

# **JEJUADOR ABERRANTE DA ARTE: A IMPORTÂNCIA DE CONQUISTAR A REALIDADE QUE É NOSSA**

Karoliny Flôr, UFRJ<sup>1</sup>

## **RESUMO**

No conto o artista da fome, Kafka fala do artista enquanto jejuador, e diante de toda a vigia é o único que poderia ser espectador totalmente satisfeito do próprio jejum. Portanto, o artista fica durante quarenta dias sem comer e sua privação se transfigura em glória de continuar se privando, a fim de com paciência superar a si mesmo. A multidão não mais se interessa pelo artista e no fim de sua vida ninguém mais contava seu desempenho ao longo dos dias.

O conto se assemelha aos movimentos aberrantes que socialmente faz morrer o que não é necessário para a potência da vida, sendo assim, ser artista é ser jejuador aberrante e estar na linha tênue, algo que para Deleuze é a vida que implica a morte de algo dentro de cada pessoa para que a vida seja liberada, é saber morrer em vida. Uma vida que contagia a maneira de pensar em perspectiva animada, de modo que a presença seja contágio

Portanto, não basta apenas resistir por meio de linhas de fuga, mas como ser capaz de pensar, imaginar, sonhar e criar? A arte na maneira de ser não se apresenta de maneira oposta do mais cotidiano, mas sim pensar em pleroma, cuja plenitude do mundo se enriquece a cada novo gesto. Dessa maneira, torna-se mais real a existência da qual temos direito de legitimar nossa presença, sendo assim, a experiência artística tem uma intensa relação social.

O artista da fome representa a animalidade e a corporeidade a qual nos conectamos com a arte, sendo por meio do divertimento, do riso, e do prazer carnal. Nenhuma pretensão de divinação ou criação, mas a pura presença com a qual o jejuador pacientemente se coloca sob o olhar da multidão, sem legitimidade social por meio do sublime, de acordo com Kafka, resta a confirmação de sua existência e a conquista da realidade que lhe falta. Fazendo do corpo o palco para a ocupação da arte de existir.

## **PALAVRAS CHAVE**

Corpo, contágio, arte.

---

<sup>1</sup> Graduanda em Licenciatura em Ciências Sociais na UFRJ. Bolsista de Iniciação Científica financiada pela FAPERJ orientada pelo prof. dr. André Bocchetti.

## **ABSTRACT**

In the short story *The Artist of Hunger*, Kafka speaks of the artist as a faster, and in front of all the watchman he is the only one who could be a completely satisfied spectator of his own fasting. Therefore, the artist goes for forty days without eating and his privation is transformed into the glory of continuing to deprive himself, in order to patiently overcome himself. The crowd is no longer interested in the artist and at the end of his life, no one counted his performance over the days.

The story resembles the aberrant movements that socially make die what is not necessary for the power of life, therefore, to be an artist is to be an aberrant fasting person and to be on the thin line, something that for Deleuze is life that implies the death of something inside each person for life to be liberated, is to know how to die in life. A life that infects the way of thinking in animated perspective, so that presence is contagion

Therefore, it is not enough just to resist through lines of flight, but how to be able to think, imagine, dream and create? Art in the way of being does not present itself in the opposite way of the most everyday, but thinking in pleroma, whose fullness of the world is enriched with each new gesture. In this way, the existence of which we have the right to legitimize our presence becomes more real, therefore, the artistic experience has an intense social relationship.

The hunger artist represents the animality and corporeality that we connect with art, whether through fun, laughter, and carnal pleasure. No pretense of divination or creation, but the pure presence with which the fasting person patiently places himself under the gaze of the crowd, without social legitimacy through the sublime, according to Kafka, remains the confirmation of his existence and the conquest of the reality that lacks. Making the body the stage for the occupation of the art of existing.

## **KEY WORDS**

Body, contagion, art.

## **Capítulo 1 - Mostruários de ideias de arte**

Para Clifford Geertz os artistas mais integrados analisam a produção de elementos formais artísticos com base em uma enorme amplitude de representações, pois, para uma compreensão mais vasta era preciso considerar a experiência artística localizando seu poder estético nas relações estabelecidas com os sons, as imagens, os volumes, os temas e os gestos.

Segundo o autor, a arte não significa a mesma coisa em diferentes partes do mundo, apesar de sua potência emocional. Por meio de tambores, pinturas, cantos e danças há a presença de diferentes modos de estar no mundo, nesse caminho de arte e vida se torna transmodal pois se relacionam inseparavelmente.

Signos traçados em sociedade cujo valor não está na finalidade da obra, da sua contemplação, mas na relação estabelecida e em seu potencial de transformação. A variedade com a qual a arte se apresenta tornando-se uma experiência dinâmica e diversa que é apresentada em modos visíveis, tangíveis, audíveis e revelam o gosto que formam tais sentidos.

Assim acontece com a estética que utiliza categorias transculturais, pois arte e vida não se excluem, mas são íntimas e indissociáveis. Maria Acselrad em seu livro *Viva Pareia! Corpo, dança e brincadeira no cavalo-marinho de Pernambuco* diz que pensar a antropologia da arte só é um caminho viável quando também é ao mesmo tempo uma antropologia da vida, na qual não é pensada a finalidade da arte ou o genial criador da obra, mas toda a elaboração e relação, orientada histórica e culturalmente pela percepção de vida.

### **Contar história é ato político**

“ Entretanto, não trabalho com essa imagem, trabalho com a imagem de quem venceu. Mesmo que queimem a escrita, não queimam a oralidade, mesmo que queimem os símbolos, não queimam os significados, mesmo que queimem os corpos, não queimam a ancestralidade. Porque as nossas imagens também são ancestrais. “ (Bispo, Antonio. 2018.Pág 9)

Para o autor Antonio Bispo pensar em contracolonização é reeditar as rotas a partir das matrizes, a confluência e transfluência de saberes se relacionam intimamente com o cosmos. De modo que toda a natureza também constitui cada ser, a arte se articula com a memória e a identidade de um bem viver orgânico.

Nessa cosmovisão o pensamento é cultivado a partir de pertencimentos, a produção de saber não mono, nem linear, muito menos vertical. Mas é baseado na oralidade que tem poder, atitude e relação inseridos na palavra. O pensamento é circular, não tem fim, mas sempre pode recomeçar em rodopios, curvas e dimensionando o espaço.

Os espaços e movimentos abrem caminhos e incluem diferentes trajetórias e constantemente se enriquece com cada criação que se junta. No trecho destacado, o autor parte da memória e da história que escolhe contar de quem venceu. Além de sua resistência, destaca tudo aquilo que ainda vive, apesar de tantas destruições.

A autora Leda Martins fala da performance contida nas oralituras, utilizando o termo teórico conceitual encruzilhadas ela traz consigo outras possibilidades de leitura. O tônus da narração que prova o sabor da textualidade oral, sem ser algo imitado. Sendo assim, a inscrição dos saberes orais não se tornam meramente conhecimento escrito, mas inscrito de outros modos, inscrição que acontece no corpo e pelo corpo.

Na performance corporal há a inclusão da voz, e o corpo se torna lugar da inscrição da memória, havendo a tradução da performance oral e do saber, tal como Bispo fala sobre ser um tradutor de seu povo, aqui para Leda a tradução assume gesto, movimento e se torna a relação estabelecida com o entorno.

Nesse cenário, a escuta se torna presente como caminho para outras histórias serem contadas, adaptadas e continuarem vivas, pois o corpo de quem recebe as contações se torna incluso nas histórias que sempre se atualizam ao serem contadas, e nesse movimento porosamente afeta outros corpos que se inscrevem e recebe a palavra.

Contar história é recriar, no fazer cotidiano de continuar vivendo, pode ser bem simples, mas não deixa de ser uma maneira de continuar existindo. E nessa memória corporal repleta de correspondência, restauramos vivências. Enunciar algo no mundo é criar, invocar existências. O silêncio, desse modo, tem poder também. Assim como os olhos e gestos artesanalmente conduzem as histórias.

O que a contação de histórias aproxima, a narração separa. Pois, enquanto a contação de história acontece na medida em que se conta, com a participação de outras pessoas. Para o narrador há a distância e uma precisão de observação em que a pessoa se coloca. Aos poucos a arte de comunicar vai rareando, um exemplo que Benjamin traz é do corpo da guerra e sua maneira emudecida na troca de experiências. Pois a matéria da narração é a própria vida, que se revela em tessituras.

Geralmente as histórias que se repetem são fontes de narração, na medida em que não se difere muito das histórias orais dos narradores anônimos. Se tornam forças germinativas potentes na medida em que são conservadas pelos ouvintes para serem contadas novamente. É uma forma artesanal de comunicação, que segundo Benjamin tanto as interpretações quanto às experiências comunicáveis são fontes de sabedoria que um narrador possui ao aconselhar.

A relação com sabedoria é também uma relação com o sabor que cada saber traz consigo, e apesar do conselho ser fruto de uma correspondência de uma situação exposta, a experiência de experimentar é pessoal, jamais será possível que um relato seja do outro, como se fosse seu. Não há pureza ou informação, nem relatório, mas a vida é mergulhada. Como no trecho destacado a seguir:

“Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (Benjamin, Walter.1985. Pág 205)

Para Benjamin, estamos cercados de informações que contam acontecimentos próprios e não exigem muito da imaginação, tampouco ficará memorável como fruto de relatos antigos, aparece como algo compreensível por si só. Apesar dessas informações que nos cercam, somos povoados por raríssimas histórias surpreendentes com uma vivacidade rica e precisa de uma aventura.

A encruzilhada que acaricia os rastros que se fazem presentes, mas escapam de qualquer representação são experimentados no acontecimento. Pois tudo que existe assume uma forma que contém algo que permanece e algo que escapa. Insisto que escapam, mas chegam à superfície tal qual as cascas das árvores de Didi- Huberman.

Todos estão vestidos de conhecimentos filosóficos, estéticos que estão incorporados nas pessoas. O corpo ganha lugar de revisão, criticando o saber na mesma medida em que o performa. O repertório de possibilidades é imenso, exige escuta, atenção e todo o rigor que também exige o discurso escrito. Como experiência de pensamento se instala o pensamento em cadeia e o tempo espiralar, outros modos de experimentar o tempo partindo de construções que também podem ser afetivas.

Algo que Walter Benjamin chama de reminiscência que em cadeia funda a tradição que é transmitida de geração em geração, desse modo acontece a tecelania na qual todos os acontecimentos se conectam e constituem em si. Assim todas as pessoas que narram,

narraram e irão narrar essas histórias, no momento da contação de histórias estão intimamente conectados.

Nesse caso outras enunciações são possíveis, pois a partilha e o encontro lançam para o mundo atos coletivos de aproximações para comunicar algo que se modifica de acordo com diferentes modos enunciativos que trazem outras dimensões da corporeidade. Bem antes de ser útil para comunicar essas enunciações são úteis para viver, a maneira que as pessoas falam as instauram como sujeitos. Tornar-se é estar ligado com as constantes maneiras de continuar contando histórias, como bem dito por Mariza Peirano: “falar é fazer!”, nesse caso é possível trazer à existência, algo que antes ainda não havia se materializado, por meio do verbo carne.

Dialogar com a memória pode ser um gesto testemunhal, cuja tarefa de narrativa compõe um compromisso coletivo e complexo dentro da política da memória. Ainda com a impossibilidade de falar e toda violência que uma sobrevivida sugere, é gerado também o desejo de renascimento. Essa construção simbólica da vida da sobre-vida à vida e a cena ganha tridimensionalidade.

Cada vez fica ainda mais urgente convocar a outros modos enunciativos, de atenção, de escuta e o que é atravessado por dimensões de corporalidade. O que é e tudo aquilo que deixa de ser fazem parte do mesmo processo, inclusive quando pensamos no gesto testemunhal, ele é uma mistura de temporalidades, é o tempo espiralar e a continuação da vida, retomando o presente para pensar o passado que gesta futuros. Pois o acontecimento tem dobras e retornos cíclicos, que partem das coisas, cria um estado de coisas e se efetua nelas segundo Deleuze.

O sobrevivente assume o papel de tradutor que está submetido a um duplo vínculo. Tendo um corpo estranho dentro do corpo do sobrevivente. E não só tentar viver outra vida, mas imaginar outros cenários de mundos possíveis é um ato político. A montagem da memória é algo artístico. Pois é quase manual a qualidade com a qual escolhemos relatar.

“Nos seus olhos embaciados persistia a convicção firme, embora não mais orgulhosa, de que continuava jejuando” (Kafka, Franz. 1988. Pág 19)

Utilizo o exemplo do artista da fome como alguém beirando a vida, mas que não tem só suas forças consumidas, como também a sua legítima existência. A superficialidade das coisas vivenciadas por ele é lida como testemunho possível, pois é inclusive na casca que a árvore se exprime. Dentro da legitimidade de vida, memória e narração, a pele pode ser testemunha para qualquer condição de dialogicidade.

Portanto, partindo do gesto testemunhal, a presença do artista, sua impossibilidade de relatar dão continuidade ao jogo do que fica e do que parte. O trecho destacado é a confirmação de que através da maneira com a qual olhou, o artista pode responder a pergunta do inspetor.

Jogo de sensibilidades que acontecem por meio do olhar, muita das vezes é no meio de zonas inabitáveis que o discurso poético surge, ainda que seja por meio de um movimento mínimo. Pensar em correspondência é também pensar como a transformação das coisas possibilitam novos nascimentos. Os corpos, dançando, vivendo ou performando possuem gestos vitais intencionados, até mesmo o mais antivital dos gestos clamam por vida em algum

nível. Pois de acordo com Simas e Rufino, o contrário da vida não é a morte, mas o desencanto.

Além disso, esse momento do conto relata o que Benjamin chamou de “inesquecível aflorado, autoria máxima” que são os repentinos gestos e olhares que acontecem ao morrer, sobretudo ao morrer para os vivos ao redor. Subjaz um saber transmissível na hora da morte. Segundo o autor, as narrativas são feitas dessa substância, é quando a história de saber e sabedoria da existência vivida se legitima e sanciona.

## **Capítulo 2- Quem pode contar histórias?**

Se para Leskov o tempo em que os planetas conversavam com os homens passou, para Krenak e para muitos povos essa relação é condição básica na vida e na construção de pessoa, memória, identidade, pertencimento e continuidade. Não se torna mero capricho astrológico. Mas são os rios, as montanhas, e toda a natureza com nome, humor e significado, são os heróis fundadores.

Na natureza é que os povos originários encontram-se com os espíritos de seu povo que ali recebem as respostas verdadeiras. Para Krenak, nesse momento a tradição é atualizada, pois sai e volta, ficam e partem, sendo o suporte da vida em si. O sentido mais corporal da vida com suas roupas, coreografias, danças e cantos. O sonho como fonte e casa de sabedoria.

O sonho é outro plano de conhecimento, onde há troca de saberes com os fundadores do mundo, em um momento em que o tempo não existia. As narrativas não tinham data, mas movimento. Existia a memória relacionando o sentido e a fundação das coisas com o jeito que as pessoas vivem gerava o imemorial e o sagrado.

Os movimentos buscam a fundação do mundo em sua memória, é o mesmo movimento de um peixe, do caminho das estrelas ou do vento, pois o corpo se torna central na relação com o mundo. Isso faz com que possam ser e ver de diferentes maneiras, pois as diferentes formas de se mover carregam consigo processos de aprendizagem e transmissões de saberes.

Além disso, cantam para as montanhas, para os rios, pois eles merecem cerimônias. Assim, em silêncio esperam que o vento os ensine uma cantiga nova, uma cerimônia nova para que repitam e aprendam, e atualizem o acervo. Podemos perceber que a fonte de saber vem da natureza como a própria contadora de história e o arquivo da memória é vivo. Não seria corpo arquivo conhecedor em processo?

E a partir do que chega ao corpo o mundo vai se construindo e sendo ainda mais percebido, e o corpo, assim como afirma Le Breton, não é mais um dado biológico, mas se torna, na medida em que experiencia o mundo que vive, se constrói emaranhado com as histórias que o cerca. Pensar desse modo é pensar no tempo espiralar que acontece em movimento, mas acontece também em continuidade. Sendo assim, não há antes e depois, velho ou novo, mas sensações comunicáveis, não novo a ser explorado e velho descartado. Porque o mundo está sempre sendo criado, e todo instante é a criação do mundo, e tudo está conectado, incluindo as temporalidades.

### **O que o corpo conta?**

Para servir-se de seu corpo, há diferentes processos de incorporação dos modos corporais em um mesmo corpo. Assim, uma pessoa pode ser muitas, como muitos podem estar em um só corpo. Nesse feixe de relações que coexistem, o corpo do artista da fome incorpora uma natureza humana.

A história que esse corpo conta é a concepção estética da vida prática, construindo-se a partir de um mundo desagregado o artista traz o realismo grotesco. Seu corpo passa a ocupar a cena central, tornando público o que deveria ser privado, ou sequer deveria existir de acordo com a sobriedade racional. Desse modo explode com as linguagens da razão o corpo que é desavergonhado e múltiplo.

No século XVIII o corpo fazia estética, pois aisthesis era maravilhamento a partir dos afetos, arte entrelaçada com a vida, em transe carnal das sensações mais humanas, antes da legitimação do sujeito e a colonização do corpo, a estética e sensualidade faziam parte das afetações mais banais e relacionalmente sensíveis com o mundo.

Sendo assim, o que o corpo do artista da fome (não sabemos seu nome) conta, ou confunde, hiperboliza, ou deixa de ser ele para tornar seu corpo coletivo- invadido, assim como sua exibição pode invadir as superfícies sensoriais alheias, é uma intimidade com sua existência, e a maneira que ela o atravessa.

De acordo com Bakhtin esse exagero é na verdade uma maneira de tornar a vida mais significativa, ou ser visto menos insignificante aos olhares alheios, diante do mundo e de sua incompreensão sobre ele. De volta para o conto, próximo aos animais e das atrações realmente saudáveis e de artistas exemplares, o artista da fome se coloca vulnerável, o que diante dos olhos do mundo pode ser considerado falta de solidez ou fraqueza, para ele é contínua força. Pois apesar da fome alimentar, ele poderia estar se nutrindo durante todos os dias ( que foram incontáveis) por outros crescimentos que o saciavam, transgredindo essa condição, pois o artista diz que se encontrasse alimento que o agradasse ele mesmo não hesitaria. Assim como é preciso saciar outras necessidades para garantir uma vida plena.

Tão urgente quanto sua necessidade alimentar e o direito ao ridículo, esse personagem, ao final, conquista a realidade do diálogo. Para Hampaté Bâ, o testemunho oral, transmitido de boca para ouvido, recebe a desconfiança da veracidade, mas ao fim, testemunho oral ou escrito são diferentes versões da mesma raiz, pois ambos são testemunhos humanos. Antes de virar escritos, essas palavras eram diálogos, até mesmo internos.

### **Capítulo 3 - Ligação do corpo e da palavra**

O capítulo introdutório do livro Memórias de plantação da autora Grada Kilomba, começa com o poema destacado de Jaco Sam-la Rose, contém cinco versos e evoca uma longa história de silêncio imposto. que diz: “Porque escrevo?/ Porque eu tenho de / Porque minha voz,/ em todos os seus dialetos, / tem sido calada por muito tempo” . O que Grada afirma ser resistência a respeito de uma fome coletiva de ganhar voz, assim sendo, escrever é uma maneira de recuperar a história escondida.

Torna-se narradora da própria história, escritora de sua própria realidade, tendo autoridade, pois é a autora que define suas próprias realidades, pois tem o direito de estabelecer suas próprias identidades e nomear suas histórias ( hooks, 1989).

Diante da luta de resistência coletiva a palavra também é consolo, em a tradição viva, Hampaté Bâ fala da relação do homem com a palavra e como é o desenrolar da memória, além disso é comprometimento, pois a palavra se encerra, testemunha o valor de quem ele é. Algo respeitado e bastante sério ao ser proferida nas tradições africanas é a palavra, na região da savana ao sul do Saara, a palavra falada se empossava.

Mais do que recuperar sua voz, o falar é cura, e por meio da prudência as pessoas sentem as forças vitais do universo. Não são apenas os Griots os responsáveis do conhecimento e de preservar a fidelidade da transmissão oral, esses saberes e lealdades estão dentro da escala da vida, recuperar isso é também restabelecer a participação que cada pessoa tem com o mundo, religar e interagir com o Todo.

A tradição oral se revela e emana mistérios de como a criação da Palavra se instaurou no mundo, mas situou o homem de seu lugar no universo. O sopro da vida, hálito de Maa Ngala fez com que o novo ser tivesse além das vinte criaturas, a parte divina, herdando também parte do nome: Maa. Para além da ligação corpo e palavra, há a confluência das forças que existem. Maa, o Homem, recebeu uma herança precisa por meio do hálito que precede as palavras.

Incorporando uma relação repleta de diálogo e capacidade de responder, ainda que as forças fiquem silenciadas dentro de Maa. São palavras que antes de serem ditas permanecem em estado de repouso até o instante que a fala as coloca em movimento. A Palavra tem vivacidade que mantém vibração. Tornam-se pensamentos, sons e depois: a fala. Portanto falar é um processo que se materializa e é sentido de maneira vibracional, pois é a exteriorização das forças vibracionais.

A relação com o corpo e a palavra é tão sagrada que quando Maa Ngala fala além de ser possível ouvir, há a possibilidade de cheirar, saborear e tocar a fala. Tal percepção do tempo e da palavra é de um enorme envolvimento e entrega total para o momento presente. Toda força é levada em conta nessa ocasião.

Isso me lembrou de uma experiência que pude ter ao contar histórias infantis para um menino na UTI. Por fazer parte da extensão alunos contadores de histórias podemos semanalmente contar diversas aventuras e fantasias para crianças de diversas idades no IPPMG- Instituto de Puericultura e Pediatria Martagão Gesteira, UFRJ . Não tinha o costume de contar nessa ala, mas por perceber que meus colegas contadores evitavam essa parte do hospital, arrisquei contar, mesmo sabendo que seria um contexto de dor, tanto para a criança quanto para quem estivesse acompanhando. Pois é o setor que atende os casos hospitalares mais graves.

No momento em que entrei, uma senhora ficou contente e disse que adoraria que eu pudesse contar histórias para seu filho, pois ele gostava. Apesar de toda dor e do choro que parecia querer se derramar a qualquer instante, o menino parecia ouvir atentamente a história, até que ao final da história, segundos depois de dizer que havia chegado ao fim, fechei o livro e ele chorou de dor.

É difícil interpretar nesse cenário o que essas palavras poderiam ter causado em seu corpo, assim como é difícil dizer o que de fato a história causou, mas parecia que no momento de escuta e contação de história o tempo do choro se fez suspenso.

Outro momento um pouco diferente, mas que demonstra os impactos e relação entre fala e corpo é quando crianças sorriem, mesmo não tendo a visão, quando bebês ficam atentos,



outros chegam a dormir, e tudo isso próximo do fim da história. Talvez pela maneira de performar, enunciar e até a cadência das palavras contadas ativem algo ainda em repouso.

De acordo com Hampaté Bâ, toda manifestação de força, seja qual for a forma que ganhe, é considerada fala, então a seu modo, com sono, agitação, sorriso ou choro crianças em contextos hospitalares graves, falam. Exteriorizam a força do universo que também habita dentro de cada um. Apesar de Maa Ngala ser um agente ativo da magia africana, a fala pode tornar os seres humanos ainda mais animados, no fluir dos movimentos de seres animados.

O que é anunciado artesanalmente é fruto de uma correspondência que se desenvolve naquele momento. Sendo assim, ainda que repetida e já conhecida, aquele livro de histórias infantis se atualizam no corpo de quem conta e de quem escuta. Desse modo se inscrevem não apenas palavras, mas sonhos, poesias, imaginações que já se tornam políticas realidades na medida em que germinam. Cada gostos dos sentidos, sons de bichos ou bruxas, volumes de monstros e fantasmas, temas, imagens instauram modos de pensar, sonhar e bastam para que a afirmação de uma vida mais enriquecida surja, ainda que seja um novo e pequeno gesto.

Algo similar acontece quando há a relação entre o jejuador e seu modo de estar, que ainda em silêncio, manifestava as forças dentro de si e exteriorizava no constante sim que entregava ao jejum. O silêncio aprofunda os gestos. Além disso, o artista da fome também dançava, pois a dança das entranhas consiste em colocar intenção em cada movimento que muda a pessoa que dança e o lugar dançado. Deslocamento que traz uma nova ambiência, alargando assim a realidade.

Na apresentação performática realizada na Unicamp no instituto de artes, a performance que levei buscou encarnar essas palavras, em minhas mãos havia fanzine, em minha cabeça havia uma máscara de caveira e com duas setas que se cruzavam. Palavras de vida que proferi com a máscara que simboliza morte, mas que ao ser colocada na parte de trás da cabeça tinha a intenção de provocar as ações que driblam a morte. Ao final, passei um chapéu com o intuito de provocar as variadas formas de dar de comer a um jejuador. A ideia era que dessem poesia, sorrisos, ou qualquer expressão que correspondesse a esse encontro.

Para Rudolf Laban por meio da dança é possível penetrar poeticamente no mundo dos silêncios, onde gestos utilitários não são necessários, mas um que antecipe seu futuro. O jejuador convocava outras enunciações na urgência de seu desejo, ele escrevia no espaço. A pouca mobilidade de estar em uma gaiola, aprofunda o sentido da ação do jejuador, que poderia estar disposto no espaço tomando maiores distâncias, relacionando movimentos grandes. Mas estar ali mobiliza a provação para uma abertura afetiva. Pois dançava no corpo, fazendo do espaço de seu corpo, o espaço. O zelo do processo ruminante do jejum aponta para o encantamento que o artista nutre.

A imobilidade faz com que os fluxos internos sejam percebidos e traz maior atenção às camadas que habitam os espaços. Sendo assim, tocar delicadamente o espaço é também perceber suas histórias. No mínimo, a energia se expande, no ínfimo ele extravasa. Potencialidade de dançar as sombras, dando a vida, afluindo composições. No morrer-viver o corpo está sempre inventando um novo começo para si. Existir é variar a força da potência de ação, os movimentos que traçam de maneira determinante a sobrevivência.

### **Uma conclusão em continuidade**

[...] Minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história.” (Krenak, 1992)

Para viver as palavras é preciso que a vida tenha conformidade com cada uma dessas palavras. Na tecelania de experimentar é que é possível tecer o conhecimento, cada saber específico desenrola em algo ainda maior. Assim, qualquer incidente da vida, qualquer acontecimento trivial pode sempre dar ocasião a múltiplos desenvolvimentos, pode induzir à narração de um mito, de uma história ou de uma lenda.

Nas possíveis traduções e entretraduções o corpo é fronteira. Mas se algumas vidas já estão condenadas à morte e não necessariamente a morte simboliza o fim da vida, pois a experiência de viver ao longo dos dias se apartam cada vez mais de uma vida boa, digna e legítima. Incutir morte, marcar corpos como alvos, além de serem maneiras de aniquilar vidas, também geram apagamentos de seus rastros. A necropolítica cada vez mais tenta apagar as memórias gerando um desaparecimento de sociedades, pessoas e histórias

Um lugar onde viver é contrariar as estatísticas, onde tudo corrobora para o apagamento de si, e nem sempre é fácil olhar para lugares em que sua vida é reafirmada. Vingar fica cada vez mais difícil para certas pessoas que conquistam a realidade de seguir vivendo. Vingar -se pode ser mel e prazer, portanto, contar histórias e manter os afetos acessos fazem parte disso.

Contar histórias, ter outras narrativas, viver os rituais, festejar são estratégias de sobrevivência que é feita em comunidade, o combinado para não morrer, para cantar, rir, brincar rodopiar e alimentar os sonhos. Alimentar também todas as outras necessidades internas, sensíveis, poéticas e carnavais que em muitos momentos são deixadas de lado para que se consiga necessidades básicas e materiais da vida.

Alimentar as necessidades espirituais, emocionais e afetivas também são maneiras de permanecer, de lutar e de resistir. Talvez o exemplo utilizado por todas essas páginas possa parecer o extremo oposto de um artista da fome que poderia ter tido encontro com outros artistas que estão no mesmo lugar, mas em seu ato, vidas foram honradas e contêm rezas feitas por detrás de cada palavra, pois há pode curativo nas escolhas. E além do que se vê existem infinitos universos.

## **Referências bibliográficas**

ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia! - corpo, dança e brincadeira no Cavalinho de Pernambuco**. Recife: EDUFPE, 2013. ALBERNAZ, Lady Selma

BENJAMIN, Walter. 1985. “**O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v.1. SP: Editora Brasiliense, pp.197-221

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. (3a . edição). São Paulo, Editora 34, 2017

HAMPATÉ BÂ, Amadou. 2010. “**A tradição viva**”. In: Ki -Zerbo, Joseph (org), *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília : UNESCO, pp. 167-212.

KAFKA, F. **Um artista da fome e A construção**. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1988.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação – episódios de racismo cotidiano**. Editora Cobogó, s./d.. (Introdução, capítulos 9 e 12 ).

KRENAK. Ailton. 1992. “**Antes, o mundo não existia**”. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, pp.201-204.

LAPOUJADE, David. **As existências mínimas**. São Paulo: n-1 edições, 2017. SOURIAU, Étienne

MARTINS, Leda. 2003. “**Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**”. *Letras*, (26), pp. 63–81

SANTOS, Antonio Bispo. 2018. “**Somos da terra**”. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n.12, pp. 44-51.

Simas, Luiz Antônio, Rufino, Luiz: **Encantamento: sobre política de vida**. Editora Mórula Editorial (2020)

