo está inextricavelmente ligada à prática como um jeito (*way*), consequentemente, prática e intuição devem sempre ser vistas como co-operativas: intuição é a dobra na experiência que permite a montagem de um problema que dá início a um processo particular, ou curva-o para o seu diferencial, criando o germe de uma prática.

Isso levanta a questão de onde a intuição está situada em relação a uma prática inerentemente dupla: a participação. A participação é intuitiva? Eu diria que a participação é a simpatia referente ao processo em que a arte como evento é mobilizada por meio de uma dinâmica intuitiva na qual ela forja e vetoriza o problema que continuará a ativá-la por toda a sua vida. Participação é o rendimento (*yield*) naquilo que Ruyer chamou de “rendimento estético” (“*aesthetic yield*”). Esse rendimento (*yield*) dá direção a um processo já em curso e abre o processo ao mais-que de sua forma e de seu conteúdo – ele *cede*.

O rendimento estético, como aquilo que a arte rende e aquilo que ela cede, expande-se para lá de qualquer objeto ocasionado pelo processo para incluir a vista de expressão gerada pela prática como acontecimento. Isso é artimanha (*artfulness*). A manha da arte (*artfulness*), como rendimento estético, é questão de como um conjunto de condições coalesce para favorecer a abertura de um processo à sua coletividade inerente, ao mais-que do seu potencial. A arte da participação é a capacidade, no evento, de ativar a sua artificiosidade (*artfulness*), de explorar o seu rendimento. A artimanha (*artfulness*) é a força de um devir que é singularmente disposto a uma ecologia em processo de fazer-se, uma ecologia que nunca pode ser subsumida ao artista ou ao

indivíduo participante. Artimanha (*artfulness*): a captura momentânea de um rendimento artístico na evolução de uma ecologia.

A complexa ecologia do processo de ultrapassagem (*outdoing*) que é operacionalizado pelo jeitinho (*minor gesture*) é sentido, em sua intensidade, no artificioso (*the artful*): ela é palpavelmente transindividual. No contexto da arte como um jeito (*manner*), a artificiosidade (*artfulness*) está, portanto, mais próxima do diferencial que de qualquer objeto, de um diferencial que foi ativado por meio da pontualidade do movimento de um jeitinho ao longo do processo. Isso não é sugerir que a feitura de problemas operacionais através da intuição, a ativação de jeitinhos (*minor gestures*) através da simpatia pelo evento, o vir-à-expressão da artificiosidade (*artfulness*) possa ser feito rapidamente ou facilmente: ao escrever sobre o papel da intuição na articulação de um problema, Bergson fala da necessidade de uma longa camaradagem engendrada por uma relação de confiança que leva a um engajamento com aquilo que vai além de observações prematuras e fatos neutralizantes preconcebidos. A intuição é um processo rigoroso que agita-se nos próprios limites de um encontro com o quase-pensado (*as yet unthought*). A artimanha (*artfulness*) é a expressão simpática deste encontro.

Explorando o diferencial, a artificiosidade (*artfulness*) abre o mundo para o tipo de novidade enfatizada por Whitehead – uma novidade não preocupada com o sentido capitalista da última moda, mas como criação de mistos que produzem novas aberturas, novas visões, novas feições da experiência se fazendo. Essa novidade é irreduzível ao objeto artístico: apenas a artimanha é verdadeiramente capaz de ativar novas misturas.

A artificiosidade (*artfulness*) não pertence ao artista, nem à arte como disciplina. Se ela precisasse ser anexada a algo, poder-se-ia dizer que seria o que o processo de pesquisa-criação mais operacional busca atualizar. 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 artimanha emerge mais ativamente nos interstícios onde o mundo ainda não se estabeleceu em objetos e sujeitos. Um ambiente vivaz para a artificiosidade (*artfulness*) é o campo da percepção direta que defini na introdução (ao livro *The Minor Gesture*) como *percepção autista*. Quando há artificiosidade, é porque condições foram criadas que possibilitam não apenas a arte do tempo, mas também a arte da participação. A percepção autista – a participação direta, no evento, das suas ecologias nascentes, é talvez o registro mais aberto para a experiência do artificioso (*of the artful*). Porque é

apenas quando há simpatia pela complexidade do acontecimento nascente que o mais-que de uma ecologia emergente pode verdadeiramente ser percebido. Quando isso ocorre, um senso de mudança é apreendido do movimento imanente – e o jeito (*way*) no cerne da arte é sentido. Não é o objeto que se sobressai aqui, nem a árvore, o pôr do sol, ou a pintura. É a força de movimento imanente que o acontecimento convoca que é experimentada, uma mobilidade se fazendo que desloca qualquer noção distinta de subjetividade ou de objetividade. Isso não significa que o que é aberto não tem um tempo, um lugar, uma história. Antes, o contrário: o que emerge no coração daquilo que tem artimanha, no tempo rítmico de uma percepção autista, é sempre singular – *este* processo, *esta* ecologia, *este* sentimento. É como a constelação de fatores emergentes co-compõe, como eles são sentidos na sua emergência, que faz desse acontecimento singular arte (*artful*), uma artimanha (*artfulness*) que carregará, então, retrospectivamente, uma história, um comprometimento com uma causa, mobilizando uma política em processo de ser feita.

A artimanha (*artfulness*) é uma direcionalidade imanente, sentida quando um trabalho se conduz, ou quando um processo ativa a sua dobra mais sensível, onde ele ainda está repleto de intuição. Essa modalidade está para além do humano. Certamente, corta através do humano, funde-se com ele, captura-o, dança com ele, mas é também e sempre mais-que-humana. Tal modalidade está ativa em uma ecologia de ressonâncias que são mais prontamente percebidas por neurodiversos. O processo tem agora seu *momentum* próprio, sua arte do tempo própria, e essa arte do tempo, extraída das limitações da volição centrada no sujeito, colabora com a criação de seu próprio caminho (*way*). A força da arte como um jeito (*way*) vem precisamente disso, do fato de ser mais-que-humana.¹²³

O ritmo é central a esse processo de fruição que atravessa variações diferentes de experiências centradas no humano em busca de ecologias ainda inomináveis. Em toda vetorização da intuição e da simpatia existem durações ainda por desdobrar, expressões do tempo ainda por viver, ritmos ainda inexprimíveis. É isso que faz do acontecimento arte – isso que permanece nas bordas, na periferia de um processo que ainda não se reconhece, inventando, como faz, seu próprio modo, um jeito de mover-se, de fluir, de fixar-se, de jogar luz (*lighting*), de colorir, de participar. A artificiosidade (*artfulness*) é vivida assim – como um campo de fluxos, de acelerações e frenagens, mal-estares e

¹²³ Para entender a relação entre animalidade e criatividade, ver Massumi (2017).

espanto, distrações e atenções. A artimanha (*artfulness*) não é algo para se contemplar. É algo através do que mover-se, com o que dançar nas bordas da percepção onde sentir, ver e devir são o mesmo.

O que se move não é o ser humano *per se*, massa força da direção que a intuição deu ao evento no seu desdobramento inicial, de par com a força de um jeitinho (*minor gesture*). Técnicas estão trabalhando, modulando-se para ultrapassar (*outdo*) suas fronteiras em direção à tecnicidade em germe. Pensamento, intento, organização, consideração, hábito, experiência – tudo isso está operando aqui. Com eles, advém o embrião da intuição fruto de um longo e paciente processo ativado, doravante, por uma simpatia pela diferença, uma simpatia pelo acontecimento em seu formigante devir. Tocar a artimanha (*artfulness*) é tocar o mais-que incomensurável ativo em todo canto nas ecologias que nos produzem e excedem.

Ajustada (*tweaked*) em direção à artimanha no processo se fazendo, a arte se faz um caminho (*way*) para um ethos coletivo. Da estrutura mais aparentemente estável ao processo mais móvel e efêmero, a arte com manha (*art that is artful*) ativa a arte da participação, fazendo sentir a força transindividual de um tempo acontecimental que catapulta o humano à diferença. A diferença, o mais-que em nosso âmago, a parte não-humana que anima cada uma de nossas células, torna-se atenta ao campo relacional que abre o trabalho para o seu fora intensivo. Esse campo relacional não deve ser entendido espacialmente. Ele é uma materialização intensiva, uma movência absoluta que habita duracionalmente o processo. É a arte do tempo se fazendo sensível.

Uma campificação (*fielding*) da diferença foi ativada, e isso precisa ser cuidado (*tended*). A arte participativa envolve criar as condições para esse cuidado ocorrer. Ele é, primeiro e principalmente, um cuidado com o ambiente frágil da duração gerado pela operatividade da operação e ativado pelo jeitinho (*minor gesture*). Um cuidado pelos ritmos incipientes da obra. A fragilidade decorre, me parece, do tanto por sentir no processo de um trabalho entrando em ressonância com um mundo em formação.

A simpatia torna sensível como a tendência, o jeito (*way*), a direção ou a mobilidade incipiente é em si o sujeito do trabalho. A simpatia implica um cuidado por esse sujeito, desestabilizando a noção segundo a qual tanto o trabalho quanto o humano entram na experiência plenamente formados. Simpatia: aquilo que traz a força do mais-que à superfície. Aquilo que produz a sensação da força da experiência ao exceder, sempre, o objeto. Aquilo que gera a abertura para o jeitinho (*minor gesture*) assumir o trabalho.

2.4. Vetores

A arte da participação, como mencionado acima, não encontra seu conduto apenas no humano. O artístico também realiza seu trabalho sem interferência humana, ativando campos de relação que são escalas mistas de ambientes ou ecologias que podem incluir ou não o humano, mas não dependem dele. Como categorizar como humano ou não-humano a exuberância de um efeito de luz, o jeito (*way*) que o ar se move através de um espaço, ou o jeito como uma obra de arte captura outra no movimento do seu pensamento?

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 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. A particularidade dessa definição advém da maneira (*way*) como conecta vetor e sentir. “Sentires são vetores; por essa razão, eles sentem o que está lá e transformam no que está aqui (Whitehead, 1978, p. 87). Vale frisar que para Whitehead sentires não se associam a um sujeito preexistente. Eles são a força do acontecimento se expressando. Entendido como vetores, sentires possuem a força do *momentum*, uma intuição para direção.

A teoria dos sentires de Whitehead vira a noção de participação restrita ao humano de ponta-cabeça. O que o acontecimento sente é como ele ganha expressão. O sujeito, o indivíduo, são o rescaldo, o modo como o acontecimento se conhecerá. O sujeito não está limitado ao humano – ele é a marca de uma defasagem, nos termos de Simondon, no acontecimento. Uma ocasião de experiência sempre guarda uma marca – uma vez passado à concreção será sempre o que foi. Whitehead chama isso de superjecto, ou de sujeito da experiência. Fazer do sujeito o resultado do acontecimento ao invés de o disparador nos rememora que o sujeito de um acontecimento inclui a qualidade dos vetores – segundo Massumi, seu pensar-sentir. Não é possível jamais abstrair ou separar o sujeito da qualidade vetorial, do tom-da-sensação que o compõe.

A artificiosidade (*artfulness*) é a capacidade do acontecimento de destacar o tom-da-sensação da ocasião de tal feita a gerar uma tonalidade afetiva que permeia mais que essa ocasião singular. Para isso acontecer, a ocasião deve ter, de dentro de sua evolução, uma competência para tornar-se um nexos que continua a ter apetite pelo

processo. Isso não significa inferir que a ocasião não perecerá, apenas enfatiza que nesse perecer pode restar uma qualidade encoberta que persistirá nas ocasiões por vir.

Como tom-da-sensação, afinados com o campo da relação, os vetores sintonizam-no para o seu mais-que. Sendo assim, ativam a coletividade de um dado nexos de ocasiões. 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. Esse processo, Whitehead sublinha, é ritmado (e não linear). Ele ginha entre uma dada ocasião real ensimesmada, na qual o que é moldado não difere daquilo que se é, para um campo amplo onde a abertura para o moldar permanece apinhada do potencial não só da ocasião em questão mas da vasta extensão do nexos da ocasião. A artificiosidade (*artfulness*) vive nessa intersecção.

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.

2.5. Contemplação

Um vetor-sentir contempla sua passagem, frequentando a dança de uma ocasião que se adentra. A ocasião não pode ser abstraída do seu tom-da-sensação. A contemplação do devir não pode ser separada do modo como irá vingar.

A artificiosidade (*artfulness*) jamais tem valor-de-uso – ela não faz nada que possa ser mapeado por um processo já em curso. Não há finalidade, não há limites preordenados, nenhum código moral. O processo é, entretanto, condicionante. Tal afirmação estabelece que as condições permissivas de sua emergência insistem em favorecer um engajamento com o problema vigente, propiciando a passagem a um campo de rendimento. A prática realiza o trabalho quando o jeitinho (*minor gesture*) torna operativo esse rendimento – já presente em germe no problema inicial que ativa o processo, na intuição que tateia o modo como a técnica devém tecnicidade. Sem as

condições propícias, o estético não rende, e a obra ou o acontecimento não tornar-se-á em excesso em relação às técnicas que os fizeram existir.

Condições propícias favorecem a contemplação. Contemplação, tomada como o ato de persistir-com, como cuidado com o processo, é uma forma mínima de produção. Ela assiste às condições que fazem uma obra operativa. Contemplação é passiva somente no sentido de que essa assistência provoca uma espera, uma paragem, uma escuta, uma simpatia-com. Essa simpatia está envolvida no processo, simpática com a parte indizível da experiência atizada pelo jeitinho (*minor gesture*), afinada com a frágil arte do tempo. Operativa nas margens da percepção, ali onde consciência e não-consciência coincidem, a contemplação ativa temporalizações de seu próprio fazer, por vezes vergando o neurotípico à percepção autista. Por essa razão, a contemplação – assim como a intuição e sua contraparte, a simpatia – ativa o diferencial do acontecimento. E, sendo assim, passa a responder às sutis nuances da experiência forjando-se.

A contemplação torna sensível a artificiosidade (*artfulness*). Ela o faz no acontecimento, na oscilação inquieta entre semear uma prática e devir-com a prática. Aqui, no interstício do viver a vida, a artificiosidade nos lembra que a vida não começa com o “eu”, e o “tu” não é o que a transforma em arte. Composta por milhares de contemplações, a arte do tempo nos lembra que “não dizemos ‘eu’ a não ser por estas mil testemunhas que contemplam em nós; é sempre um terceiro que diz eu” (Deleuze, 1988, p. 80). Não é outra a razão pela qual a artimanha é mais rara do que a arte. Pois a artimanha depende de muitos cuidados, muitas colaborações implícitas entre intuição e simpatia. E, acima de tudo, depende de que o humano saia da frente (*it depends on the human getting out of the way*).

Artimanha: o jeito (*way*) como a arte do tempo faz-se sensível, como ela pausa, e como sempre excede o seu pouso.

Referências bibliográficas

COWAN, Marianne. Introdução. In: Nietzsche, Friedrich. **Philosophy in the tragic age of the greeks**. Washington: Regnary Publishing, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

_____. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **Nietzsche e a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

_____. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

JAMES, William. **Pragmatismo e outros textos**.

LAPOUJADE, David. **A potência do tempo**. São Paulo: n -1 Edicoes, 2017.

MANNIN, Erin. **Always more than one: individuation's dance**. Durham: Duke University Press, 2013.

MASSUMI, Brian. **O que os animais nos ensinam sobre política**. São Paulo: n -1 Edições.

SIMONDON, Gilbert. **L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information**. Grenoble: Editions Jérôme Millon.

WHITEHEAD, Alfred North. **Process and reality**. New York: Free Press, 1978.