



[10] obediência Cênica

Frederico Alves Caiafa

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO – UFOP
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA – IFAC
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – DEART
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC**

[10]obediência Cênica

Frederico Alves Caiafa

Ouro Preto, outubro de 2017.

FREDERICO ALVES CAIAFA

[10]obediência Cênica

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Departamento de Artes do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura, da Universidade Federal de Ouro Preto como quesito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Políticas da Cena Contemporânea.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Aline Mendes de Oliveira.

Ouro Preto, outubro de 2017.

C133o Caiafa, Frederico Alves.
[10]obediência Cênica [manuscrito] / Frederico Alves Caiafa. - 2017.
249f.: il.: color; graf.

Orientadora: Prof^a. MSc^a. Aline Mendes de Oliveira.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Filosofia, Arte e Cultura. Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

1. Desobediência civil. 2. Terrorismo poético. 3. Artes cênicas. 4. Cenários liminares. I. Oliveira, Aline Mendes de. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU: 792.01

Catálogo: www.sisbin.ufop.br

Universidade Federal de Ouro Preto
Instituto de Filosofia, Artes e Cultura
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Curso de Mestrado Acadêmico em Artes Cênicas

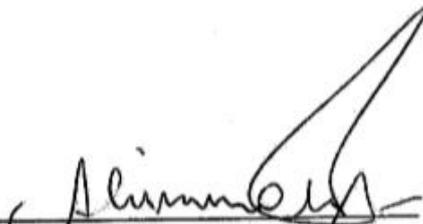
Frederico Alves Caiafa

[10]OBEDIÊNCIA CÊNICA

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Processos e Poéticas da Cena Contemporânea

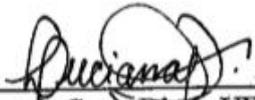
Aprovada: 01/11/2017.



Aline Mendes de Oliveira – UFOP
Orientadora / Presidente da banca



Maria Elisa Martins Campos do Amaral – UFMG
1º Membro Examinador



Luciana da Costa Dias – UFOP
2º Membro Examinador

AGRADECIMENTOS

A meus pais, Laudiceia e Luiz Carlos, pela vida, amor e compreensão e pelas novidades a que fomos levados a vivenciar porque os caminhos comuns me foram muito pouco vistosos e a transgressão sempre mais apetitosa. Pela paciência, presença e apoio contínuos mesmo nas ausências. A vocês dedico todo este processo.

À minha irmã, Isabela, pela querida e contínua atenção e companhia. Por ser, também, companheira destas transgressões todas e por ser quem é.

À malu, por fazer todas as caminhadas com ela, minha irmã.

À minha avó por saber nela que o amor é bom, lindo e perigoso.

A meu avô, por acreditar, investir e apoiar os passos que me fizeram chegar até aqui e por me apontar que a paciência e o diálogo são os melhores caminhos para o entendimento.

Ao Matheus, pelo companheirismo, crescimento e aprendizado diário e pelo amor que aprendo a compreender e vivê-lo também em mim e por me fazer quebrar todas as convicções e certezas que já pude estabelecer.

A todas as presenças familiares que me são fomentadoras, tantas, que fica complexo apontar apenas uma.

À família do Matheus, em especial Edvar e à Sandra Maria.

A meus amigos, amores:

Aline, Ana, Bia, Biê, Biu, Chico, Christia, Clarissa, Carol de Pinho, Clóvis, Darling, Dora, Depressão Pós-dramática e todes da “banda”, Elis, Elisa, Erick, “Esquizodramáticos”, Fê, Gi’s, Glauce, GRUTA, Iara’s, Ive, Leandro, Levianos, Leo, Limadre, Lica, Loo, Lud, Marcinha, Matheus, Mari, Marúzia, Matilde, Ninon, N3Ps, Obscena, Pablo, Patrícia’s, Raquel, Ricardo, Rodrigo, Rogério, Sérgio, Simo, Suzana, Turma Delícia, Vini, Vinícius, Violeta, Virundangas, Viva!

Ao Marcos Alexandre, pela leitura e apreciação livre e amiga desta escrita.

À Elisa Campos, pela leitura mais que gentil, pelo incentivo e amizade contínuos.

À Luciana Dias, pela atenção, cuidado, norteamento e interesse em minha pesquisa.

À Aline Andrade, por tornar possível este desejo e acreditar nessa caminhada que me leva a este momento tão feliz.

Ao desconhecido em mim.

À Lucíola de Oliveira Palma Caiafa e à Bárbara Cota, *in memoriam*.

RESUMO

A [10]obediência Cênica é a impossibilidade de seguir regras estéticas para se realizar qualquer atividade artística, no âmbito da presença e em espaço urbano. Nesse sentido, a intenção é tratar a arte desta cena como não pertencente à área alguma. Cunhei o termo a partir da transgressão gráfica e por miscigenar significantes de naturezas diversas na produção de uma nova escrita para o título. Por intermédio de um exercício ético, estético e político, elenca-se pontos de semelhança em cada capítulo a fim rascunhar uma “cartografia analítica”, um rizoma de afecção performática, sintonizada às ideias ao redor da origem transgressora que nomeia esta pesquisa. Até o encontro com este *modus operatio* de trabalho e de vida que faz uso de aportes de campos diversos e contíguos às artes cênicas – filosofia, política, etc. – para criar a superfície de observação da produção desta escrita e consequente análise dos trabalhos escolhidos. Ao afeiçoarmo-nos por ações artísticas e de intervenção, criações que se associam a uma arte e a um certo ativismo, ou mesmo o inventado termo artivismo, enquanto outras atuam por frentes diretas, como no caso do terrorismo poético e do escrache. Assim, unem-se diversas linguagens que estão na mesma posição enquanto postura civil por se confrontarem com limites impostos à sua liberdade criativa. Arte vândala que se intenciona a dar outra forma, movediça, ao que se estabelece no cotidiano da tela urbana propondo a desobediência como resposta às “leis injustas”.

Palavras-Chave: Arte; Cenários liminares; Desobediência civil; Política; Sociedade do espetáculo; Terrorismo poético.

RESUMÉN

La [10]obediencia encénica es la imposibilidad de se seguir las reglas estéticas para ejecutar cualquier actividad artística en el ámbito de la presencia y en el espacio urbano. En ese sentido la intención es tratar el arte como no pertenente a ninguna área. De esa manera, cuñei el término a partir de la transgressión gráfica y por miscigenar significantes de naturalezas diversos en la producción de una nueva grafía para el título. Aunque por un ejercicio ético, estético y político, se eligen puntos de semejança en cada capítulo con el fin de hacer una “cartografía analítica”, un rizoma de afección performático, sintonizada con las ideas en respecto del origen transgresor que nomeia esa pesquisa. Hasta el encuentro con el *modus operatio* del trabajo y de vida que hace uso de apoyos de campos diversos y contíguos a el arte escénico – filosofía, política, etc. – para crear la superficie de observación de la producción de esa escrita y consecuente análisis de los trabajos escogidos. Por interesamonos por acciones artísticos y de intervención, creaciones que asocianse a un arte y a un cierto activismo, el término inventado artivismo, encuanto otras actúan por frentes directas como es en el caso de lo terrorismo poético y del escrache. Así, conectan los diversos lenguajes que están en la misma posición encuanto postura civil por confrontarse con los límites impuestos a su libertad creativa. Arte vándalo que intenciona a dar otra forma, movediça, a lo que establecese en el cotidiano del écran urbano en una proposición de desobediencia como respuesta a las “leyes injustas”.

Palavras llaves: Arte; Desobediencia civil; Encenários liminares; Política; Sociedad del espetáculo; Terrorismo poético.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1:** Diagrama criado com o intuito de representar as principais fontes de pesquisa, não as únicas, mas, sobretudo, as que disparam até mesmo os movimentos iniciais da produção e da pesquisa.....26
- Figura 2:** Imagem de abertura do site do artista Banksy frente a um espaço de arte. Aparentemente uma crítica direta ao sistema coercivo contemporâneo que repreende o que é estranho. Note, também, que existe uma clara discussão social e racial na imagem. Disponível em: <http://www.banksy.co.uk>. Acesso dia 29/11/2016.....27
- Figura 3:** Cartografia metodológica ou rede rizomática de dispositivos participantes desta observação e análise, o percurso trilhado.....30
- Figura 4:** Oficina Terrorista realizada na Gruta! Arquivo Pessoal.....64
- Figura 5:** Diagrama de onde partem minhas inquietações e das ações/atos minhas ou de outros artistas com os quais trabalho ou que observo e faço referências durante essa pesquisa.....73
- Figura 6:** Ação do DESVIO Coletivo, “Cegos” realizada em Fortaleza/CE. Foto de Rodrigo Coimbra/Comunicadores pela Democracia. Fonte: <http://www.cutceara.org.br/destaque-central/4743/cegos-acao-teatral-na-praca-portugal-critica-o-golpe>. Acesso dia 15/04/2017.....78
- Figura 7:** Plaza de Mayo, Centro de Buenos Ayres – DF. Ação das Madres no ano de 1978, auge do regime facista porteño. Disponível em: www.girabsas.com/nota/2015-10-8-los-38-anos-de-historia-de-madres-de-plaza-de-mayo-en-fotografias. Acesso em 11/11/2016.....80
- Figura 8:** *Hologramas por la Libertad* é o ato realizado em repúdio a lei chamada popularmente de *Ley Mordaza*. Ação realizada no dia 10.04.2015. Fonte: <http://www.hologramasporlalibertad.org/#home>.....82
- Figura 9:** Trabalho de Banksy na Faixa de Gaza. Fonte: http://www.huffpostbrasil.com/entry/banksy-gaza-undercover_n_6761036.....84
- Figura 10:** Imagem para avaliar a perspectiva da obra do trabalho do artista. Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/>

ReucnYMSboA/VD0udsst9YI/AAAAAAAAAB8w/nMlvJDacEP4/s1600/Tug%2Bof%2BWar%2B2%2B-%2Bblog.jpg . Acesso dia 27/04/2015.....	86
Figura 11: Instalação “The tug of war” (cabo de Guerra), de Slinkachu em frente ao “Bank of England, em Londres. Disponível em: http://3.bp.blogspot.com/-pGMHInT8sqw/VD0ucvx8vGI/AAAAAAAAAB8k/oiFi1zdpvwo/s1600/Tug%2Bof%2BWar%2B1%2B-%2Bblog.jpg . Acesso dia 27/04/2015.....	87
Figura 12: Essa frase é uma das que encontrei nas ruas da cidade. Vários artistas usam de ações e palavras poéticas para promoverem suas intervenções.....	90
Figura 13: Arte de Thiago Alvim, o Cabeção. Artista de Itabirito/MG. Floresta, rua Francisco Sales. Grafite feito à spray.....	91
Figura 14: Arte de Thiago Alvim, artista trabalha com os “cabeções” e por isso é reconhecido. Rua Herval, bairro da Serra. Mural feito à tinta e spray.....	91
Figura 15: Rua Aquiles Lobo, Floresta. Estêncil sobre a parede.....	92
Figura 16: Frase de repúdio ao aumento das passagens de transporte público que hoje chega ao alarmante valor de R\$ 4,05. Spray sobre a parede.....	92
Figura 17: Escrache realizado na fachada da casa de algum envolvido no período ditatorial argentino. Fonte: https://www.taringa.net/post/info/1349002/Movimiento-HIJOS-escraches-pintadas-agite.html . Acesso em: 02/07/2015.....	94
Figura 18: AdivinhaaDiva, ação do artista Matheus Silva. Foto de Marina Seif, em ocasião da ocupação do Obscena – agrupamento independente de pesquisa Cênica, no Sesc Palladium, em Belo Horizonte, no mês de abril de 2017.....	101
Figura 19: Ação realizada no centro da cidade de Belo Horizonte no dia 21 de abril de 2017. Foto de vídeo nosso.....	102
Figura 20: Ações simultâneas, Espaço do Silêncio e O Suicidado dos performers Nina Caetano e Leandro Acácio, em Ouro Preto. Arquivo pessoal.....	104
Figura 21: A artista Nina Caetano, realizando a performance “Espaço de Silêncio”, no evento CORPOLÍTICO, dia 14 de março de 2013. Foto: Clarissa Alcantara.....	105
Figura 22: A artista põe sobre os lábios uma cruz vermelha. Foto: Clarissa Alcantara..	106
Figura 23: Imagem da ação por completo e dos objetos usados pela artista. Foto: Clarissa Alcantara.....	107

Figura 24: O artista Leandro Acácio retirando a corda que fazia parte de sua “partitura” performática. Arquivo pessoal.....	108
Figura 25: Leandro Acácio na ação “O Suicidado”. Foto: Clarissa Alcantara.....	109
Figura 26: Espaço de Silêncio, de Nina Caetano e O Suicidado, de Leandro Acácio. Foto de Clarissa Alcantara.....	111
Figura 27: Joyce Malta veste saia de código de barra e máscara de papelão. Na máscara estão os dizeres: “Espaço Disponível, Anuncie Aqui!”. Foto: Clarissa Alcantara.....	112
Figura 28: Performers da esquerda para a direita: Flávia Fantini, Joyce Malta, Sabrina Andrade e Matheus Silva. Foto de Clarissa Alcantara.....	114
Figura 29: Performers Lissandra Guimarães de Flávia Fantini. Foto de Clarissa Alcantara.....	115
Figura 30: Ação “Azulejos”, realizada pelo PORO Coletivo. A arte do <i>sticker</i> realizada pela dupla Brígida Campbell e Marcelo Terça Nada! Essa e outras imagens disponíveis no site: http://poro.redezero.org/	116
Figura 31: “Salve Padilha, Cheia de Graça”, Corpolítico, dia 14/03/2013. Performers: Clóvis Domingos e Érica Vilhena. Foto de Clarissa Alcantara.....	122
Figura 32: Ação “Interruptores para poste de luz” ação realizada pela dupla do coletivo Poro em Belo Horizonte no ano de 2005. Disponível em: http://poro.redezero.org/intervencao/interruptores-para-poste-de-luz/ . Acesso em: 10/11/2016.....	156
Figura 33: VAGOcoletivo. Imagem postada no dia 8 de novembro de 2010.....	157
Figura 34: Jesusa Rodriguez e Liliana Felipe, ambas atrizes do que é Chamado de Teatro Cabaret. Foto disponível em: http://lineatres.mx/arte/cabaret/ . Acesso 30/03/2017.....	165
Figura 35: Imagem da performance “O DNA de DAN” do performer paranaense Maikon K, participante do evento Palco Giratório de 2017. Disponível em: https://ndonline.com.br/florianopolis/plural/critica-dna-de-dan-evidencia-compromisso-do-sesc-com-arte-que-nao-faz-concessoes . Acesso em 20/11/2017.....	169
Figura 36: Ação Cadeiras. Performers: Admar Fernandes (em pé), Clóvis Domingos, Davi Panttuzza, Frederico Caiafa, Joyce Malta, Leandro Acácio, Lissandra Guimarães, Marizabel Pacheco, Nina Caetano, Saulo Salomão (câmera na mão). Foto: Clarissa Alcantara.....	177

Figura 37: Cadeiras, ano de 2013. Joyce Malta e Carolina de Pinho. Foto: Saulo Salomão.....	180
Figura 38: Instalação feita em poste de sinalização de trânsito, ao lado da Escola de Minas. Tecido “americano cru” caneta hidrocor e barbante colorido. Ao fundo a Igreja Nossa Senhora Das Mercês e Misericórdia. Foto: VerbalizaJr.....	183
Figura 39: Instalações na praça em frente à rodoviária. “Vila Rica de machistas”. Foto: VerbalizaJr.....	184
Figura 40: Instalação que relaciona a atitude dos envolvidos com o acidente na SAMARCO. Foto: Verbalize Jr.....	185
Figura 41: Corpobiográfico realizado na Gruta! – “casa de passagem”, dia 11 de setembro de 2012.....	192
Figura 42: Duplo si, realizado no dia 07 de março de 2013, atoprocessos da produção da experiência Ondas, na Gruta!, em Belo Horizonte.....	194
Figura 43: Dançafeto realizada em 2014, a convite do coletivo de DJ’s Geléia Geral, no Necup – Núcleo de Estudos de Cultura Popular: http://r.search.yahoo.com/_ylt=A0LEV7vKNZpYO2QA9Ugf7At.;_ylu=X3oDMTByMG04Z2o2BHNIYwNzcgRwb3MDMQRjb2xvA2JmMQR2dGlkAw-- . Imagem cedida pelos organizadores.....	197
Figura 44: Experimento urbano Dançafeto. Frederico Caiafa, Nina Caetano e Sabrina Andrade. Foto de Clarissa Alcantara.....	205
Figura 45: Dançafeto, dia 23 de junho de 2015. Foto: Henrique Limadre.....	207
Figura 46: Dançafeto, no dia 23 de junho de 2015. Foto: Letícia Issene.....	208
Figura 47: Praça Sete de Setembro, centro de Belo Horizonte. Acesso dia 26/01/2017. A marcação em vermelho é o destaque de onde fora realizada a ação Higienização da Praça Sete.....	217
Figura 48: Cartaz de divulgação do evento, e a arte fora criada por Nathaly Ferreira e Maria Elisa Martins Campos do Amaral.....	231

SUMÁRIO

Ato#1_MANIFESTO	16
Ato#2_[A]presentação.....	23
Ato#3_Modus Operatio	30
3.1_Poder e Controle	41
3.2_Contracultura	51
3.3_Potências do espaço à transgressão da arte, a cidade como espacialidade	55
Ato#4_[10]obediência Cênica	59
4.1_Artivismo	76
4.2_Banksy e Slinkachu	85
4.3_DERIVA_26.10.2015	91
4.4_Escraches	94
4.4.1_O Corpo desembestado de AdivinhaaDiva.....	101
4.5_Espaço do Silêncio e o Suicídio.....	105
4.6_Espaço disponível, Anuncie Aqui!	113
4.7_Terrorismo Poético	117
4.8_Salve Padilha, cheia de graça!	123
Ato#5_B.H.: O curral dominado	126
Ato#6_“Depois que comecei a ler me tornei curioso”	139
Ato#7_Práti[k] performáti[k]	154
7.1_Cadeiras	177
7.3_Corpobiográfico e duplo si	188
7.4_Dança-feto.....	197
7.5_Práticas de Higiene Urbana.....	215
7.6_L.E.V.E.	228
7.6.1_FEU – Feira de Expedições Urbanas	232
Ato #8_Manual de [10]obediência Cênica	236
Ato #9_[In]conclusões.....	238
Ato#10_BIBLIOGRAFIA	244

Ele não sabia que era impossível. Foi lá e fez.

Jean Cocteau (1889 – 1963).

Por se saber impossível torna-se indispensável.

(Autor desconhecido).

Supura as dores da carne, os alardes da manha, o choro: a rede iniciática da vida humana, na qual experimentamos as primeiras curas e primeiras transgressões, o local e experiência e de questionamentos infundáveis. Aos que incitam o afeto nos corpos ainda virgens de sensações. Aos nichos que nos são bálsamo cotidiano que “escorre aos litros” e, que na fricção de peles, estabelecem relações outras instintivas, talvez, pois, os sentidos mais sensíveis são os mais aflorados em nossa tenra idade. Assim, por estes primitivos sentires – e aqui não se criam parâmetros comparativos muito menos estabelece níveis de quantidade, mais possível de qualidade –, nos relacionamos a essa rede de afeto, de bando, de malta, percebe-se os primeiros parceiros de nossa ocupação terrena.

Vamos alcançando uma certa crença de maturidade ao nos encontramos com nossos outros grupelhos, desta vez, fazemos convívio com os próximos e não há parâmetro para esta definição em superfícies de afinidades, relacionamo-nos com os encontros aproximados, sem sabermos o que temos pela frente, ao lado, embaixo, microscopicamente. Como por infecção, vamos nos encontrando e estabelecendo novas conexões, ampliando a partilha.

Nesses encontros de velhos desconhecidos inventamos companheiros, amigos, admiradores, amantes. Há, portanto, a formação de irmandades, clubes, grupos mais por proximidade que por afinidades. Um passo, e um sopro primaveril, e todos vamos vivendo as primeiras mudanças físicas, transgressoras em nossos próprios corpos. Somos como um campo de teste de artefatos atômicos: explodindo hormônios em diversas manifestações fisiológicas. Então, a máquina torna-se pronta à guerra e para isso precisará de pessoas associadas a ela. Assim sendo, as amizades que se estabelecem a partir do reencontro de desconhecidos, porque pensamos haver uma conexão sem explicação lógica para alguns encontros.

A estes todas!

O amor pode ser avassalador, um assalto inesperado, ação irruptiva que nem se compreende. Eterna descoberta de novos meios, invenção de outros caminhos para que se possa haver a incrível possibilidade de se inventar tudo novamente. Algo que se possa

criar sem que se parta da relação de um outro externo posto, mas, para além disso, por forças em relação e em ajuntamento, em atos de mescla, justaposição, atravessamento, etc. sendo vário o amor, por ser, pois, grande demais para se demarcar, para se criar formas de delimitá-lo, ato comum ao mercantilismo, não se tem limite lógico e por não se condicionar.

E no gozo deste rever quem ainda não se sabe, de se atirar ao desconhecido do amor às potências mais sutis e sensíveis ao toque, do ar que se respira, e, por isso vivenciar novas experiências. Novas organizações de nós mesmos que atualizamos, sem forma e que surgem como aparatos inventados para o instante efêmero, sem existência postergada. Atos, porções de um todo “*Frankenstein*” ou uma colcha de patchwork, que compõem nossos corpos informes. Corpos que são cargas e afetos, estruturas outras, que compõem novos híbridos que já não se comportam em formatos pré-estabelecidos.

E, de repente, nos vemos em momentos nos quais percebermos que fomos enganados e vivemos uma mentira social na qual estamos caminhando em marcha acelerada com as cabeças frente ao muro dos burgos da idade média. Os passos são amarrados, cerceados, fechados nos currais aristocráticos brasileiros. O insosso cheiro de naftalina, dinheiro, armas, bosta de vaca e cocaína é muito intenso no horizonte parlamentar.

Pagamos por nossa ingenuidade eleitoral? Pagamos por nossa ignorância ampliada por máximas como: política, mulher e futebol não se discutem? Assim esquartejamos a constituição, violentamos as mulheres e erigimos criminosos como reis do “esporte nacional”. Será que estamos anestesiados pelo sistema ou hoje enfrentamos mais uma máxima contra a “minoría” representada pelo complexo midiático e a falsa atividade política proporcionada pelas mídias sociais? O slogan esquerdista “Fora Temer” virou cantiga de ninar aos monstros plutocratas que domesticamos a pão de ló nos gabinetes das instituições políticas?

E como fizeram os brasileiros em um passado próximo? Como fizeram para derrotar um governo corrupto em 1994? Será que não havia interesse midiático na queda daquele governo, ainda em ampla atuação em nosso Senado?

Como evitamos viver o que viveram nossos compatriotas nos anos obscuros de nossa nação?

A rua sempre foi a casa da democracia, quando pensada por Aristóteles, que era apenas o pensamento da convivência na Ágora. Algo que era muito inferior ao que nos propusemos implementar nas sociedades no período pós-guerra. Mas será que existe democracia desde então? Se a democracia foi preferida pela burguesia, será que algum dia ela fora realmente exercida ou podido ser vivida pela grande parcela da sociedade, externa ao poderio burguês? Será que podemos pensar em paz, se existe uma guerra civil no Brasil que mata mais do que qualquer guerra anualmente?

“A carne mais barata do mercado é a carne negra”, fêmea, homossexual, transexual. O que mais mata no mundo está em trânsito entre o negro, a situação feminina e os moradores anteriores desta nação, os indígenas. A condição feminina ainda mata muito mais do que qualquer coisa, pois, nem sequer temos ideia do que se é feito às jovens indígenas deste país. No Brasil, ainda os jovens negros são massacrados por questão de vestirem as peles que são mais caçadas. Historicamente herdamos, além de conceitos econômicos os burgueses dos europeus, como se não bastasse, nos alimentamos da fome insaciável dos Estados Unidos.

Aos indígenas que resistem a humilhações, a violência, a todos os tipos de abuso ano após ano. Uma das populações que a maior tempo resiste contra a contravenção e violação branca. Aos que vivem às margens de rodovias por medo de donos de terras ou empresários e até mesmo políticos do agronegócio que vendem a alma ao diabo, mas não compartilham a terra que acreditam serem mais deles do que dos índios moradores milenares e donos por direito de qualquer pedaço de terra desta nação.

Como pensar em direitos humanos em um país que protege seus torturadores, esconde seus torturados e omite informações aos familiares, amigos, sociedade e à própria nação? E, aproveitando o norteamo do pensar, sem falar que ainda se pensa em direitos humanos como algo de origem e de ideologia esquerdista, porém, falamos de uma premissa democrática de um país como o Brasil.

Como tornar ré uma Presidenta eleita sem nenhuma acusação comprovada e manter livre assassinos, usurpadores da nação e mentirosos religiosos? Como acreditar em um sistema jurídico completamente corrompido e sem qualquer serviço que o fiscalize e controle seus mandos e desmandos? Estamos sendo controlados por uma corja de indivíduos parciais e que não podem assumir os cargos que exercem pelo simples fato de não serem idôneos o suficiente para tal.

Como fazer ver que nossas maltas, matilhas, bandos, grupelhos, organizações, que querem conquistar uma nação diferente a partir da força e da manifestação de todos, pois, uma das prerrogativas de nossa constituição é de que o povo é soberano, estão paralisadas frente às ações vis do sistema político nacional?

A constituição não é respeitada de qualquer forma na atual conjuntura vivenciada em nosso país. Quando ela é desrespeitada pelo Estado, este ativa um dispositivo autodestrutivo chamado Golpe de Estado, ou seja, a constituição preconiza a ideia de Estado de Direito, mas ele ignora a soberania popular instaurando uma ditadura político-jurídica que abdica, inclusive, do aparato que constitui as estruturas básicas do direito.

Como deflagrar esse aparato?

Pensar a arte também como forma, dispositivo, de atuação social e que pode manter sob condição de anonimato o(a) seu(sua) realizador(a). Em tempos de ditadura, a preservação do artista é o que propiciará qualquer movimento insurgente de se efetivar. As palavras nas paredes podem conectar variados observadores atuantes, que, transitando pelo local, estabelecem singulares afinidades com o objeto artístico exposto no ateliê cidadão.

Seja qual for a forma de atuação, a arte urbana transgride panoramas de conformidades caducas e arcaicas de uma sociedade que caminha para estratificações nunca dantes imaginadas. Propulsionadas pela gentrificação e aburguesamento do pensamento de grande parte da população brasileira que vive a ilusão hierárquica econômica e estatutária de nosso país. “A burguesia fede”: cantou tão maravilhosamente Cazusa, em suas poesias sonoras.

Ao virar uma esquina vemos variadas falas, *outdoors*, placas de sinalização de trânsito, de venda de produtos das mais variadas naturezas. Frases que nos atravessam, que nos transportam para universos múltiplos, que fazem parte da ladainha do ato do consumo na constância da máxima: ter para ser.

Seja sem ter! Ou melhor, você já o é!

Neste momento atual, no qual o cidadão não é mais respeitado muito menos é o foco do governo, de conjunturas políticas inflamadas, a condição mínima de vida é a desobediência civil.

O sistema tem de ruir pelo o bem da vida do ser humano na Terra!

E para isso são necessárias várias ações como o não cumprimento de dívidas; a ocupação de terrenos e imóveis desocupados, abandonados, de espaços públicos. As câmaras de deputados, senados, os ministérios, todos eles precisam de outra dinâmica. Viva, atuante, em ressonância a desejos livres de organização.

O caos chama.

E não é servir à “supermáquina”: às empresas em detrimento de vidas humanas. Não podemos nos enganar a este ponto fazendo de nossas vidas mera composição, como roldanas de um sistema fétido, enferrujado e que faz uso do sangue humano – negro, indígena, feminino, homossexual, transexual, pobre – para azeitar seu maquinário.

Os sistemas de liberdade, os dispositivos que reafirmam a singularidade e a força humanas em respeito à sua condição e à transformação que lhe é posta em visibilidade, no caminho de novas possibilidades focando a amplitude do trabalho do ser humano nas diversas direções do pensamento, livre. As organizações privadas anulam o ser humano em prol da lógica da mão de obra e da mais-valia atualizada a partir do poder das cifras, mas, mantendo a frequência caquética do sistema capitalista que se traveste de diversas formas, ainda possui um ranço epistêmico característico.

Aos que se recusam a serem dominados e que preferem as práticas horizontais, de afinidade e diálogo; aos que procuram por espaços para sustentarem suas vidas e que fazem do solo alimento e moradia; aos que estão por se extinguirem nos atos de saques,

desmantelo e destruição de suas associações anti-capitalistas; aos que resistem nas ruas, em casa, em instituições de restrição de liberdade, de voz, de pensamento e em situações as mais adversas, mas que têm a certeza de que há somente outro modo de ser, outra solução.

Aos que fazem uso da arte para arrombar, descarar, destacar das tonalidades comuns do urbano as fraturas do Estado, as violências sofridas como bandeira de força e de coragem para irromper com o silenciamento progressivo da vida em conformidade vilipendiada pela premissa “progressista” do Estado.

Por uma criminalização artística, não nos moldes jurídicos, mas em sentido de se assumirem enquanto práticas criminosas as potências da arte. Arte que a cada dia se torna mais achincalhada, posta em balanças qualitativas, religiosas, dando predicados aos seus criadores, múltiplos rótulos tais como vagabundos, desocupados, etc. Aos artistas urbanos que são conceituados como formadores de quadrilhas por via de outros conceitos, os jurídicos, fomentados a partir do Estado – e, também, no estado de Minas Gerais – que atribui e conforma sua rede de normalizações comportamentais dos corpos em ambiente público em grau de equivalência a transgressão artística e a prevaricação.

Este manifesto, texto, delírio, é uma homenagem a toda forma de insurreição, que desmonta os aparelhos criados pelo Estado para o aprisionamento das corporeidades humanas em detrimento de suas diversidades a fim de gestar suas ações criando padrões de comportamento.

O regime de controle funciona a partir do medo para a economia. O medo acometido às pessoas provoca um enrijecimento das condutas frente aos aparatos de regimentos tirânicos, produtor de singularidades inventadas e estranhamente dá às incorporações públicas viciosas poderes de seguridade e estas acabam por caírem na barbárie do escamoteamento de ideologias do neoliberalismo tecnocrata sob suas em(cena)ações.

Aos corpos híbridos em construção e em erupção vulcânica que promovem a inconstância que tem mais a ver com a natureza das coisas do que com a ideia de uma imagem do que seja o que se deseja ser. Aos “pedaços” que nos compõem, aos nomes,

sorrisos, olhares, cheiros, sabores que nos remetem aos seus donos e donas e que nos acompanham a cada passo que damos. Aos brasileiros, raça forte e guerreira, que não se deixam cair por rasteira de homens fracos, covardes, corruptos e ilegítimos.

Seus reinados serão brilhantes, mas, em analogia a pedras falsas, seus governos são iguais. Suas atitudes deflagram suas ações ilícitas e mesmo que pareçam caminhar em direção a qualquer frente de avanço, de sucesso, suas bases políticas se formam sobre estruturas tão frágeis que não duram.

E estes derrubados serão!

Ato#2_[A]apresentação

“[...] desejar é ultrapassar as normas e fazer fluxos profundos aflorarem”.

Gérard Durozoi e André Roussel.¹

“Quem és? Perguntei ao desejo/Respondeu: lava. Depois pó. Depois nada”.

Hilda Hilst.²

Tenho contato com as artes da presença, atividade pela qual estive durante muito tempo de minha vida interessado, e que, através da arte da performance como dispositivo expressivo para o corpo acciono minhas percepções para o fazer artístico, efetivamente, no ano de 2010. Anterior a este contato, e de maneira superficial e bastante errática, se o contrário disso pudesse se fazer possível em minha vida, tive um encontro com a leitura de livros e textos dramaturgicos em grupos de amigos. Noites regadas à *cannabis* e a vinho suave nas quais vivi diversificadas experimentações, ainda teatrais, que me aguçaram os sentidos para quesitos além do texto.

As sensações que a arte dramática provocava em mim reverberaram durante toda a graduação em Letras até a conclusão e com o contato com o coletivo de pesquisa em arte (performance) e saúde mental. A cidade já instaurava sua presença em meu interesse de pesquisa, pois, era o momento no qual estava também relacionado à conclusão da graduação. Meu interesse de pesquisa os textos eróticos de autoras brasileiras, Elisa Lucinda e Hilda Hilst, que me aproximaram das pesquisas do Obscena - agrupamento independente de pesquisa cênica.

No ano subsequente, ou seja, em 2011, consegui iniciar a Especialização em Análise Institucional, Esquizoanálise e Esquizodrama: Clínica de Indivíduos, Grupos, Organizações e Redes Sociais, que propicia o contato com todo o cabedal teórico e

¹ DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993, p.129.

² HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, 2004, p.16.

parametriza o conduzir de meu olhar e ampliá-lo a respeito da arte e de suas ramificações, sobretudo, fortalece os sustentáculos com a política, a filosofia e os diversos desdobramentos possibilitados ao artista que produz sua obra em espaço urbano.

Neste primeiro momento, a esquizoanálise³ propõe-nos uma visão – sensibilização –, pela vida e por seus fluxos e relações entre as pessoas, instituições, etc. que estejam em outra reverberação. As fraquezas do ego são expostas e a raspagem e limpeza são necessárias para a transformação do sujeito. Ou seja, as ecologias, os ambientes aos quais somos imersos em vida social nos fazem acumular um emaranhado de forças que destroem às possibilidades do sujeito. Em segundo momento, a esquizoanálise propõe ações de montagens, composições, bricolagens⁴, linhas que es apam aos ditames controladores do sistema.

O criar a escritura de algo que ainda não se sabe o que é lançar-se em suspensão, “experienciar” a não-gravidade. Aqui, nesta dissertação, serão atritadas diversas linguagens postas em composição e costuradas como texto a partir de sensações, imagens, ciências etc., pois essa é uma característica do artista da performance, do esquizoanalista e do *bricoleur*. É que eles navegam por diversas topologias, ou heterotopias – que

³ Arriscando a ser reduutivo, poderia dizer que a esquizoanálise é a ciência que se abre à diferença em todos os setores relacionais nos quais o ser humano convive seja em grupos, organizações e redes sociais, proporcionando espaços de produção autogestivos e compartilhados. É pensar, talvez, em estruturas que escapem dos campos reprodutivos do sistema do Capital para a criação de vidas possíveis além do sistema das ordens fixas.

⁴ O termo bricolagem é advindo das pesquisas da antropologia e é usado pela primeira vez pelo Antropólogo, Filósofo e professor, o belga, Claude Lévi-Strauss (1908-2009). O significado deste termo é atrelado ao meio acadêmico tratando de um local da própria singularidade. Sobretudo é o espaço para que você seja responsável pelo o que você quer, então, faça você mesmo! O famoso *slogan* estadunidense: *Do it yourself!* Para conhecer um pouco mais sobre o termo acredito ser bastante pertinente o artigo de RAMPAZO; ICHIKAWA. *Bricolage: a Busca pela Compreensão de Novas Perspectivas em Pesquisa Social*. Publicação feita nos Anais do II Encontro de Ensino e Pesquisa em Andamento em Administração e Contabilidade. Curitiba/PR, 2009. Disponível em: http://www.anpad.org.br/diversos/trabalhos/EnEPQ/enepq_2009/ENEPO64.pdf. Acesso em: 20/01/2017.

mencionei seu significado anteriormente e por exercerem vibrações esquizoides – sem bússola fazem destes ambientes seus campos de produção e espaços de exercício de uma “dialógica do desejo”.

Desobedecer a leis, normas e condutas sociais são atitudes questionáveis pelo crivo da sociedade, bastante reprovável, principalmente, por que toda a estrutura social de nosso país/mundo está pautada por parâmetros burgueses. Desobedecer a qualquer coisa pode ser uma atividade taxada como vândala, agressiva e de violação de instâncias públicas, privadas. Ficando atento para a ideia de que a cada dia há a crescente privatização do meio público, coloco em destaque, portanto, algo que é muito importante a esta escrita que é a relação da atividade artística e os meios nos quais ela se efetiva.

Pensar a partir de atos de ocupação, de instalação, de intervenção, pois se acredita que a arte pode ser, também, a presença do discurso daquele que é posto à margem. Desobedecer é, para minha conduta artística, uma necessidade. Tarefa de completa alteração das normativas gramaticais, crio a ideia de uma [10]obediência Cênica – desobediência escrita rompendo parâmetros semióticos –, que direcionam a pesquisa para novas percepções de como criar, a partir da produção do fazer artístico livre de amarras conceituais, uma arte que não cabe definições e que se desestimula por paradigmas teatrais convencionais. Para inventar para si uma teatralidade fugitiva que faz da desestrutura de hierarquizações, sobretudo, seu interesse maior na atividade transgressora por promover o uso do que se é possível ao inventar a sua existência.

Por beber de diversas fontes de inspiração, acredito que a arte contemporânea se substancia por sua consistência política. Penso, também, ser de bastante importância sintonizar ao desejo e é por sua constituição vinda de fluxos e expressões híbridas, polissêmicas e, conseqüentemente, fugidias, quando a intenção é classificar e definir, sendo, pois as liminaridades entre linguagens faz parte essencial de minha escrita inspirada por Ileana Diéguez Caballero (2011).

A restrição é fórceps ordeira expectada e expressada por intermédio do controle ao comportamento e ação dos indivíduos, conduz seus movimentos de acordo a convenções sociais, ou seja, tudo o que fuja a expectativa é posto à margem, excluído. Por isso meu olhar se direciona ao anômalo e ao adiverso na produção de expressões artísticas. Agir contra preceitos existentes é, pois, reforçar a natureza das ações estéticas pelas que me interessam.

“[...]no estado de natureza, não existe pecado, ou, se alguém peca, é contra si mesmo e não contra outrem. Ninguém, com efeito, em estado de natureza, é obrigado a conformar-se, a menos que para tanto tenha vontade[...].”⁵

Assim, Spinoza apresenta outro modo de pensar a respeito das estruturas de semelhante constituição, como água ao escapar de um recipiente de vidro que ao se estilhaçar – e podendo ser visto em *slow motion* – nos clareia que a sua constituição líquida, que ao sofrer o impacto, simultaneamente, responde e irrompe seus limites impostos e extravasa em direção ao espaço inédito e ilimitado à sua frente até o fim do seu volume ou de sua aceleração. “Quem pode inventar para nós uma cartografia da autonomia, quem pode desenhar um mapa que inclua nossos desejos?”⁶

Por isso percebo que mais um item é incluso à corporeidade desta cartografia de pesquisa. O fato de falar de arte que provoca e atravessa o cotidiano para instaurar sua presença, como força de expressão, pois há no ato artístico urbano a criação de um espaço de profusão produtiva é instaurado pela potência poética e pelas nuances de suas criações que se estabelecem continuamente. Por se tratarem de atividades que fazem conexões com os desejos e produções de seus criadores e este exercício cria conexões com o transeunte, que é tomado por singulares afetações. Essas se expandem juntamente com a possível relação entre corpos: o corpo da obra artística, efêmero, e o corpo físico e

⁵ SPINOZA, Baruch. *Tratado Político*. Trad. José Perez. Rio de Janeiro: Ediouro, 1985, p.40.

⁶ BEY, 2003, p.47.

biológico da cidade e do indivíduo.

A sociedade imprime um sujeito⁷ como modelo para reforçar a estratificação entre a antagonia: singularidade e coletividade. Até porque esses seres são forçados a um individualismo para que as forças de gestão – Estado, Capital, etc. – possam mantê-los sob controle, por forçá-los a funcionamentos em realidades geridas e geradas. Vive-se em uma sociedade criada, ficcional, sob a conduta dos regimes espetaculares e, portanto, fugindo destes gestores sociais se exerce a desobediência civil. Sendo espetacular a conduta da sociedade, apoiada pelos meios de mídia e de comunicação, todos recebendo papéis prontos a serem executados em perfeição e são introduzidos aos sujeitos ideias e padrões de pensamento, vestuário, música, comida, etc., não se compra produtos, mas estilos de vida.

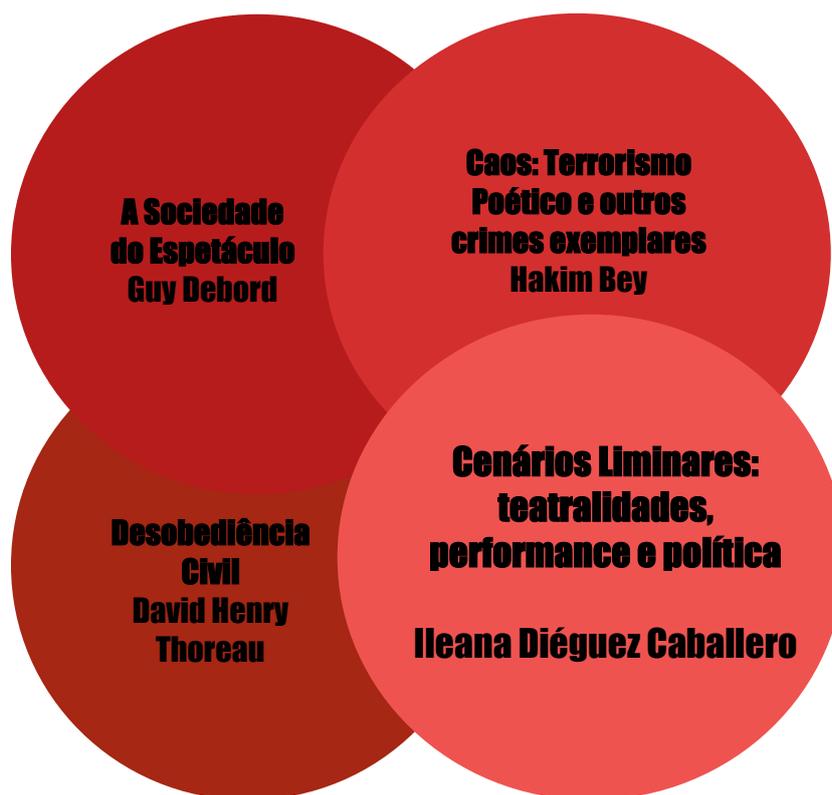


Figura 1: Diagrama criado com o intuito de representar as principais fontes de pesquisa, não as únicas, mas, sobretudo, as que disparam até mesmo os movimentos iniciais da produção e da pesquisa.

⁷ Preferirei usar o termo sujeito para designar o ser humano por acreditar que assim estou fazendo sintonia com as ideias e leituras que fazem constituição dessa pesquisa.

Neste diagrama acima, desenvolvo um horizonte teórico, que abordo nesta [a]presentação para que você, pessoa leitora, possa acompanhar os “disparos” conceituais que me trouxeram até o princípio de meu incomodo enquanto pesquisador. Nele procuro delinear as silhuetas das inquietações a respeito de pensar numa arte desobediente, com todas as referências que tenho destes autores citados anteriormente. Por isso associo estas fontes em grupelho como uma molécula formada por vários átomos compondo uma mesma substância.

Assim sendo, estas leituras elencadas fazem com que o material de meu interesse de pesquisa se encontre nestas intercessões entre uma arte que parta de uma Desobediência Civil e, primordialmente, escape das estruturas enraizadas das forças de uma Sociedade do Espetáculo, sobretudo, por serem prospectadas entre fluxos do sistema contemporâneo de política globalizadas e que, a partir da mistura de linguagens e dispositivos criam-se viéses para além do sistema neoliberal, parar fugir à cooptação.



Figura 2: Imagem de abertura do site do artista Banksy frente a um espaço de arte. Aparentemente uma crítica direta ao sistema coercivo contemporâneo que repreende o que é estranho. Note, também, que existe uma clara discussão social e racial na imagem. Disponível em: <http://www.banksy.co.uk>. Acesso dia 29/11/2016.

E, portanto, para se fazer uma arte que seja condizente, há de se evocar uma arte que esteja em cenários diversos e por meio de um Terrorismo Poético, que amedronta pela força ampla de suas atuações sensíveis nos corpos dos sujeitos por intermédio de sua estética. Uma produção artística que, apesar de ser fugitiva das “garras” das estruturas replicantes, também sabe fazer uso dos dispositivos do sistema. Por isso, a arte de desobediência, utiliza-se de diversificados meios de se fazer presente. Uma obra de colagem contemporânea, uma bricolagem. Utilizando-se de matérias e materiais diversos para criar seu corpo presente. Cenários de linguagens que se atravessam de maneiras múltiplas, liminaridades afetivas em prol de uma intenção desejante no ato da criação.

Ato#3_Modus Operatio

“A Lei espera até que você tropece num modo de ser, uma alma diferente do padrão de “carne apropriada para consumo” aprovado pelo Sistema de Inspeção Federal – e, assim que você começa a agir de acordo com a natureza, a Lei o garroteia e o estrangula – portanto, não dê uma de mártir abençoado e liberal da classe média – aceite o fato de que você é um criminoso e esteja preparado para agir como tal”.

Hakim Bey.⁸

Para pensar a produção desta escrita, que é misturada e contígua à vida, precisariam ser especificadas as diversas maneiras de se abordar a todas as possibilidades das quais quero fazer menção. Enfatizar os principais motes e caminhos seguidos, e ressaltar a metodologia que desejo aportar. É trilhar juntamente a você, que me lê, o itinerário que percorri até alcançar o ponto no qual estou agora, ainda que não seja possível definir claramente este lugar. Para tanto defino a criação de um esquema que dê conta e que, no entanto, trata-se de uma cartografia do percurso metodológico do qual irei relatar. Assim, creio poder dar um horizonte mais palpável do caminho da proposta de pesquisa – que também se trata de um exercício que não se fixa a outro premeditado – e que aconteceu durante o processo de pens[ação].

Por isso vejo na cartografia o dispositivo no qual acho poder ser mais claro e condizente com a maneira de andar pelos meandros desta cartografia que é, maiormente, reflexiva, pois, trata-se de uma análise do próprio processo e das relações de aproximação a outras maneiras e por feitura possíveis de uma estética desruptiva da arte desobediente. Para fazer acesso a cada ponto desta cartografia, como parte independente e codependente,

⁸ BEY, Hakim. CAOS: Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares. Trad. Patrícia Decia e Renato Resende. Coleção Baderna. São Paulo: Conrad, 2003, p.24.

talvez, transdependente, é importante partir para a construção deste todo e do arcabouço de atividades que:

“[...] a performance oferece também uma maneira de gerar e transmitir conhecimento através do corpo, da ação e do comportamento social. A demarcação desses fatos como performance dá-se sob a forma de um olhar analítico que as constituem como objetos de estudo.”⁹

A partir do esquema da imagem abaixo é que se rascunha o constructo dos métodos que foram criados aqui enquanto metodologia abordada aqui. E ao me aproximar da ideia de desobediência, crio o exercício de pensá-la como um nicho no qual diversas manifestações artísticas são acomodadas por semelhança, relativas a fatores de insurgência. Suas constituições disruptivas se associam por serem exatamente aquelas

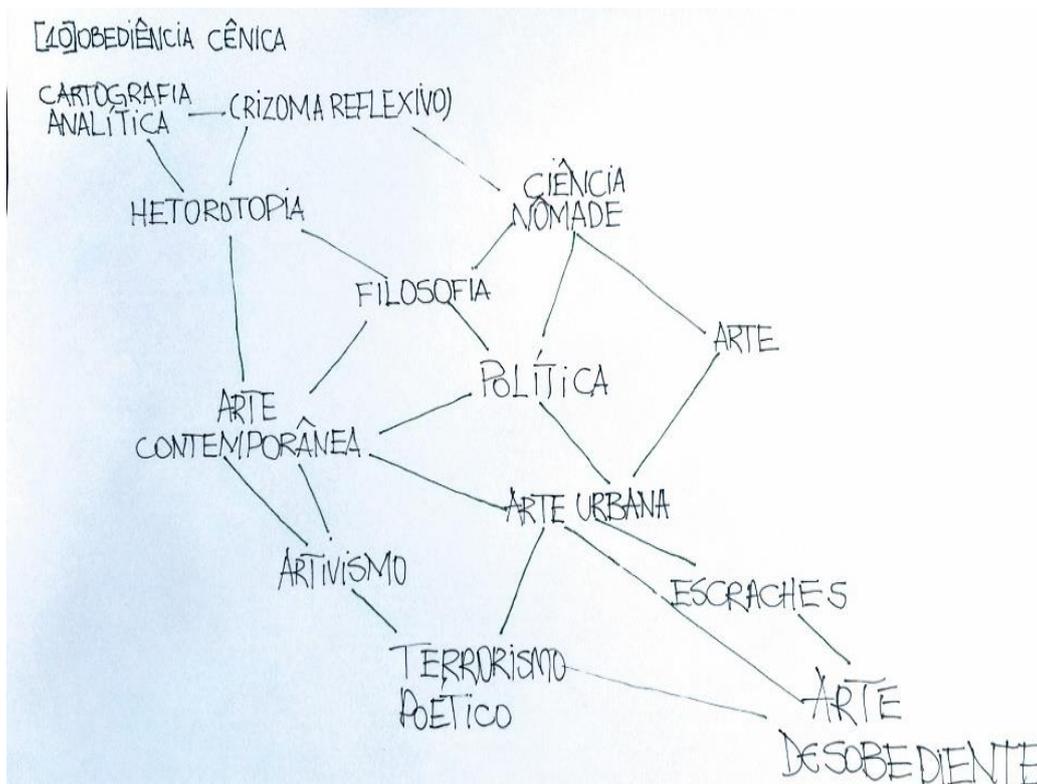


Figura 3: Cartografia metodológica ou rede rizomática de dispositivos participantes desta observação e análise, o percurso trilhado.

⁹ TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Assuntoimpressoediciones, 2012, p.32. Tradução nossa do original: “[...] el performance ofrece también una manera de generar y transmitir conocimiento a través del cuerpo, de la acción y del comportamiento social. La demarcación de estos hechos como performance se da desde fuera, desde el lente analítico que las constituye como objetos de estudio”.

que não temem os caminhos incertos, inusitados, inexplorados, pelo medo de serem como ela, insurgentes. A arte desobediente se faz aonde se torna possível fazer o máximo no encontro dos corpos. Desobedecer, não por ser ato niilista, mas por ser única condição, na instância de sua feitura, de manter sua existência e de exercer atos civis.

Sendo o campo de uma ciência nômade, pois não se antevê a ideia de uma receita a se seguir, a arte desobediente é, portanto, aquela que se confluí a campos de incertezas, móveis e múltiplos, heterogêneos. Estes espaços diversos constituem, em estado aberto e inacabado, um rizoma que toma conta de todo o processo durante toda a sua duração e promove diversificados encontros das partes da pesquisa fornecendo novos materiais derivados destes encontros. Um complexo múltiplo que transita por diversas linguagens e estudos da arte, da política e da filosofia, e a partir do convite a outros artistas e coletivos substanciais a minha escrita,

“Uma cartografia analítica, pelo contrário, só pode trabalhar num movimento expansivo, não orientado, *miceliano*. Ela está sempre estendendo seus limites, ao passo que o pseudocentro de sua partida – seu ponto de impulsão – rapidamente sai do centro. A proliferação do trabalho não reconhece nenhuma hierarquia durável. [...] Essas posições não serão nem adquiridas, nem definitivas, mas simplesmente operatórias e datadas; nenhuma delas servirá como desfile obrigatório para a história inconsciente do “sujeito”.¹⁰

Desta maneira me afeição às ideias de Jean-Claude Polack e Danielle Sivadon, que me apresentam uma outra maneira de percepção do estado sem limitações de uma cartografia analítica, analítica por partir de um centro nunca rijo e de um fluxo reflexivo de seus pontos de aporte, esta constituição elástica amplia seus limites, a partir da própria progressão anômala do objeto a ser analisado. Durante a sua transformação, e na revelação de seus aparelhos constituintes, são efetivados como maneira transparente, porém, suas funções são efêmeras e transitórias, pois não existem hierarquias na análise do objeto que proponho ou à cartografia que é gerada. Uma proposta que também é feita

¹⁰ POLACK, Jean-Claude; SIVADON, Danielle. *Íntima Utopia*. Trad. Hortencia Santos Lancastre. São Paulo: N-1, 2013, p.21.

a mim ao estabelecer um pensamento construído *in progress*¹¹ com o trabalho de registro da experimentação neste trabalho de pós-graduação.

A consistência miscigenada de nossa cartografia não permite, a partir de uma premissa progressiva, que a atividade performativa seja fixada a qualquer parâmetro comportamental. Quando houverem programas e funcionamentos, estes serão pautados pela ordem da necessária fruição do todo que compõe o projeto performativo do artista no instante do acontecimento. Assim, também, esse fluxo de atividade não segue receitas e parâmetros a priori, substancialmente, e por preferir escapar a todas as expectativas possíveis para efetivar suas intenções afetadas pelos estímulos de uma arte de desobediência. Por serem operações das quais o sujeito se ocupa da invenção de sua obra artística por que ela não cabe em premissas pré-fabricadas.

Instigo-me a criar um campo mais explicativo da maneira com a qual promovo a escrita/relato de ações e obras com as quais sou compelido por atração. E esse *modus operatio*¹² próprio, na intenção de desaprendê-lo a todo momento, escapole aos estabelecimentos desbaratados às artes cênicas e às artes plásticas de seus locais “licenciados” impostos pela sociedade como espaços de produção, apresentação, exposição de trabalhos artísticos. Uma desobediência contínua que não é exatamente aprisionada às instituições, mas, que se configura por bricolagens, portanto, que atravessam as conformidades e são constituídas por linguagens híbridas, sobretudo, atípicas e disformes às regras funcionais do Capital.

¹¹ O termo *in progress*, usado no corpo do texto, tem origem nas pesquisas de Renato Cohen, em especial em seu livro “*Working in progress da Cena Contemporânea*”. Irei mencionar maiores detalhes deste *affair* nas páginas subsequentes.

¹² Uso o termo *Modus Operatio* por achar mais adequado em detrimento a *Modus Operandi*, por isso faço menção à pesquisa em língua latina: “**Modus, -i, (m.)**. Medida, comprimento, altura, circunferência, dimensão. Moderação, meio-termo. Lei, regra. Medida rítmica, cadência, compasso musical. Limite, fim. Conduta, comportamento. Modo, maneira, método, forma” e “**Operatio, operationis, (f.)**. (*operor*) Obra, trabalho”, *negrito feito pelos autores*”. REZENDE; BIANCHET. *Dicionário do Latim Essencial*. Belo Horizonte: Tessitura e Crisálida, 2005, p.226; 252.

“Com tais cartografias, deveria suceder como na pintura ou na literatura domínios no seio dos quais cada desempenho concreto tem a vocação de evoluir, inovar, inaugurar aberturas prospectivas, sem que seus autores possam se fazer valer de fundamentos teóricos assegurados pela autoridade de um grupo, de uma escola, de um conservatório ou de uma acadêmica... *Work in progress!* Fim dos catecismos psicanalíticos, comportamentalista ou sistemistas.”¹³

Também na ideia de construção singular de feitura penso que me aproximo a ideia de um *Working in Progress* e de um processo artístico em estado movediço. Que irá e está passando por diversos estágios, áreas que não se limita a imposições. Essa arte desobediente perde a consistência sólida – longe de perder a força e potencial artístico –, contudo, sua maleabilidade e liquidez é constante. Incluindo a este pensamento Zygmunt Bauman (2007), quando este pensa na “A Modernidade Líquida”. E com isso, pensando a cena contemporânea, a arte ganha característica experimental e se abre a diversas forças externas, um movimento metalinguístico que não mais depende de um saber exclusivo para ser produzido tendo apenas o desejo como fio condutor e produtor de experiências.

Uso, as palavras de Renato Cohen (2007), por acreditar serem sintéticas, em sentido de síntese, que algumas de suas referências são essenciais a este trabalho, por isso é que: “Nessa pesquisa, atento para os procedimentos criativos da cena processual – que incluem a deriva, o irracionalismo, o *display*, a cartografia, a justaposição”. E ainda inspirado por Cohen, esta pesquisa se abre para o campo das práticas Situacionistas de criação conhecidas como derivas, as instalações, etc. – além dos processos que são mencionados pelo artista a respeito das práticas da *colagem* e tratada por diversos filósofos e artistas, atualmente, por *bricolagem* – e atravessa diversas linguagens estéticas e dispositivos atribuindo várias outras formas ao compor uma obra artística.

“A utilização da *collage* [bricolagem], na performance reforça a busca da utilização de uma linguagem gerativa ao invés de uma linguagem normativa:

¹³ GUATTARI, Félix. *As três ecologias*. 9.ed. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus Editora, 1999, p.22.

a linguagem normativa está associada à gramática discursiva, à fala encadeada e hierarquizada (sujeito, verbo objeto, orações coordenadas, orações subordinadas etc.). Isso tanto ao nível do verbal quanto ao nível de imagético. Na medida em que ocorre a ruptura desse discurso, através da *collage* [bricolagem], que trabalha com o fragmento, entra-se num outro discurso, que tende a ser gerativo (no sentido da livre-associação).”¹⁴

E, não obstante, direciona ao que se apresenta como metodologia e sobrepõe, cola, rasga e recorta, que conecta fios, projeções sobre papel, para dar conta de que a palavra e a imagem são pouco para o todo que a cena contemporânea abarca. Expressões que desfazem normas e a normatividade, dissolvem completamente, e vejo que, talvez, seja por isso ainda que a arte seja considerada como espaço de “libertinagem”, chamando-a de arte niilista. Pelo contrário, existem parâmetros muito específicos de produção e que derivam em grande parte de instâncias subjetivas. Uma arte produzida a partir de sensações e de intenções particulares e que podem cair em um limbo se o artista der grande importância às considerações de “especialistas”.

A criação da performance gera para seu corpo sensível – os passantes, o espaço, os contextos e alianças conceituais da obra, suas necessidades, afetações, acasos inesperados e transformadores – estilos de enunciados gerativos criados e relacionados por essas estruturas singulares que fazem parte destes atos que ocorrem em espaços públicos. Ela desmitifica estruturas gramaticais e sistemas de significação para criar suas próprias posturas e ações, novas conexões significantes a partir de suas próprias relações e que ocorrem a cada situação, sendo, portanto, as ações das artes desobedientes sempre de cunho criativo, ou melhor, gerativo de significâncias.

A arte desobediente participa de um corpo artístico de criação de atividades pensadas entre a produção singular, individual ou coletiva, mas que atravessam superfícies diversas até chegar ao seu local de fruição. Por isso me parece tão confortável falar de um mapa,

¹⁴ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*: Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.64, grifos do autor.

de um mapeamento sensível deste exercício, por este ser possível pela sensibilização de seus praticantes por aquilo que os afetam, portanto, pode-se pensar que o sujeito performer é um inquieto por aquilo que o atravessa em espaço urbano.

“A cartografia parte ainda de outra leitura da realidade, pois não quer só buscar o qualitativo, mas também romper com a separação sujeito e objeto. Em contraposição a uma forma de pensar dicotômica, essa vertente convoca a imanência, a exterioridade das forças que atuam na realidade, buscando conexões, abrindo-se para o que afeta a subjetividade. Esta última deve ser pensada como um sistema complexo e heterogêneo, constituído não só pelo sujeito, mas também pelas relações que ele estabelece. Essas relações denunciam a exterioridade de forças que incidem tanto sobre o pesquisador quanto sobre o objeto de estudo, e atuam rizomaticamente, de uma maneira transversal, ligando processualmente a subjetividade a situações, ao coletivo, ao heterogêneo.”¹⁵

Escolho a cartografia como forma de fazer um guarda-chuva teórico de produção de minha ideia de criação e das atividades que reúno como dispositivos para métodos e análises das obras que relaciono e dos conceitos que me dedico a estudar. Os conceitos que serão elencados durante toda esta escrita depreendem-se de minhas aventuras enquanto pesquisador e artista. O sujeito e o objeto são parte de uma mesma substância não sendo compartilhados em duas instâncias nem fazendo par de um mesmo horizonte teórico e subjetivo. Mas, sobretudo, desenhando esta paisagem frente ao solo heterogêneo que se faz em um processo continuado.

Minha cartografia acontece junto ao processo de pesquisa e não fora por mim premeditada. Sua insurgência é semelhante às práticas que quero associar como arte desobediente sendo, portanto, este mapa aberto a atravessamentos. As ações e atos que permeiam minha produção escapam as dicotomias de pensamentos limitados às dualidades, mas, gosto de pensar e enfatizar que a arte desobediente é algo de substância multidisciplinar e de profundo foco violador. E o que acaba ficando claro nesta atividade

¹⁵ ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. A cartografia e a relação pesquisa e vida. *Psicologia & Sociedade*. 21.v. 2.ed.,166-73. Belo Horizonte: PUC/MG, 2009, p.170.

é criar, com este texto no qual se torna parte de todo o processo, a quebra da dicotomia entre objeto e pesquisador. A arte que vejo como desobediente é aquela que faz do cotidiano material de produção e matéria prima de sua “fazência”, sobretudo, com o que é imantada, a arte desobediente se adere às energias transversais a situações e a diversificadas superfícies com as quais faz contato e que precisa ser modulada a cada instante de choque.

Neste sentido, precisarei trazer a ideia de Rizoma, como parte importante da prática e teoria que configuro ao associar à ideia de que também o sujeito e seu desejo se instituem por organismos sem delimitações e demarcações de começo e fim. A metodologia que uso se ilustra por meio de imagens comuns ao rizoma.

“Rizoma é um vegetal do tipo tubérculo, que cresce subterrâneo, mas muito próximo à superfície, e que se compõe essencialmente como uma raiz horizontal. Esta raiz é estranhíssima porque, quando o exemplar alcança grandes proporções (um jornal nos informava que nos Estados Unidos encontraram um de vários quilômetros de extensão), é difícil saber quais são seus limites externos; quer dizer, não há separação entre “uma planta” que constitui essa rede e outra que também a integre, um “tronco” fundador e os ramos e galhos nos quais se estendeu. Entretanto, no seu interior, o complexo, digamos, radicular ou reticular, está composto de células que não têm membranas, e que só podem ser supostas como unidades porque têm núcleos ao redor dos quais se distribuem partículas de trocas metabólicas e áreas energéticas. Então, pelo menos no sentido tradicional, o rizoma não tem limites internos que o compartimentalizem.”¹⁶

As estruturas dos corpos rizomáticos, como os da cana de açúcar, que em qualquer ponto pode gerar outro broto, pois ao retirá-la do solo se quiser que ela renasça é só manter um pedaço com uma nódoa direcionada ao solo e cobri-la levemente de terra este pedaço dará fruto a diversos outros. Essa condição dos tubérculos, que são vegetais como as batatas, por exemplo, que ao crescerem sob a terra vão tomando forma complexa e não

¹⁶ BAREMBLITT, Gregorio Franklin. *Compêndio de Análise Institucional e outras correntes teoria e prática*. 2.ed. Belo Horizonte: FGB/IFG, 2010, p.43.

compartimentada. O gengibre também é um tubérculo e que brota em forma de rizoma, pois, em qualquer parte ele pode brotar, se cortado e tratado.

Ora, o rizoma é corpo conformado por estruturas independentes e que se relaciona por fluxos imanentes, combustível para a movimentação e a realização da arte desobediente, que acredito que se dê por via do acaso dos encontros. Portanto, em todos os processos nesta produção, perpassarei por conexões das maquinarias do desejo. Com isso ainda reafirmo as forças das produções das máquinas desejanças que formam estruturas, superfícies e que percebo conformar o que é apresentado por DELUZE & GUATTARI e, posteriormente, retrabalhado por AGAMBEM, em um plano de observação de devires contemporâneos. É dessa constituição heterogênea que faz a configuração da obra artística e o trabalho de pesquisa como a vida, que não se dissociam por fazerem parte do mesmo procedimento de invenção do próprio artista, de sua idiosincrasia. “A produção como processo excede todas as categorias ideais e forma um ciclo ao qual o desejo se relaciona como princípio^[11] imanente”.¹⁷

Além disso, creio que para perceber melhor minha cartografia como metodologia constituinte precisaria atribuir a ela o conceito constitutivo que faz com que ela parta de uma Ciência Nômade. O que varia da Ciência Régia, ou como pode ser chamada de ciência tradicional, que aprisiona às amarras impostas às mentes e que é a própria formadora destas amarras. Por ser ciente de que não se pretende propor em nenhum momento procedimentos científicos fixos ou uma definição paralisada, proponho a você pensar a ideia do nomadismo como maneira de perceber o fazer artístico contemporâneo. Nômade por não se fixar a escolas e/ou saberes primordiais para sua realização, por se tratar de experimentos antes de qualquer gancho epistêmico regulamentado. Como é próprio da substância da arte desobediente, sobretudo, seu caráter heteromórfico e de seus desdobramentos na cena contemporânea evidenciam produções politizadas.

¹⁷ DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizoanálise*. 5.v. Trad. Luiz Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010, p.15, numeração entre colchetes dos autores.

“A variabilidade, a polivocidade das direções é um traço essencial dos espaços lisos, do tipo rizoma, e que modifica sua cartografia. O nômade, o espaço nômade, é localizado, não delimitado. O que é ao mesmo tempo limitado e limitante é o espaço estriado[...]”¹⁸

Acredito que as palavras destes filósofos são interessantemente convenientes à ideia de se refletir sobre a arte desobediente e seus múltiplos vórtices e me levam a pensar a respeito do que estou replicando por palavras. A cartografia nômade analítica, de Jean-Claude Polack e Danielle Sivadon, é rizomática, móvel, uma superfície deslizante que escorre às limitações impostas a si. E assim estabelecem outros possíveis por designar toda uma superfície desconhecida, um tecido amplo que se estende, e se faz no espaço, que transporta sua diversidade como matéria mais valiosa.

Pelo respeito às superfícies, “A cartografia como método de pesquisa-intervenção pressupõe uma orientação do trabalho do pesquisador que não se faz de modo prescritivo, por regras já prontas, nem com objetivos previamente estabelecidos.”¹⁹ Muitas das vezes a cartografia não é premeditada e acontece durante os passos da pesquisa e que irá seguir o caminho de uma metodologia das sensações. E estas são geradas a partir das alianças sensíveis, afetuosas, criadas entre as forças que se interpelam em pesquisa. E, assim, acredito ser a relação criada entre as inconstâncias e as superfícies heterogêneas que estou chamando por [10]obediência Cênica.

São as múltiplas vozes entoadas nas esquinas, na sargeta e vielas, nos bancos e em grandes muros, fachadas de mansões. Essa arte é o grito, que inaudito, se faz nas paredes, nos muros, construções e o espaço urbano é privilegiado território possível dessa arte nômade, de uma antiarte. Uma arte dos afetos que propõem ataques sensíveis em seu encontro e é o que me faz reforçar cada vez mais a ideia da cartografia, por sua própria substância

¹⁸ Idem. Ibidem, p.45.

¹⁹ PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Eugênia e ESCÓSSIA, Liliana da (org.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2015, p.17.

efêmera, móvel, como único método possível de se realizar e que por ser assim:

“[...] toda uma ciência nômade se desenvolve excentricamente, sendo muito diferente das ciências regias ou imperiais. Bem mais, essa ciência nômade não pára de ser "barrada", inibida ou proibida pelas exigências e condições da ciência de Estado.”²⁰

A ciência nômade insiste e resiste, por ter de estar em constante renovação de si, para furar bloqueios feitos a ela e seguir adiante com suas “heterotopias”, termo advindo de Michel Foucault (2013), pela intenção de se afirmar, desta maneira, os deslocamentos de forças em contínua produção e os modos singulares de construção inventivas que explodem imprevisivelmente a partir de suas expressões. É que a ciência do Estado não é mais o suficiente para o artista da desobediência e o estático é substituído pelo errático sem pretensão de sê-lo, mas, sobretudo, por ser característico de sua condição e disposição à flexibilidade das forças.

²⁰ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, F. *O Anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: 34. 2010, p.26, aspas do dos autores.

3.1_Poder e Controle

“A igreja diz: o corpo é uma culpa./ A ciência diz: o corpo é uma máquina./ A publicidade diz: o corpo é um negócio./ E o corpo diz: eu sou uma festa!”

Eduardo Galeano.²¹

Na cidade de Belo Horizonte, existe uma lei, nº 6995, criada em 22 de novembro de 1994, que proíbe, sob pena de advertência e multa a prática de pichação. Em seu artigo 1º, por definição da Câmara dos Deputados, “Fica proibida a pichação de muros de vedação, fachadas cegas de edifícios, monumentos, veículos, árvores e equipamentos urbanos, paredes externas de prédios, igrejas e templos”. Na mesma lei, em seu Parágrafo Único, há um inciso que define o que é compreendido por pichação: “I - pichação, o ato de inserir desenhos obscenos ou escritas ininteligíveis nos bens móveis ou imóveis previstos no *caput*, sem autorização do proprietário, com o objetivo de sujar, destruir ou ofender a moral e os bons costumes [...]”.²²

Como em um tribunal, me parece oportuno questionar o que é moral e bons costumes. E, antes de mais nada, quem define estes costumes? E quando não há intenção de depredação e a ideia do artista é ultrapassar as dicotomias de ofensa a público e privado e convocar o universal? Como fazer uso do espaço público para se expressar para além de conceituações e considerações, sem ofensas? Ah, sim, não devo esquecer a construção de comportamentos partem da premissa burguesa da posse. Os bons costumes não podem se conformar com a violência da transgressão, pois não são permitidas em espaços

²¹ GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007, p.138.

²² Site JusBrasil o qual foi fonte nutritiva de leituras a respeito de algumas jurisprudências brasileiras. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/legislacao/busca?q=Picha%C3%A7%C3%A3o+em+Muros>. Acesso dia 03/11/2016.

privatizados, particulares. “Se o pixo nem é arte”²³. Traço neste texto a ideia de que a arte urbana pode se expressar por intermédio de montagens de imagens, em locais estratégicos ao interventor, de pixos – chamado também por “detona” e demarcam seus territórios e trunfos por meios de sua “assinatura”²⁴ –; o grafite, que faz de tela a cidade, cria pontos de nuances caóticas aos milhares de retângulos cinerícios que se vê diariamente.

Entendo a arte como “coisa” que não, necessariamente, parte de um saber exclusivo de alguma linha de pensamento, ciência etc., sendo, pois, qualquer cidadão independente de sua formação, capaz de conduzir uma vida pela feitura de obras artísticas. O fato de se expressar por via pública quer dizê-lo vândalo? Será que as portas do espaço de arte estão abertas para receberem toda e qualquer expressão de arte sem a opressão conceitual inserida por qualquer instituição de poder reguladora do Estado, por uma curadoria? Por quê fazem pixações na fachada da Igreja da Pampulha? Por quê escolhem obras artísticas para sobrepor suas obras? Exercem seu discurso e criam suas ações em espaços de autonomia na arquitetura da cidade. Uma fenda criada na estrutura social, muitas vezes, sem nada a proferir nem som a emitir, como uma flor crescendo desenhada na parede, e que abre um jardim de possibilidades.

No intuito de dar continuidade às questões que me atravessam constituindo o corpo e deflagrando as suas amarras, prisões, estabelecimentos de como se portar, vestir, comer, comprar, pensar, dizer, ser, etc., modos de vida mutilam o sujeito. Provocam o enfraquecimento de seus segmentos e do próprio sistema e burocratiza as relações da vida em todos os seus processos o que promove a sua movimentação lenta, doente, suja e corruptível. Convido Leandro Karnal, e este convida, em suas falas um outro filósofo,

²³ Irei grafar todos os derivados da palavra “pixo” com “x”, pois é como escrevem os artistas que fazem uso desta plataforma de expressão urbana, de arte desobediente.

²⁴ Há, pois, nas atividades dos pixadores, o exercício de assinar pontos de difícil localidade na cidade para deixarem suas marcas. Desta forma, pessoas próximas reconhecem a assinatura do pichador, pessoas da mesma turma, galera ou grupo.

Michel Foucault, em palestra do Café Filosófico²⁵, que: “nós criamos as prisões e os hospícios para termos certeza, em conclusão lógica, de que os que estão lá dentro são loucos e os que estão fora não. Se eu não estou no hospício há uma possibilidade grande de eu não estar louco”. A mesma análise pode ser feita sobre as prisões e esta fala me remete a toda a sistemática na qual a humanidade se aliena ao se descomprometer de sua vida civil.

Parece que a produção contemporânea de arte é amplificada com o advento do aparato de novas tecnologias e experimentos que levam à multidisciplinaridade expressões e linguagens novas associadas à produção artística. Como o uso de dispositivos de projeção e de luz para criarem dimensões várias na cena teatral, em edifícios, espaços abertos, na dança, etc., na fricção no espaço em branco, preto, cinza, da arquitetura da cidade aonde a arte urbana reverbera sua energia e o espaço público explode em possibilidades de criação. Potente caldeirão de invenção artística, os blocos de concreto são as telas e as pessoas nas ruas fazem parte do corpo da cidade que é mãe, irmã, amante e arcabouço de vários encontros nos quais tudo vibra e é múltiplo.

Pelo corpo a arte urbana se expressa e por ele é efetuada intervindo na disposição da urbanidade inscrita em suas cores plúmbeas e delas surgem obras artísticas de múltiplas tonalidades. Nas altas marquises de prédios se colam *stickers* ou lambes²⁶, no meio-fio. Os pés alçam locais de incrível desafio da gravidade e de sustentação do próprio peso, Ícaros urbanos. Os corpos são o dispositivo que possibilitam a ação que leva as mãos, e todas as outras partes de si, a locais de extrema dificuldade para conquistar seu objetivo.

²⁵ Palestra dada por Leandro Karnal, dia 24 de abril de 2015, no CPF Cultura em ocasião do evento Café Filosófico transmitido pelo canal do CPF Cultura e disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=we5phUZ5cGE>, acesso dia 04/03/2017.

²⁶ *Sticker Art* é a atividade de arte urbana que instala, a partir de adesivos de imagens, palavras, frases etc. em espaços urbanos compondo com o espaço, intervindo, com críticas aos modelos contemporâneos de existência. Arte de contracultura. É conhecida também popularmente como lambe, fazendo alusão ao fato de ser algo que possa ser rapidamente colocado no lugar a ser intervencionado. Para maiores informações sugerimos a leitura: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sticker_art.

O espaço urbano é bastante frutífero, por ser aquele que possibilita variados estados e embates. Nessa tessitura, o “corpo da rua”, enquanto arquitetura e estratégia de intervenção, propicia diversificados estados físicos aos transeuntes e aos códigos normativos e seus sistemas intrincados de significâncias e de diversas linguagens, no quais suas origens e funções são quebradas. A arte urbana parece operar na singularidade de sua própria cooptação característica e em desmanches de códigos do espaço por intermédio da reinvenção, transgressão e provocação daqueles que com ela têm relação.

As ações que penso serem “norteadoras” auxiliam a promover este registro e se sensibilizam reagindo às liminaridades artísticas, que me remetem à Ileana Diéguez Caballero (2011), ao pensá-las em afecção a ações políticas. A performance e o teatro, em fricção com variadas outras linguagens *in corpore*, ou melhor, incorporadas, pululam corporalidades, não sendo diferente quando há relação com a própria urbanidade.

Nessa direção, sinto que me afeto com os corpos que compõem a estrutura da cidade, suas ruas, suas construções, veículos, seus moradores e pessoas que por ela correm, em fluxo sanguíneo, fornecendo seu movimento, sua vivacidade. Para desaprender a obedecer às regras de como fazer alguma coisa, preciso reaprender a cada instante em contínua reinvenção o processo de trabalho como sendo uma pessoa que perde sua memória e a cada instante redescobre o mundo como um recém-nascido. O efeito moderno da espetacularização projeta dia a dia sua presença nas relações intersubjetivas, portanto:

“O espetáculo é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu *instrumento de unificação*. Enquanto parte da sociedade, o espetáculo concentra todo o olhar e toda a consciência. Por ser algo *separado*, ele é foco do olhar iludido e da falsa consciência; a unificação que realiza não é outra coisa senão a linguagem oficial da separação generalizada.”²⁷

²⁷ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: Guy Debord*. Trad. Estela dos Santos Abreu 2.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017, p.38.

Para ilustrar tal situação e a expressiva virtualidade dos aparatos tecnológicos contemporâneos, que dão uma certa sensação de proximidade, de conexão, de amizade e que, todavia, exercem um fascinante deslumbramento de seus usuários criam enfaticamente o distanciamento de afinidades reais, corpóreas, os *gadgets* podem promover uma vida virtual espetacularizada que distancia a pessoa do agora, do presente. As relações tomam para si um sabor industrializado, de plástico, como muito bem representado por diversos textos, artigos, obras artísticas e séries televisivas²⁸.

A presença vira algo a ser compartilhado como se tudo fosse maravilhoso, “que eu estou precisando que o mundo inteiro curta minha vida que eu próprio estou achando insuportável”²⁹. Você deixa de ter amigos para ter seguidores, pessoas que ficam diariamente curtindo coisas que você acha legal e compartilha em suas redes sociais, portanto, o nível de relação das pessoas está no lugar daqueles que curtem ou não você.

Poderia dizer que em tempos no qual o poder contemporâneo está em mãos de grandes empresas de comunicação, que gestam a informação e o saber como algo de maior poderio. E a arte e suas intervenções, o espetáculo, instalações urbanas são a maior arma de guerra contra o controle informacional. São criadas aceleradamente “jogadas de marketing” a fim de atrair o corpo mais desatento e submetê-lo ao funcionamento deste complexo aparato social que constrói o sujeito e, simultaneamente, o assujeita a comportamentos e questões que promovem à reprodução das amarras mais sutis aos corpos, no intuito de docilizá-los.

²⁸ Aqui aconselho assistirem o primeiro capítulo: *Queda Livre*, da terceira temporada da série *Black Mirror* – da empresa de *Streaming* “Netflix” –, por acreditar ser completamente consonante à nossa visão do que é o Apocalipse sem presença para o qual a humanidade caminha a grandes passos enquanto espécie animal seduzida pela força do briquedo que criou para si mesmo.

²⁹ Uso outro trecho da palestra assistida no mês de março e disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=we5phUZ5cGE>, realizada por Leandro Karnal, com o título *Hamlet de Shakespeare e o mundo como palco*, no Café Filosófico, em 24 de abril de 2015.

A inobediência e a ideia de cultura, pelos desenvolvedores de arte na rua, se dá porque os sistemas de referência social são originários de ideais pequeno-burguesas de um capitalismo tardio. Existem, por todos os lados, limitações que fazem com que os corpos se comportem e sigam regimes externos impostos a eles como se em cada espaço devessem realizar determinada ação para serem aceitos, como códigos ou senhas de acesso.

E é exatamente deste lugar que vejo a origem da potência das revoluções e das ideias utópicas que são estas que nos fazem ir além, como o pulso que fizeram as primeiras ondas em um oceano correrem toda a sua extensão chegando à praia. Sabendo que elas não podem apenas vir de si e que amiúde conquistam o afeto da imensidão marítima e de sua atração lunar. O artista urbano é um ser real e que produz no real, a partir da matéria de suas afecções utópicas, [re]existente em nossa sociedade por meios da desobediência que inunda o espaço urbano com sua capacidade interventiva.

Amansados pelos funcionamentos do sistema, levados a observar de longe as coisas, e distantes dos sentimentos como se houvesse em vida a necessidade de se realizar o papel de espectadores de nossas próprias vidas sendo protegidos de nossas próprias potências. No senso contínuo de punições, das quais o ser humano é confinado por uma vigilância contínua para que se evitem atitudes transgressoras, resguardado de uma vivência inédita, impedidos de vivenciá-la.

O Estado estende, a partir de seus véus de gestão, para saber do que é importante para si e como gerir às pessoas e suas considerações comportamentais. Em alguns locais o controle do ambiente é tão severo que as pessoas são coagidas a se expressarem, a conversar, etc., corpos proibidos e normalizados pelos conjuntos de regras estipuladas em cada ambiente. Corpos limitados, controlados por máximas sistêmicas do Capital a fim de fazê-los despotencializados.

“Nas sociedades de controle, ao contrário, o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma senha, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por palavra de ordem (tanto do ponto

de vista da [244] integração quanto da resistência). A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a rejeição. Não se está mais diante do par massa-indivíduo. Os indivíduos tornaram “dividuais”, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou “bancos”³⁰.

A intenção ao pensar o emprego do trabalho artístico seria pensá-lo, a partir de linhas mais autônomas de produção e do que se está posto a respeito de arte; ou melhor, por linhas desobedientes, atividades transgressoras ativas em urbanidade, e pelo o que escolho como objeto artístico. O sistema das cifras é antes de tudo aquele que destrói às singularidades e cria massas zumbis que se conduzem por intermédio das consígnas impostas a elas. Estas ordens veem de relações de hierarquia e de poder, que são traduzidas no montante de dinheiro existente do qual não mais importa a origem, nacionalidade, qualidade ou característica que possa valer perante a supremacia dos comportamentos esperados das pessoas e de suas atitudes.

No sistema das cifras o que importa é o seu poder financeiro e nada mais do que isso. O funcionamento da humanidade se dá por meio de palavras de ordem, sendo estas de origem disciplinares. Em sentido de criação de comportamentos, se tornam orgânicas aos corpos, as leis e normas que, portanto, se autorregulam a partir da maquinaria e do funcionamento padrão que é ensinado e retrabalhado durante as gerações e, principalmente, a partir das instituições que nos cercam.

“As estratégias de controle serão formuladas em termos e taxas, custos de restrição, graus de liberdade. Os seres humanos, da mesma forma que qualquer outro componente ou subsistema, deverão ser situados em uma arquitetura de sistema cujos modos de operação básicos serão probabilísticos, estatísticos.”³¹

³⁰ DELEUZE, G. *Conversações*. 1979-1990. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p.222, numeração do tradutor.

³¹ HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari. *Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano*. Trad. Tomaz Tadeu. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p.26.

Haraway me faz pensar nos diversos nichos de aprisionamento aos quais o sujeito está exposto. As medidas de mimese, representatividade, e de sentidos opressores aos quais são forçadas as ações e gestos de cada um de nós. A cada qual é estipulado um papel para se articular e assim níveis de opressões são modulados. Como nos casos de coerção que são criados a fim de apelar aos castigos das limitações aos cárceres privados e os complexos prisionais existentes. As probabilidades e estatísticas têm a ver com os modos de controle e gestão dos sistemas governamentais.

É transpassar o sufoco das imposições subjetivas e, antes de tudo, reafirmar singularidades como modo de fugir às lógicas quantitativas e ao estrangulamento que o pudor imposto às expressividades particulares independentes realiza sobre os sujeitos. Por conseguinte, por viverem o paradigma do corpo – dos corpos privados e públicos –, que são os objetos de mais-valia do sistema do Capital, no qual os sujeitos são aqueles que sofrem as construções subjetivas que dizem o que é ou não bem-vindo ao comportamento individual. Por isso há a necessidade de incluir às atividades humanas caminhos definidos, confiáveis e considerados como prováveis comportamentos para, sobretudo, conferirem o desempenho dos regimentos e leis nas condutas do ser humano.

Com o advento da ideia de viver em uma sociedade de controle de corpos, e da vida à especialização técnica se torna, essencialmente, prioritária a necessidade de produzir corpos seccionando o conhecimento e seus sujeitos e os transformando em estruturas mecanizadas, repartidas em secções. Esqueleto tomado pela cidade como todo um funcionamento industrial e com isso a sociedade reproduz, em si, burocracias e se segmentando em sistemas. E ao fazer isso induz aos indivíduos, cada vez menos informado de um todo, mas sendo inculcado por milhares de conceitualizações banais, superficiais, que seu saber fica restrito a um objetivo apenas.

A falsa ideia de que o trabalho é algo natural, mas que conduz o ser humano ao *status* de bateria do sistema. Sem perceber a sociedade vive uma metáfora criada a partir da trilogia de filmes *Matrix*, que claramente nos encerra na condição de peças no funcionamento de um complexo intricado de máquinas que ditam o ritmo da dança dançada por todos. Ora,

apenas os corpos, não especializados ou não detentores de grandes quantias, são forçados a viverem os programas desse sistema opressivo. O conceito de Karl Marx, citado anteriormente, de mais-valia perpassa a ideia do sistema global de valoração que prioriza corpos para os funcionamentos padrões das máquinas do Estado.

Os sujeitos se submetem a todas as variações quantitativas por meio da criação de maneiras de sempre fazerem do corpo um ideal quase inalcançável e pensado por viés da ideia de perfeição. Com isso forçam às pessoas a uma continuidade do consumo a fim de alcançar aquilo que o torna um ideal estético. O ócio triste, que não é produtor de outros agenciamentos senão a inflação do ego. E o movimento de disponibilização ao Caos³², tão sagrado possui franca potência e se vasculha, se questiona, não enrijece pensamentos e flui pela expressão de subjetivação livre de qualquer ditame imposto em detrimento de qualquer natureza pregressa.

“O Caos nunca morreu. Bloco intacto e primordial, único monstro digno de adoração, inerte e espontâneo, mais ultravioleta do que qualquer mitologia (como as sombras à Babilônia), a original e indiferenciada unidade-do-ser ainda resplandece, imperturbável como as flâmulas negras frenética e perpetuamente embriagada dos Assassinos.^{1”}³³

Comportamentos singulares e culturalmente incentivados – como acontece em diversas tribos, comunidades, organizações –, que é angustiante de ser observado, são as meninas, ao nascerem, ainda abandonadas à sorte de seu destino em algumas sociedades orientais, apenas por sua condição orgânica feminina, sendo ainda justificado o abandono pela

³² Trato este termo como caldeirão de poções inimagináveis, jamais capturáveis, porém, responsável por toda e qualquer frente de brotamento de energias de transformação e emaranhamento primordial no momento de constituição dos sujeitos. O caos não se explica de maneira alguma, pois há algo de primordial naquilo que borbulha temperos e mudam os aromas e provocam movimentos e mudanças na matéria.

³³ BEY, Hakim. *Caos: Terrorismo Poético e outros crimes exemplares*. Trad. Patrícia Decia e Renato Resende. Coleção Baderna. São Paulo: Conrad, 2003, p.5, numeração do autor que referencia a origem etmológica do termo assassino, hassasin, haxixe.

superpopulação, maquiadas por quesitos de superpopulação nacional.

3.2_Contracultura

“Olhe para baixo, ó Zeus, para o meu mundo, ele vive. Eu o criei à minha imagem,/ uma raça semelhante a mim,/ para sofrer, para chorar,/ para desfrutar e ser feliz,/ e para como eu, não ter respeito por você”.

Ken Goffman e Dan Joy.³⁴

Prometheus atenta contra a ordem do olimpo ao se tomar pela causa humana quando da ausência do fogo, em analogia à consciência e intelecto, pela quebra de dogmas mitológicos. Ele é portador da transgressão por roubar o fogo do Olimpo, o monte sagrado e morada dos Deuses da mitologia grega, e levar à humanidade. Ele próprio, filho de Zeus, fazendo da humanidade sua imagem. Esse movimento de rompimento da ordem lança às ideias de uma produção transgressora, por ir além do imposto, enquanto, desenvolvendo imanências da práxis e teoria do pensamento de máquinas desejanças.

Um semi-deus que desobedece às premissas dos Deuses e faz da humanidade detentora dos poderes do fogo oferecendo-lhe as mesmas benesses às quais tinha acesso. Um Titã, em menção às divindades gregas, em movimento contrário do que até para aquele era desconhecido. Sua clara desobediência às normas e às leis do Olimpo me interessam mais do que, sobretudo, o amplo apelo pedagógico-civilizatório dos textos mitológicos. Mas ousar pensar que se os seres humanos seguissem à mitologia grega, ao invés dos preceitos e liturgias cristãs, ousaria dizer que a transgressão seria a linha de pensamento primeva da humanidade. Possivelmente, seria algo comum e, talvez, até cooptado pela sistemática da sociedade o ato de desobediência a leis injustas.

“A lei não pode ser obtida sob nenhuma Lei que seja – uma ação que está de acordo com a natureza espontânea, uma ação justa, não pode ser definida por dogmas. Os crimes defendidos nestes panfletos [e em nossa dissertação] não

³⁴ GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Contracultura através dos tempos: Do mito de Prometeu à Cultura Digital*. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007, p.15.

podem ser cometidos contra o “si mesmo” ou o “outro”, mas apenas contra a mordaz cristalização de Idéias em estruturas de Tronos e Dominações venenosas.”³⁵

Nenhuma lei que seja criada para repressão dos fluxos dos desejos criativos poderá ser seguida por qualquer artista que prese por seu trabalho. Ditar ou seguir preceitos e receitas não são práticas de artistas das artes desobedientes. Desfazer expectativas artísticas é praxe para esses trabalhos insurgentes. Vários são os movimentos mundiais que compõem em suas estruturas atos que emanam de um hibridismo expressivo.

Atos civis, sociais, como o sufrágio feminino, as mães de desaparecidos políticos nas violentas ditaduras que existiram na América Latina, também exercem atividades híbridas. Os jovens que se posicionaram politicamente, em diversos campos da sociedade, e que foram a adversidade instituída à força às diversas corporações que se estabeleceram em favor de movimentos contraculturais dos anos 60.

“Pouquíssimas pessoas têm uma definição prática e adequada para o que seja contracultura, mas têm a certeza de que sabem reconhecer uma quando a vêem. Na verdade, quando Theodore Roszak popularizou a expressão em seu livro *The Making of a Counter Culture*, de 1969, ele *literalmente* podia ver quais eram as pessoas que se encaixavam em sua concepção [...] Em outras palavras, praticamente todo mundo que naquela época estava na faculdade. Essas pessoas representavam uma síntese do movimento hippie – dedicado a fazer experiências com drogas que expandiam a consciência e a seguir a onda, e ligado ao movimento da Nova Esquerda/pacifista –, que se dedicava a desafiar a autoridade, acabar com o imperialismo e a guerra e a um mal definido comunalismo.”³⁶

De qualquer forma, atualmente, em uma experiência espetacular na qual a vigilância é desejada pelas pessoas, como se esta pudesse assegurar-lhe qualquer noção de segurança, a sensação e a necessidade de se fazer registros, de postar imagens de vivências e

³⁵ BEY, Hakim. *T.A.Z. – Temporary Autonomous Zone*. Coleção Baderna. São Paulo: Conrad, 2007, p.23

³⁶ GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. *Ibidem*, p.47.

situações como se assim houvesse um compartilhamento real com as pessoas, mas, aparentemente, são murais de nossa pequena existência. Enquanto cria-se um cardápio variado de informações vendidas indiscretamente pelos sistemas a respeito de suas preferências.

As práticas civis são registradas nessas redes de perfis aonde cada sujeito pode ser expeculado. E isso não é qualquer teoria da conspiração é fato atual e atuante nas vidas de cada, haja vista, as informações expostas em e-mails e campos de publicidade nos sites e em ambientes de redes sociais. A internet serve às organizações e instituições, que dominam o globo terrestre, para que os comportamentos sejam expectados e controlados. Vive-se uma vida hipocritamente dentro de valores e de estabelecimentos definidos por origens aristocráticas.

A propaganda sempre foi um importante condutor de desígnios comportamentais, não indiferente das instituições totais, igrejas, escolas, prisões manicômios como tratado por Erving Goffman (2005). Corpo informe ondulatório, cativante e produz ressonâncias alienantes aos milhares conduzindo seus espetadores e lançando seus espetáculos que reproduzem concepções deturpadas e condicionantes. A representatividade, na sociedade do espetáculo³⁷, está em crise em sua própria organização e funcionamento, como a sociedade não sustém mais a sua própria condição caquética e emperrada de suas classificações.

“A espetacularização na vida contemporânea cria suas “imagens ideológicas” apresentando as aparências como substituição da vida”, conforme Ileana Diéguez Caballero³⁸, em sentido de se pensar a organização que cria não apenas ordens que sirvam

³⁷ “O espetáculo domina os homens vivos quando a economia já os dominou totalmente. Ele nada mais é do que a economia desenvolvendo-se por si própria. É o reflexo fiel da produção das coisas, e a objetivação infiel dos produtores”. DEBORD, G. *A Sociedade do Espetáculo: Guy Debord*. São Paulo: Contraponto, 2017, p.41-42.

³⁸ CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários Liminares: Teatralidades, Performances e Política*. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011, p.93.

a uma complexa trama que formatam os sujeitos como os condicionam a comportamentos limitando ações expectadas, premeditadas pela ordem social. “O espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem atual a respeito de si mesma, seu monólogo laudatório. É o autorretrato do poder na época de sua gestão totalitária das condições de existência.”³⁹

Um convite à uma análise mais aprofundada ao se reparar o momento contemporâneo e que acompanha a uma terceira revolução, em sentido industrial, ao trazer ao pensamento, novamente, e associá-lo aos movimentos de grandes redes comunicacionais e que detêm informações e utilizam a tecnologia como dispositivo de dispersão de modos de vida. Estes modos são também comercializados como pacotes adicionados ao comportamento do ser. Estilos e práticas que são compradas por consumidores a fim de viverem uma outra realidade.

³⁹ DEBORD, Guy. *Ibidem*, p. 44.

3.3_Potências do espaço à transgressão da arte, a cidade como espacialidade

“Assim ao invés de visar a Monsanto e ir até a sua sede, ocupando-a, temos agora enxergado além da simples faceta do capital representado pela Monsanto e desenvolvido uma “campanha” contra o capitalismo. E qual o lugar melhor para se ir e ocupar do que aquele que é percebido como sendo a sede do capitalismo: a City?”

Ned Ludd.⁴⁰

O espaço urbano deflagra, continuamente, suas ranhuras e estruturas, uma consistência fendida, aberta a processos e atravessamentos. Acredito que cabe ao artista e ao drama contemporâneo, que enfatiza limites borrados entre público e privado, os não-lugares de Marc Augé⁴¹, ou também, zonas esquecidas, ambientes abandonados, existentes em uma mistura entre a armadilha íntima e a espetacularização espacial. Ocupa-se, transita-se, espera-se demais e vive-se, ou não, aonde o habitar modifica todas as lógicas. Isso me leva a crer que a desobediência está mais aproximada de uma conquista do afeto com e pelo espaço da cidade do que por sua deteriorização forçosa.

A urbanidade pode ser vista como um processo que, excludente, privilegia a padronização dos indivíduos semelhantes dentro do previsto pelos demarcadores sociais e pelas contas bancárias. Os instrumentos públicos são modelados a partir destas demarcações

⁴⁰ LUDD, Ned (org.). *Urgência das ruas: Black Block, Reclaim the Streets e os Dias de Ação Global*. São Paul: Conrad, 2002, p.32.

⁴¹ Escolho a ideia de não-lugares de Augé, para tratar das relações atuais existentes no espaço urbano e que expressam as linhas amplas de controle em prol da ordem e gestão dos indivíduos. Os espaços abandonados “inexistentes”, pois são forçados a uma invisibilidade ou mesmo esquecidos e que ao artista da desobediência é extremamente fértil, propõem uma nova configuração dos mesmos como tática de intervenção. Espaços inexistente, lugares deixam de ser, por especulação ou politização das relações aos quais é submetido. AUGÉ, Marc. *Não-lugares: Uma Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

enrijecidas. Vive-se as diversas consígnias que nos dispõem a condições adversas, sobretudo, por nem se sentir que se está vivendo forçosamente um comportamento cortês, não obstante, servil e alienado.⁴² Ônibus, metrô, tetos, solo, corpos imobilizados por suas singularidades, pessoas com deficiência que não têm direito a uma cidade que facilite a sua vida. Mesmo aquela pessoa que não possui qualquer impedimento tem questões a enfrentar, pela arquitetura urbana, um acesso que a impede de praticar de maneira fluida o espaço por padrões que não se abrem às diferenças que existem aos montes.

“A permanência nesta estação está condicionada ao período de entrada e embarque nos vagões do metrô, não podendo haver a ocupação das plataformas para a realização de festas ou qualquer tipo de comemoração. Sua permanência deve ser de no máximo 15 minutos”.⁴³

Frase mencionada pelo vigilante da Estação Horto do Metrô de Belo Horizonte. Ação que realizei algumas vezes com um dos coletivos do qual faço parte. E nestas ações, diversas vezes houveram convites para a não permanência nas dependências das estações escolhidas para serem parte da ação performática⁴⁴. Sendo que não havia qualquer relação

⁴² Como as placas que sinalizam o comportamento das pessoas em locais públicos, de beleza, paisagísticos, para a não ocupação, para o distanciamento entre as pessoas em praças públicas fazendo-nos ver sempre placas como esta: Não pise à grama!

⁴³ Esta frase é completamente ficcional, pois faço o exercício de lembrar do que o segurança interno da Estação Horto, da CBTU – Companhia Brasileira de Trens Urbanos – de Minas Gerais, em ocasião da ação performática do Obscena Agrupamento “Festa no Metrô”. Há 4 anos, a parceira de trabalho e pesquisa no coletivo, Joyce Malta, criou um vídeo das várias festas realizadas naquele período. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EDsXkCEiTjA>. Acesso em: 10/06/2015.

⁴⁴ Entendo ação, ou a este termo confiro a referência quando estiver relacionado ao trabalho artístico performático, como instalações, intervenções urbanas, *happenings* e qualquer arte multidisciplinar em ambiente urbano. A estes acontecimentos estou referindo, como no caso, à deriva performática e que, aqui, também darei maiores esclarecimentos ao que considero a seu respeito. Este trabalho se caracteriza pela caminhada do performer por um itinerário definido ou não por ele mesmo e a sua disponibilização aos acontecimentos é o que estrutura a performatividade desta ação e os atravessamentos aos quais o indivíduo está suscetível durante o processo deste trabalho poroso.

com o espaço progressiva, as ações artísticas não eram bem quistas pelas instituições de transporte público ferroviário.

Conforme a sociedade vai sendo conduzida pelas estruturas neoliberais, mais suas manobras vão se refinando para nos fazer reprodutores de seus discursos. Algo que vai se conformando como “natural” e “comum” aos indivíduos.⁴⁵ São, ordem e comando transmitidos, oferecidos, impostos, oprimindo corpos e adestrando-os ao melhor estado de ser para uma conformidade ou para uma ordem superior. Aos corpos são impostas regras, leis, normas, simulacros que atentam contra a expressividade única e singular de cada sujeito em favor de um cenário mítico citadino que se constrói. Um mito espetacular.

As forças do poder discursivo conformam todo um aparato de dispositivos que integram a malha complexa e concatenada de ordens e normas conviviais, todas elas relativas às ordens do espetáculo. Os sujeitos são adestrados em nome de uma organicidade fabril, desde o início do período da revolução industrial, e que toma novas configurações se atualizando por intermédio daquilo que escapa às paredes da indústria e incute comportamentos que fazem parte do arcabouço dos bons costumes sociais e empresariais:

Favor não tocar as obras de arte

As arquiteturas urbanas são articuladas em máximas e dentro de parâmetros que perfazem todo um enunciado “orgânico”, contudo, esteticamente gentrificado e que serve de camuflagem real de seu aparelho de cifras e quantificação. E o que é vivido pela contabilidade dos corpos em fluxo e fragmentação no estilo do movimento industrial, que acelerou o incremento do aparato de cooptação dos corpos, o Capital. Este aparato cria falácias subjetivas potencializadas pela malha midiática, publicitária. As mentiras contadas pela televisão estão nas campanhas publicitárias que têm a intenção de aguçar,

⁴⁵ Como em espetáculos, em ambientes de aulas, em museus, existe a proibição de se agir em detrimento de movimentos interiores, desejantes, para entrar em conformidade com a grande massa de contingência e servidão: É proibido fotografar.

de ascender os ânimos das pessoas pelo ímpeto ao qual o ser humano é embebido pelo fluxo do capital, o consumo.

A imposição de normas em diversas situações do existir constrói a falsa sensação de ausência. Esta ditada e repetida por toda uma maquinaria estrutural, publicitária, neoliberal que modela subjetividades *standard* e forçam aos sujeitos goela abaixo suas formas e maneiras de comportamento. A este termo quero fazer alusão ao seu significado ontológico e que tem a ver com a ideia de modelo, ou trata de um padrão de funcionamento, de existência. Estes modos padrões de comportamento são remetidos como sinais de trânsito em placas, cruzamentos de linhas de trem. Em vias públicas aonde encontram-se placas famosas com indicações já conhecidas:

Pare! Olhe! Escute!

Ato#4_[10]obediência Cênica

“[...] uma sociedade, onde a paz não tem outra base que a inércia dos súditos, os quais se deixam conduzir como um rebanho e não se exercitam senão na escravidão, não é uma sociedade, é uma solidão.”

Baruch Spinoza.⁴⁶

Desobedecer a regras, leis, regulamentos, promovendo a invenção de uma nova estrutura do instante, em movimento e em contato com outrem em ambiente urbano. Arte transgressora que não comporta em si uma forçosa conduta que não estipula receitas premeditadas, maneiras ou modos de preparo. Algo que cabe a diversas expressividades artísticas da contemporaneidade. A [10]obediência Cênica nasce do que me afetou ao ler “A Desobediência Civil”⁴⁷, de Henry David Thoreau (2016), ao transgredir as normas gramaticais na proposta de uma grafia diversa para o título e com as expressões artísticas com as quais sou interessado. Faço referência ao trabalho que realizei em uma “oficina terrorista”, com o Obscena Agrupamento, quando produziram-se cartazes e estêncils com imagens, palavras e frases violadoras do comum.

Combustível para a execução de ações e atos performáticos independente de suas preferências e contextos existentes, no instante de seu acontecimento, o desejo máquina e é máquina. Produção de produção em condição de pura invenção e por isso acrescento que a etimologia pode nos emprestar por origem latina do termo o significado: **“Desideratio, desiderationis, (f.). (desidus). Desejo”**.⁴⁸ O desejo é atualização contínua e ele o é enquanto máquina de guerra – conceito de Gilles Deleuze e Félix Guattari em “Mil Platôs” (2008), como uma das várias e complexas maquinarias, em sentido de situar uma superfície de intensa ebulição de forças modificando a padronização – e que se insere

⁴⁶ SPINOZA, Barusch. Ibidem, p.84.

⁴⁷ THOREAU, David Henry. *A Desobediência Civil*. Trad. Sérgio Karan. Porto Alegre: L&PM, 2016.

⁴⁸ REZENDE, Antonio Martinez de; BIANCHET, Sandra M. G. Braga. *Dicionário do Latim Essencial*. Belo Horizonte: Crisálida/Tessitura, 2005, p.100.

no desejo do mundo. Não se trata de mudar o desejo do mundo, e compreendo isso no sentido de criar confluência com o que o sistema produz, mas de se incluir nele. Portanto, trata-se de criar “linhas de fuga” e, neste tráfego, em direção do fluxo do desejo, inserir o anômalo no Estado a fim de dismantelá-lo.

O sistema opera pela contiguidade a diversos modelos de *status quo*, mas, não aceitando variáveis. A neurose se instaura na cobrança e funcionamentos desejáveis em substância de foco primevo no sistema do capital que se atrela ao poder e potências das cifras, do dinheiro, como materialização e objeto em si do corpo do Capital⁴⁹. Por isso todos vivem a degradante condição de “assujeitados”. Opto por fazer uso da citação que o professor Gregorio Barenblitt, por acreditar ser bastante sintética e objetiva a respeito do termo, que citei anteriormente, produção desejante:

“[...] é composta por funcionamentos protagonizados pelas singularidades intensivas que mencionamos (máquinas desejantes), dispostas sobre o *corpo sem órgãos* (que é seu plano de consistência ou de imanência e o *grau zero* de intensidade). Nela se dá o processo puro de produção de produção segundo uma lógica aleatória.”⁵⁰

Gregorio Barenblitt apresenta as ideias de Félix Guattari, em “As Três Ecologias”, e as de Antonin Artaud, em seu texto “Como Acabar com o Juízo de Deus”, ao citar que a realidade é composta por três superfícies de produção. A produção-desejante é aquela que faz mover e viver. Tudo aquilo que te faz levantar da cama, aquilo que mantém a vida, e que isso seja associado ao que aguça as usinas próprias em suas máximas voltagens pela potência do desejo. Estas superfícies estão acomodadas às máquinas desejantes que antes de tudo são conjuntos reativados por afinidades produtivas e que se conjugam em intensão polivalente, não obstante, em uníssono. O autor nos indica que o espaço de produção-desejante é composto por linhas de intensidades tensionadas a “grau zero” e prontas para

⁴⁹ Aqui penso que este corpo do Capital só poderia ser o dinheiro, o passaporte, o ticket, o código que abrem as portas a você.

⁵⁰ BAREMBLITT, Gregorio Franklin. *Ibidem*, p.39.

o primeiro estímulo que dê início a uma revolução e o princípio de sua resistência, o segundo que precede a explosão. Este é o momento exato no qual a produção acontece sem qualquer estriamento externo, em pura produção anômala de novidades.

Hão diversas modalidades de ações que aparentam serem associadas aos campos da ação performática e do *happening*. Linguagens que fazem uso de influências artísticas advindas de territórios de arte como os Situacionistas, os Dadaístas, os Surrealistas, os Anarquistas, os Neoístas, etc. e que, cada movimento artístico ou político, multiplicam suas colorações à suas ações urbanas. As colagens são artefatos de forte consistência artística e tratam de momentos importantes da história artística, ainda por terem sido usadas, e por ainda serem, como exercício criativo de diversos artistas e escolas artísticas.

Em sentido de pensar as criações a partir das pulsões do desejo, do desejo de criação, diversos são os vanguardistas que nos interessam. Aos tempos de nossas constituições tecnológicas e de uma sociedade que configura seus seres viventes para poder defini-los e controlá-los, conforme nos atenta Michel Foucault, em “A Hermeneutica do Sujeito” e “A Microfísica do Poder” (2006) e, posteriormente, Gilles Deleuze. Até mesmo diversos artistas como Antonin Artaud e seus trabalhos teatrais de ampla abertura aos sistemas híbridos. “O Teatro da Crueldade”, o “Teatro e o seu Duplo”, etc. podendo pensar, também, nos trabalhos de Salvador Dalí, Frida Kahlo, Pina Bausch, Hélio Oiticica, Renato Cohen, para falar de alguns artistas à frente de seu tempo em diversas eras de nossa história, e que apontam na direção do que eu enxergo como possibilidade de estudo e prática relacionada a um pensamento transgressor.

Acredito ser possível observar, a partir das produções artísticas, coletivas e individuais, estes índices de singularidade e de experimentos vivenciados pelos sujeitos em suas caminhadas e trajetos pela cidade e por suas existências. A arte desobediente extravasa as ideias de subjetividades prontas para a produção de uma existência em alteridade libertária. Ela experimenta a fresta, a rachadura, o rasgo das formas e estruturas que configuram os possíveis no espaço urbano.

“Ora, a fabricação social e histórica da subjetividade não é tema novo. Nietzsche mostrou quanta violência e crueldade foi preciso para moldar o homem nessa sua forma atual, quanto terror foi preciso para incrustar nesse animal um mínimo de civilidade, de memória, de culpa, de senso de promessa e dívida, em suma, de moral! São célebres os métodos evocados por Nietzsche como auxiliares da mnemônica entre os alemães: o apedrejamento, o empalhamento, o dilaceramento ou pisoteamento por cavalos, a fervura do criminoso em óleo ou vinho, o popular esfolamento, a excisão da carne do peito, etc.”⁵¹

As maneiras, modos, formatos de ações e comportamentos são, antes de tudo, um refinamento do condicionamento ao qual os corpos se expressam, por interferência de procedimentos artísticos, e que se perfazem pelo uso de si. Um processo em exercício, um ensaio constantemente aberto e livre à intervenção e à incursão de seus realizadores que conjuram todo um conjunto de linguagens que reafirmam práticas performativas. E por si só, por ser questão tão comum ao indivíduo, ao sujeito⁵² e em sociedade, percebe-se que o que se propõe aqui é pensar a arte da performance como atividade ampliada e, também, como dispositivo de expansão/expressão política.

Entendo que em nossa contemporaneidade existe o confronto com realizadores ativos em fluxo ao se executar uma atividade artística, de cunho político. A partir de Ileana Diéguez Caballero (2011), observo que a ideia de pensar em “realizadores” parte de um parecer pouco acadêmico e ligado e que deixa clara as partes que são, então, os representantes e os representados, e o meio no qual esta atividade se dá, ou seja, todas as estruturas que configuram a ação performática.

⁵¹ PELBART, Peter Pál. *A vertigem por um fio: Políticas de Subjetividade Contemporânea*. São Paulo: Iluminuras, 2000, p.12-3.

⁵² Irei fazer uso deste termo durante a escrita para associar à ideia de que: “O “sujeito”, não mais definido por seu estatuto de indivíduo e sim pelos índices de subjetividade [...]”. POLACK, Jean-Claude; SIVADON, Danielle. *A Íntima Utopia: Trabalho Analítico e Processos Psicóticos*. Trad. Hortencia Santos Lencastre. São Paulo: n-1 edições, 2013, p.21.

Para fertilizar os campos das ideias, sobre arte política e performance, faço um convite que julgo bastante especial que é a menção que Lygia Clark a respeito do labor artístico de sua época e por acreditar ser totalmente atemporal, e tratar quesitos tão atuais, pois: “Hoje em dia acho que qualquer coisa que se faça deve estar tão ligada a um ato político que não deve haver mais diferença entre a política em si e a arte do outro lado [...] gesto, uma fala, uma atitude, devem ser coisas politizadas.”⁵³ Observando a arte e pensando-a pelo viés de Clark, sinto-me convidado, inesperadamente, à leitura de outros indivíduos que praticam o anonimato, mas, sobretudo, criticam os sistemas que cerceiam a expressividade ilimitada do ser humano. A percepção dos percalços e descaminhos com os quais os artistas/cidadãos se deparam obrigam a atos que insurgem à normalidade, pois: “Se uma acumulação de gestos não chega a constituir uma estratégia, é porque gestos não existem em absoluto. Um gesto é revolucionário não por seu conteúdo próprio, mas pelo encadeamento de efeitos que engendra.”⁵⁴

Os gestos estão cansados e repetitivos, são previsíveis aos espectadores, pois, existe uma sociedade espetacular na qual já está tudo capturando e fazendo a todos capturados. Essas pessoas são aquelas que seguem a comportamentos e movimentos que encadeiam artífices de produção, ou seja, o sujeito, a repetir seus códigos. Capturado como se estivesse a assistir a algum espetáculo no qual ele precisa compreender a tudo e a todos que fazem parte desta sistemática, portanto, e tudo o que precisa é ser traduzido às restrições redutivas de signos autoexplicativos.

“O progresso da técnica espetacular fica provado. Só se teve que registrar à semelhança de uma espécie de abalo geológico. Data-se o fenômeno, e imagina-se tê-lo compreendido bem, contentando-se na repetição de um sinal muito simples – a queda-do-muro-de-Berlim –, tão indiscutível quanto os outros *sinais democráticos*.”⁵⁵

⁵³ EGG, André; FREITAS, Artur e KAMINSKI, Rosane. (Orgs.) *Arte e política no Brasil: modernidades/organização*. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.94.

⁵⁴ COMITÊ INVISÍVEL. *Aos nossos amigos: crise e insurreição*. São Paulo: N-1 Edições, 2016, p.145.

⁵⁵ DEBORD, Guy. *Ibidem*, p.9, destaques dados pelo autor.

A arte como bola de demolição, que leva consigo preceitos e preconceitos, ao mesmo tempo atua como esponja absorvendo a tudo o que com ela faz contato deixando resquícios de sua maneira de afetar, sua impressão. Desta forma, acredito que me aproximo às ideias que perfazem o ato artístico e que revelam as fragilidades e mazelas sociais, por se tratar do cotidiano urbano e de seu mais urgente. É um ato de guerrilha que amplia a ação singular e o gesto se contamina pela superfície daqueles que têm tudo e que se torna parte de sua pestilência.

Nomeei de “oficina terrorista”, por ser o grande pulso de potência para a criação considerada como terrorista, por sofrer influência advinda das ideias de Terrorismo Poético, apresentada por Hakim Bey ⁵⁶, e que nos rende uma paixão. Pensar que a arte da performance poderia ser aquela que promoveria uma relação aproximada a esta ideia de “Desobediência Civil”. Um fluxo efervescente de criação de materiais para intervenções urbanas com o coletivo, no qual se realiza atividades em compartilhamento. Desta maneira, surgiu o estêncil⁵⁷ “[10]progrAme-se”, e que fora instalado no mesmo dia, na Gruta!⁵⁸.

⁵⁶ Estudioso de Sofismo, Caos, Anarquismo, Peter Lamborne Wilson e usa o pseudônimo Hakim Bey. Irei aprofundar em maiores detalhes sobre o autor e suas pesquisas mais à frente.

⁵⁷ Estêncil é o termo para a prática artística e de design que faz uso de uma prancha de material flexível com mensagens, números e etc. recortadas, criando uma imagem em negativo, que são preenchidas por tinta em aerossol, *spray*, ou um rolo com tinta sobre a placa.

⁵⁸ Gruta! – espaço de arte – é um espaço de resistência artística, atualmente, dirigido por Joyce Malta e Admar Fernandes e que fica situado ao lado do Galpão Cine Horto, na cidade de Belo Horizonte.

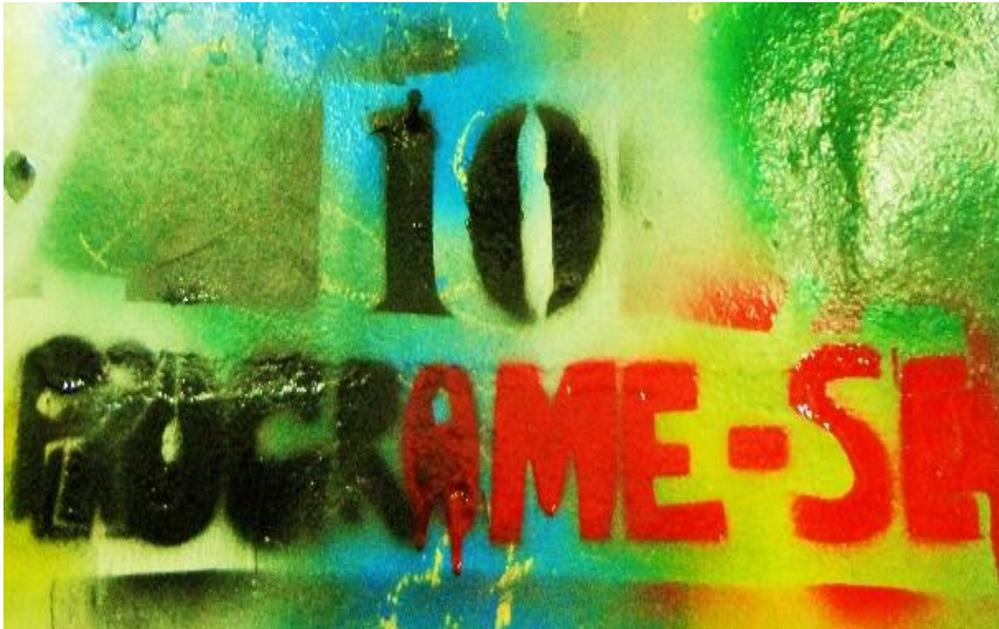


Figura 4: Oficina Terrorista realizada na Gruta! Imagem nossa.

A palavra seria comporta pelo numeral 10 invertendo sua escrita pelo som [des]progrAm e-se: “desprograme-se” e a subversão é semiótica, pois a prática de fundir registros gráficos diversos, subvertendo seus sentidos é o que nos promove o ímpeto de produção. Um a desordem no comum para “[des]progr[Amar]” o que está estabelecido para poder ir além dos estabelecimentos. E neste exercício de fazer o diverso e investir na hibridez há para tanto um ato de amor pessoal, pois, se acredita que está em pleno estado de nos abrir a os campos sensíveis das pulsões singulares.

Acionando as vontades mais profundas conquistando a abertura de uma escuta pessoal e de um cuidado particular. A título de reforçar posicionamentos e preferências de pesquisa quero enfatizar a percepção da performance como arte desobediente, marginal, por fugir a qualquer definição e partir de vias múltiplas, e com isso promover sua inesperada presença. Ao observá-la como dispositivo de irrupção das amarras do espetáculo por via de Guy Debord (2017), que já citei anteriormente, percebo a como amplo panorama que ela deflagra ao se opor à sistemática do entretenimento cotidiano.

O ato performático, ao se disponibilizar pela experimentação urbana, acaba por ser atravessado por questões do acaso e parece ainda constituir sua frente expressiva, diversa.

Conquista espaço diferente do programático e do espetacular das ideias de mimese e de repetição que são características de uma episteme teatral. Antes de tudo é importante ressaltar que as artes da cena são vórtices criativos que vibram na frequência e se postam continuamente nas vanguardas e na transgressão de postulados artísticos. Os artistas da cena são os druidas contemporâneos. Se vestem de suas próprias peles para travarem suas lutas, fazem de suas obras gritos exortadores. São as *banshees*⁵⁹ em suas efêmeras constituições, conhecidas por suas feições “terroríficas” e ao serem afrontadas expulsavam a todos com seus gritos uivantes.

Mas é que a desobediência se apresenta curiosamente mais interessante, por ir além de definições dadas às ações artísticas como horário, local e duração. Quesitos que asfixiam o potencial do trabalho do artista em expressividade pela arte não perecer mesmo quando criticada e, muitas vezes caçada, criminalizada como um ato de corrupção. Considerada perigosa e percebida como revolucionária, palavra que tanto assombra e promove arrombamentos sociais, assaltos subjetivos às constituições forçadas às pessoas pelas instituições do Capital. E é em sentido de *anima*⁶⁰ da arte urbana, em seu potencial mais amplo, que considera como insurgente ou transgressivo, como maneira de se portar por via da expressividade performática, gerando, conseqüentemente, uma atividade metalinguística que expõe seu fazer como máxima, e realiza em si sua atividade essencial.

No Brasil produzimos obras tão enfáticas e expressivas, quanto em contexto político, como em qualquer outro país da América Latina, Europa etc., e isso é outra questão que nos interessa de maneira intensificada. Chamo ao nosso texto por artistas e coletivos

⁵⁹ Os mitos Celtas a respeito das Banshees são bastante extensos quanto incertos, porém existem alguns tópicos que se aproximam destas entidades que eram tidas como alvissareiras da morte e que seus corpos fantasmagóricos produziam sons e gemidos ao se aproximar o fim da vida de alguma pessoa.

⁶⁰ A este termo pensa-se em sua etimologia, advinda do grego, e que se referencia a sopro vital, “*Princípio suscetível de animar a matéria, ou seja, de conferir-lhe a vida. Esse é o ponto de vista de Aristóteles, que distingue a alma vegetativa, comum a todos os seres vivos e que assegura as funções vitais de base, a alma sensitiva, que produz a sensação e a sensibilidade no homem e nos animais e, finalmente, a alma racional, princípio do pensamento no homem. [...] as duas noções latinas anima (sopro vital) e animus (pensamento, espírito) [...]*”. DUROZOI; ROUSSEL. Ibidem, p.24.

nacionais como Erro Coletivo, o Vago Coletivo e o Poro, de Belo Horizonte. O Desvio Coletivo, de São Paulo. *No somos delito*, de Madri, Espanha. Fontes de liminaridade entre política e arte, manifestação e obra de arte, arte e ativismo. A relação indisciplinar da arte é cabal à desobediência cênica pois trata de instaurar a força e a sensibilização da relação que o espaço, artista e obra proporcionam aos sujeitos tomados pelo afeto e, retirando todas as estruturas de seus eixos, desestabilizam registros definitivos.

“A disciplina do corpo em um determinado espaço-tempo, ordenado sob uma disciplina específica, pode levar o sujeito muitas vezes à prisão ou ao hospício. O “delito” e a “loucura” são algumas das criações que a nossa sociedade reservou para os corpos indisciplinados.”⁶¹

Todos criminosos produzindo arte no espaço urbano como vândalos. Isso porque o profissional da arte é colocado em sectores e que por muitos é visto como vagabundo sustentado por leis governamentais. Sendo, portanto, na maioria das vezes, o único lugar no qual aqueles conseguem promover algum tipo de reconhecimento de sua produção, pois nem sempre há como se inculcar valores comerciais às produções artísticas, além de ser a curadoria uma contínua rede de restrição do que se é produzido no país e o que é bem querido aos olhos formatados do sistema de arte, também excludente.

Coloco como quesito principal de interesse o simples – e complexo – processo de desobedecer aquilo que possa nos oprimir de qualquer maneira independente do tamanho que este fardo possa ter, pois, até o pensar é regado sendo a crítica contínua e constantemente indesejada. Por isso foi um presente ter contato com Henry David Thoreau (2016), que é anterior a nosso período, mas seu pensamento ainda é *avant garde* (à frente de seu tempo) em relação aos governos e seus governados e é bastante pertinente como aguçador do pensamento a respeito de desobediência, além de ter sido uma grande inspiração para os agitadores dos movimentos anarquistas do final do século passado.

“No entanto [A desobediência civil], segundo o pensamento de Rawls, pode ser considerado como ato legítimo, na medida em que se fundamenta no

⁶¹ LUDD, Ned. Ibidem, p.14.

princípio da justiça. Se a lei não for um instrumento de realização da justiça, o seu descumprimento é legítimo. Vale como uma espécie de legítima defesa contra a arbitrariedade e a injustiça.”⁶²

Ora, desobedeça! E faça isso com o que, na grande maioria das vezes, incomoda ou que já não mais se compactua. Como presente, Evelyn Ferreira Werneck (2008) trata do espaço público de maneira bastante produtiva onde: “A rua é funcionalmente um espaço de trânsito que permite que se estabeleça uma multiplicidade de relações. É um espaço de convivência fugaz.”⁶³ Apenas o fato de estar parado em uma via de locomoção, como são as vias públicas, pode ser, portanto, um fator de transgressão. O que causa o estranhamento e a desterritorialização para sua subsequente reterritorialização é o fato das linhas de fuga⁶⁴ serem continuamente retomadas e desveladas e por isso mesmo até perseguidas. É na superfície da cidade, *corpus urbis*⁶⁵, no corpo urbano aonde são projetadas as leis e é ao corpo que são impostas e reproduzidas as corporeidades e as normas comportamentais do *socius*⁶⁶.

O território da cidade está apoiado em superfícies totais de ordem institucional e que possuem sistemas micro e macro disseminados nos corpos sociais no quais todos eles são tomados por pragmáticas fixas e instituintes. O processo de desterritorialização, pensado por Gilles Deleuze e Félix Guattari, parte de um campo que também está em movimento.

⁶² Numeração nos colchetes feitas pelo autor e que é anônimo por se tratar da fonte ser um local de disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/desobedienciacivil>. Acesso dia 13/11/2015.

⁶³ WERNECK, Evelyn Ferreira. *O espaço e o teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: Faperj – 7 Letras, 2008, p.75.

⁶⁴ Este conceito é profundamente trabalhado nos dois Tomos, O Anti-Édipo e Mil Platôs, ambos atuando e friccionando as ideias de Deleuze e Guattari. Trabalhos que são linhas de fuga, ou seja, aquilo que se propõe desviar da maré incólume do capitalismo e dos sistemas enrijecidos. Por isso mesmo penso que a desobediência dança ao som da libertação, da fuga, destas linhas todas transgressoras.

⁶⁵ REZENDE; BIANCHET. Ibidem, p.433. “*Urbs, Urbis, (f.)*. Cidade (quanto ao aspecto físico: conjunto de ruas, edifícios, etc.). [...] Morada, asilo. População de uma cidade.”

⁶⁶ Idem. Ibidem, p.373. “*Socio, -as, -are, -aui, atum. (socius)*. Associar, reunir, unir, ligar. Compartilhar, dividir, partilhar”. Existe uma acentuação nos “is” da língua latina que não tenho no editor de texto de meu computador.

Toda desterritorialização compreende uma reterritorialização contínua e incessante. Este processo está para qualquer situação relativa às ideias fixas e cabem as outras frentes transgressoras, que atravessa às densidades das ordens e das normativas que são impostas aos corpos todos. Por isso, para se alterar as conformidades territoriais aos precisos devires, instâncias não capturáveis que insurgem, são necessários fazendo de sua presença sua força preciosa. A situação de desmoronamento das estabilidades e escapes em linhas de fuga, sempre fugidias, para serem sempre desterritorializantes.

E a arte da performance e sua substância desobediente estão atreladas à situação na qual ela se exerce, quando se passa o acontecimento performático. Na superfície da cidade, no corpo urbano, aonde são projetadas as leis que reagem como véus de proteção os mecanismos privados. O corpo como o local de imposição e reprodução das corporeidades e normas comportamentais geradas pelo *socius* e que o mesmo replica. A desobediência reage em contrapartida às aparições tirânicas e a qualquer força repressiva que possa conter a expressividade fluídica do desejo e do sujeito, contudo, e a partir disso, percebo haver sempre movimentação, contraventora, para colocar o recrudescimento de qualquer natureza em cheque.

Sintonizo o modo de pensar e fazer artístico como potência política, principalmente, quando em ambiência urbana que é local no qual seu acontecer é fugidio, efêmero e irreprodutível. Acredito que por isso mesmo se faz desobediente aos movimentos de espetacularização, por priorizar um retorno contínuo ao mesmo lugar e à representação. Estou, talvez, mais aproximado de uma ideia para-teatral de ação artística. Ora, atos que fujam de padrões e que nem sempre o próprio performer tem como deter seu desenvolvimento salvo guardo apenas quando este depende de sua presença para a efetivação. Por isso, para além dos argumentos que são necessários à arte teatral, vindo das artes da cena, quero, assertivamente, pontuar aquilo que escapa as amarras que são como definições para os movimentos artísticos, ou desfazer estes pontos, como atividade dos artistas da desobediência cênica.

Fazendo uso das palavras de Ileana Diéguez Caballero (2010), poderia ser pensado a respeito da arte desobediente como o procedimento no qual “A presença como texto e a presença como textura. A presença como relato hermenêutico – o discurso sobre como vejo o outro – e a presença como testemunha ou documento. A presença como véu, e a presença como ato”⁶⁷. A presença da obra artística em espaço urbano gera presença e faz dela ato de resistência e da própria existência de si, para dar exemplo, poderia pensar as “pixações”, que rapidamente são apagadas pelos donos do local intervencionado. O artista ao qual estou aludindo é aquele que transgride às definições e ao estado das coisas para se apropriar, desconstruir e as reinventar. Viola leis, a fim de ultrapassá-las e promover novas acepções ao fazer artístico. Desobedecer e promover a ruptura do movimento das engrenagens e roldanas do sistema. Estes fluxos conformam situações que se perfazem por meio de ações a partir da afinidade política ao quebrar regras, leis e normativas.

“A palavra textura em seu significado original está ligada ao ato de tecer, de formar tramas por sobreposições, justaposições e entrelaçamentos. Essas tramas podem acontecer por repetições de um único módulo ou pelo cruzamento de diferentes matrizes modulares. Nas texturas da cidade, incorporar-se a matérias de suporte, muitas vezes já texturizada, a vivência cotidiana e suas inscrições.”⁶⁸

Com isso toda a sistemática entra em disfunção, por haver a perda de norteamento promovida pela revolução no funcionamento e comportamento imprevistos, em contexto social e individual. Arte que deixa a maquinaria confusa e, então, há o deslocamento das organizações comuns. O fazer artístico intervém o espaço e desloca os que com ele têm contato, não como um ato de suprema superioridade e de dispersão de sabedoria, mas por exercer afetações ao ser realizado juntamente com o que com ela se encontra. A rua é um privilegiado espaço de irrupção de acontecimentos cênicos, para o artista que se abre ao corpo da cidade como planície reprodutivo do neoliberalismo.

⁶⁷ CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários Expandidos. (Re)apresentações, teatralidades e performatividades*. Florianópolis: UDESC/CEART. 2010, p.139.

⁶⁸ PONTES. *Superfícies do cotidiano e Experiência Estética*. “Na rua: pós-grafite, moda e vestígios”. Belo Horizonte: FUMEC/FEA. 2008, p.19.

“[...] os artistas intervêm nos debates do tempo, fazendo das propostas estéticas propostas de intervenção cultural. Seu campo de ação não é apenas o sistema de arte, mas a visionária atividade coletiva que intercepta subjetividade e significação social. A “antiarte”, proposta com a qual Oiticica pretende radicalizar a situação, é exemplar. Não visa à criação de um “mundo estético”, pela aplicação de novas estruturas artísticas ao cotidiano, nem simplesmente nele diluir as estruturas, mas transformar os participantes, “proporcionando-lhes proposições abertas ao seu exercício imaginativo”, visando “desalienar o indivíduo” para “torná-lo objetivo em seu comportamento ético-social”⁶⁹. Apontando para uma outra inscrição do estético, Oiticica visualiza a arte como intervenção cultural e o artista como “motivador para a criação.”⁶⁹

A arte como criadora e sintonizadora social que se elabora a partir de critérios quando oferece um tipo de atividade, uma antiarte que é mais tecida a partir de uma superfície propositiva que provoque, por meio de situações inusitadas, a sua percepção e de sua presença, em um tempo-espaço singular. E, assim, o sujeito passa a fazer parte do ato artístico ao entregar-se à provocação que é oferecida pelo artista. Isso é possível de se perceber ao entrar em contato com o trabalho de Hélio Oiticica, mencionado na citação, inclusive, por haver a exposição de uma de suas obras de arte no Museu Inhotim de Arte Contemporânea, chamada “Cosmo Coca”. É um espaço propositivo no qual cada quarto te oferece vivenciar experiências diversificadas.

O conjunto de instalações que compõem esta obra são dos mais diversos, mas sempre ligados a sensações. E cada espaço é dedicado a um artista contemporâneo do artista como maneira de criar uma homenagem, e cada qual contém uma obra, realizadas e pensadas pelo autor, afetada pelo homenageado e pelo consumo de cocaína. Num de seus “quartos dos prazeres”, o artista proporciona a entrada em um salão no qual o chão é feito por substância macia, por um grande colchão estendido pelo assoalho da sala. Neste espaço você é convidado a virar uma criança, pois, o fato de não se ter firmeza ao caminhar deixam os passos mais pesados e difíceis de serem dados, mas, aos pulos, se consegue

⁶⁹ FAVARETTO, Celso. *Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 16-7, numeração do autor.

caminhar tranquilamente pelo lugar. Em outra sala você se depara com diversas redes estendidas pelas paredes e você tem o tácito convite de vivenciar o descanso. E em uma outra sala há uma piscina, nela há o convite ao mergulho e o espaço é transformado em um ambiente para se realizar a natação.

É na desvirtuação de conceitos e espaços dedicados à arte, aos conceitos postos em revisão, por uma nova prática estética, que não se apreende na sua desenvoltura plástica apenas, mas por sua promoção de desmonte e desmanche de estetizações comuns e que possam estriar as estruturas com regimentos de “arreios”, por isso, são realizadas propostas e situações vivenciais aos visitantes em cada um de seus espaços. As obras de artistas, que assim promovem suas atividades, parecem privilegiar a intercessão, a interpelação e a transmutação do objeto artístico de acordo com o desejo de cada qual que ali tenha experimentado o contato. O artista como motivador de uma exposição de contextos sociais é, pois, um ativador amplo e complexo de usinas que não prescindam de serem pensadas, sobretudo, por serem muito sintonizadas ao que vejo por atos artísticos e políticos.

Este artista como provocador de situações sociais de desnudamento das máscaras e embustes inventados e contados aos sujeitos como verdades universais, pois a arte e seu interventor, seu feitor, artista, performer, pixador, são agentes sociais de desobediência. São responsáveis por desmentir, detonar, destruir aleives arquitetadas como modo de controle e de dominação dos sujeitos e de suas subjetividades. Desobedecer a todos os que limitam, castram e amedrontam. Por isso a Desobediência Cênica trata do urgente, principalmente, por ser aquela que desmantela o espetáculo, o espetacular da sociedade na qual estou associado e fazê-lo nas texturas de seus passeios, paredes, marquises.

Acredito, sobretudo, que Celso Favaretto (2008) propicia um outro observar a respeito de arte ao convidar e enfatizar o potencial político dela. Como tratada por Oiticica em uma espécie de “antiarte” na qual se pode ampliar os deslocamentos que enaltecem essa expressiva capacidade de ampliação das artes marginais. As discussões sobre a arte e seu papel social, sua dispersão pelo espaço e conexões escolhidas, são acessadas como

dispositivos de provocação ao cidadão e assim funciona para o próprio artista, desfazendo zonas de conforto. Antiarte, por desobedecer ao caráter primevo impresso e chamado cultura de massa, que é o exercício de cooptação dos sujeitos por meio de um tipo artístico revisitado e enfatizado por cadeias comunicacionais, burocratas e ideológicas.

A desobediência cênica é interessada na produção e invenção de si, por ser aquela que não está estagnada, estática, mas que ao contrário é como fluxo, “arte é movimento”. Desta forma, estou direcionado, muito mais fortemente, ao processo de trânsito que a arte pode tomar emprestado, até porque sua condição contemporânea desmancha seus limites e suas marcações limítrofes sendo, por configuração, gestada e vivida pela criação de corpos híbridos.

Artaud nos apresenta uma nova consciência sobre o estado poético no qual acredito que o artista urbano almeja, quando ressalta escrevendo: “Confesso ou não-confesso, consciente ou inconsciente, o estado poético, um estado transcendente de vida é no fundo aquilo que o público procura através do amor, do crime, das drogas, da guerra ou da insurreição”.⁷⁰ É a este estado poético que acredito que a arte urbana se afeiçoa e busca as suas forças da guerra e por elas a irrupção do desejo artístico se torna impressa no espaço. Os corpos compõem plataformas de criação em pura profusão crítica expostas nas nervuras e que parecem propiciar deslocamentos sígnicos da vida.

⁷⁰ ANTONIN, Artaud. 2006, p.143.

Oxalá, há arte na marginalidade, no infringir às obediências e, em suas várias expressividades, promover contínuos fazeres revisitados sempre “heteromórficos” que parecem sempre relacionados a ações artísticas, que não são parametrizadas por formatos e “modo de fazer” ou “receita” que dão conta de todo o aparato possível ao artista urbano. Por pensar que esta desobediência cênica – que não responde a formatações clássicas, estanques, de uma conceituação de artes da cena – parte do itinerário de uma antiarte⁷¹, da qual se percebe poder aproximá-la a diversas frentes e atividades humanas.



Figura 5: Diagrama de onde partem minhas inquietações e das ações/atos minhas ou de outros artistas com os quais trabalho ou que observo e faço referências durante essa pesquisa.

Durante toda a dissertação irei abordar assuntos e discussões que perpassarão campos da arte, da filosofia e da política para pensar a estrutura disruptiva e insurgente que a arte de desobediência procurará realizar seus aportes. Sobretudo, por fazer parte da expressão de ideais e criações que priorizam a liberdade e produção ampla, sendo algo que foge das expectativas, portanto, de uma arte que pensa não na explicação de suas ações, mas, não

⁷¹ A antiarte foi a frente revolucionária surgida em meados do século passado e representa os movimentos estéticos, advindos das artes plásticas, que eram a favor do choque, da arbitrariedade da criação e da arte *non-sense*. Destes movimentos posso destacar como influência estética o dadaísmo, o surrealismo, a tropicália, no Brasil, o futurismo, os situacionistas, etc.

obstante, das possibilidades que esta produção pode efetivar no espaço. Um evento que é dedicado aos que estão em trânsito pelo lugar escolhido pelo artista.

“O sonho da ditadura de uma estrutura prévia inconsciente sobre toda a práxis social pôde ser abusivamente tirada dos modelos de estruturas elaborados pela linguística e pela etnologia (e mesmo pela análise do funcionamento do capitalismo), modelos *já abusivamente compreendidos nessas circunstâncias*, simplesmente porque um pensamento universitário de *quadros médios*, rapidamente satisfeitos, pensamento integralmente submerso no elogio maravilhoso do sistema existente, reduz à vulgaridade toda a realidade em torno da existência do sistema.”⁷²

⁷² DEBORD, Guy. *Ibidem*, p.153.

4.1_Artivismo

“Existem leis injustas; devemos submeter-nos a elas e cumpri-las, ou devemos emenda-las e obedecer a elas até à sua reforma, ou devemos transgredi-las imediatamente?”

Henry David Thoreau.⁷³

Ao conhecer este termo artivismo e já pensá-lo enquanto uma transgressão linguística. Um neologismo (arte + ativismo) ao percebê-lo como algo que pratica a sua existência como parte do exercício de desobediência e invenção. Acho interessante trazer a citação do professor Miguel Chaijal, que apresenta relações manifestas de movimentos ativistas que fazem uso da arte para transpor barreiras políticas. A partir da aglutinação⁷⁴ de duas expressividades políticas, a arte e o ativismo, o artista contemporâneo apropria-se de uma arte que não se desassocia da prática política.

Conforme André Mesquita (2008), “O que se entende por ativismo é uma ação que visa mudanças sociais ou políticas. Basicamente, a convergência entre estes dois campos – arte e artivismo”, por isso acredito que o Artivismo está em vibração de sintonias que não se apreendem a nichos apenas acadêmicos, sobretudo, por não prescindir de um dom para que ela possa emergir, mas da possibilidade de contato e desejo de conexão, núpcias formadas por máquinas em fluxo de paixões alegres.

“É no coletivo que o ativismo encontra a sua realização criativa, onde o indivíduo busca afinar sua própria singularidade; nas colaborações e nos grupos, percepção, a língua e as forças produtivas configuram-se como uma experiência individuada.”⁷⁵

⁷³ THOREAU, David Henry. *A Desobediência Civil*. Trad. Sérgio Karan. Porto Alegre: L&PM, 2016.

⁷⁴ Neologismo que resulta da composição de dois substantivos, podendo haver a supressão de elementos fonéticos a fim de gerar a grafia de um novo termo. Como nesse caso: Arte + Ativismo = Artivismo.

⁷⁵ MESQUITA, André Luiz. *Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva (1900 -2000)*. São Paulo: USP, 2008, p.11.

Ainda existem discussões territoriais da produtividade, que demarcam campos de atuação em produtividades reprodutivas. E a arte que vislumbro está atrelada a uma produtividade mais sensível conformada por frentes “multiplicatórias”⁷⁶, sendo quase impossíveis de serem definidas aqui, mas podem ser percebidas pelas relações do corpo social que segmenta os modos de existência e da própria vida cotidiana, como já enfatizei em capítulos anteriores.

E nesse itinerário optarei por fazer uso de uma classificação em ordem alfabética, ao elencar cada atividade e obra artística em um segmento, apesar de achar que todas as segmentações tratam de uma única frente de produção, que é de uma Desobediência Cênica, para poder produzir uma relação entre as atividades de presença como sua produção. À desobediência cabe uma condição de consciência do espaço e das tensões que rodeiam o artista urbano e que este faz uso da matéria disponível como alimento da chama de suas vontades. Por sua ação de fundo antiartístico, por pensá-la enquanto um antígeno transgressor, uma arte a qual não cabem caracteres definidores de uma ciência régia, sobretudo, por se tratar de uma expressão movediça mais afeiçoada a uma ciência nômade, como tratei anteriormente.

“Percebe-se no artivismo um *realismo político* que busca o sucesso dos objetivos seja no microcosmo (quarteirão ou bairro), seja no macrocosmo (público ampliado, áreas internacionais ou Internet). Pode-se falar em realismo também por incorporar a arte uma certa instrumentalização, dando a ela uma função sócio-política, que vai desde a formação de consciência do outro, passando pela educação, até o fomento da mobilização. Pode-se ter, então, a metáfora do artista como *gatilho* de futuros desdobramentos sociais.”⁷⁷

“A minha alma está armada e apontada para a cara do sossego...”, esta frase da música da banda brasileira “O Rappa” parece fazer conexão acertada à citação de Miguel Chaia, por

⁷⁶ Uso o termo advindo das aulas com o professor Gregorio Barenblitt e das fontes de Deleuze e Guattari, que tratam que frentes múltiplas e que multiplicam suas forças, portanto, multiplicatórias como campos de forças ativas.

⁷⁷ CHAIA, Miguel Wady. *Artivismo – Política e Arte Hoje*. São Paulo: USP, 2007, p.10-11.

tratar do sujeito, do indivíduo, do artista enquanto uma mesma personagem social responsável pela tessitura e cisão dos artefatos que conformam uma mobilização popular e que faz com que sejam, enquanto cidadãos, gatilhos das armas que somos. Responsáveis pelo funcionamento do maquinário, ao qual submetem a poucos abutres “megamultimilionários”.

Acredito que a arte desobediente faz parte de uma pedagogia cidadã ao ser uma expressão política que, por conseguinte, se faz no encontro e nas nervuras do fluxo urbano. Aparentemente, é no encontro que ela se torna brilhante, ofuscante, e é deste fel que se vicia o performer. Destitui-se de seus papéis, personagens, dramaturgias, roteiros e direções. Ela é um grande estrondo que fragmenta tudo ao redor e multiplica as possibilidades ao máximo, deixa livre os sentidos com quem se aproxima dela e provoca no corpo as intenções de sentir, transmitir seus afetos e é aquele corpo que transpassa, trespassando tempo, horas e aos outros.

No Brasil, na atual conjuntura política, depara-se com diversas vicissitudes que perpassam aos coletivos artísticos, populares, sindicais, etc. Vive-se em um Estado de Exceção promovido pelas forças empresariais neoliberais estadunidense associadas às facções religiosas, que dominam as forças armadas e o agronegócio em nosso país. As artes urbanas em seus vetores infinitesimais trabalham, a sua maneira, para perfurarem às estruturas e se mesclarem à urbanidade e, assim, exercem suas críticas na paisagem urbana. Não só em nosso país, mas, de maneira geral, o mundo está em exercício de novas consciências e presenças nos espaços públicos. Igualmente o recrudescimento cresce se multiplicam as ações singulares, grupais e populares de fortalecimento das insurgências democráticas.

Poderia citar em no território brasileiro o DESVIO coletivo⁷⁸, de São Paulo e este coletivo atua em diversas situações que são constituídas por diversas pesquisas no campo das artes

⁷⁸ Para conhecer melhor o trabalho do DESVIO Coletivo e da ação *Cegos*: <https://www.youtube.com/watch?v=Cr8MV8hhI2w>.

da cena. Seu trabalho é notável por propiciar também variados nichos de atuação. O que me faz ter maior interesse por suas atividades por serem realmente diversas. O coletivo é muito atuante, principalmente, quando o quesito da ação está associado à atividade política. Desta maneira, irei me atentar mais profundamente ao trabalho “Cegos” deste coletivo, que já foi realizado diversas vezes. Principalmente, na capital do estado de São Paulo, sua atuação é mais lancinante. O fato da ação tratar de especificidades nos materiais usados e nos signos retrabalhados pelo coletivo são a consonância com a proposta da atividade interventiva.

O coletivo paulistano esteve presente em Fortaleza, na Praça Portugal, dia 15 de abril de 2016. Este foi o local preferido dos manifestantes Pró-Impeachment de Dilma Rousseff. Neste dia, em apoio à Central Única dos Trabalhadores, a CUT, os artistas do coletivo além de outros artistas locais, realizaram a ação “Cegos”. A ação consistiu na criação de um corpo coletivo de pessoas vestidas socialmente e cobertas por lama, barro, fazendo menção às pessoas, trabalhadores e/ou representantes do governo caminhando às cegas, vendadas.



Figura 6: Ação do DESVIO Coletivo, “Cegos” realizada em Fortaleza/CE. Foto de Rodrigo Coimbra/Comunicadores pela Democracia. Fonte: <http://www.cutceara.org.br/destaque-central/4743/cegos-acao-teatral-na-praca-portugal-critica-o-golpe>. Acesso dia 15/04/2017.

Nesta ocasião, para mencionar o comportamento das pessoas que estavam manifestando-se a favor do Impeachment, os artistas usaram a bandeira nacional como vendas nos olhos e carregavam painéis e colheres para fazerem os famosos “panelaços”, da aborrecível classe pseudo-burguesa brasileira. Em algumas ações, encontradas no canal do *Youtube*, do coletivo, conhecidas pelos comentários de diversos pesquisadores da área, percebe-se outra característica, que me faz considerá-la como uma atividade de cunho artista. O uso da Constituição Brasileira, nas ações e elementos que remetem à questão política e cotidiana nacional, e isso me remete a pensar que a ação deste agrupamento dialoga e desnuda características de uma arte ativista e artista, desobediente.

Como nos movimentos realizados pelas *Madres de Plaza de Mayo*⁷⁹, os passos lentos, pausados, respirados. Enquanto o DESVIO realiza uma deriva, conforme os Situacionistas, as *Madres de Plaza de Mayo* trabalham com a repetição e a duração da ação. Não à toa, o movimento é mais intencionado à contaminação, portanto, as velocidades são importantes para imprimirem distúrbios às percepções automatizadas do cotidiano.

O que mais dizer do que a manifestação espontânea de mães que, com fotos de seus filhos desaparecidos durante o período de regime facista na Argentina, o mais violento segundo dados atuais da América Latina, circulando durante horas, dias, em praça pública em Buenos Aires. Por essa ação finalmente instituiu-se que as quintas-feiras é o dia delas. Dessa manifestação, já comum na cidade de Buenos Aires – a das *Madres de Plaza de Mayo* –, derivaram diversos coletivos de ação social, artistas talvez, como as *Abuellas*⁸⁰, as Mães que se tornaram avós de jovens órfãos, e os *H.I.J.O.S*, filhos e netos de desaparecidos, que realizam ações conhecidas como *escraches*, muito próximas ao o que estou intencionado a pesquisar como forma de desobediência cênica.

⁷⁹ Para conhecer a história contada pelas próprias *Madres de Plaza de Mayo*, aconselho: <https://www.youtube.com/watch?v=NDJP9vRUX2o&list=PLxaulh35hPBvNm3yDkzcueBHMHPbxFVkJZ>.

⁸⁰ Para saber mais informações sobre as *Abuellas*, sugerimos: <https://www.youtube.com/watch?v=QonI-jbkabk>.



Figura 7: Plaza de Mayo, Centro de Buenos Ayres – DF. Ação das Madres no ano de 1978, auge do regime facista porteño. Disponível em: www.girabsas.com/nota/2015-10-8-los-38-anos-de-historia-de-madres-de-plaza-de-mayo-en-fotografias. Acesso em 11/11/2016.

No mês de agosto de 2016, elas, as *Madres*, completaram 2.000 voltas, ou melhor, 2.000 encontros na *Plaza de Mayo*, com a participação de grande parte da população da região e diversas ONGs, aumentando o número de manifestantes nesse momento histórico, além de reforçar o movimento contra o atual governo neoliberalista argentino.⁸¹

“As Mães da Praça de Maio instalaram sua própria dor sobre a cena pública, numa ação extrema contra os sistemas de aniquilamento. Muitos anos depois da denúncia de Walter Benjamin acerca da estetização fascista da política, as

⁸¹ Marcha de la resistência, como foi chamada e são chamadas as marchas pela resistência popular contra o facismo da Argentina. Neste vídeo “*Hebe agradece a todxs los que resistieron #MarchaDeLaResistencia*”, pela organização das Madres e Abuelas de la Plaza de Mayo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=PjMS_-Iu3A&feature=youtu.be. Acesso em: 01/09/2016. É importante ressaltar que, neste instante, enquanto no Brasil se instaura um golpe fundamentalista e reacionário no cenário mundial esse mesmo fato ocorre e aprofunda a violência contra as populações e os avanços realizados em várias nações.

práticas das Mães deram um valor singular ao gesto político numa resposta à morte e ao silêncio e contribuíram com novos elementos para a problematização das relações entre política e estética.”⁸²

É importante salientar que neste país as manifestações públicas eram consideradas crimes contra o governo, e qualquer trio de pessoas paradas nas ruas era motivo de repressão dura e violenta contra os cidadãos. Por isso a ocupação da *Plaza de Mayo* foi por si só um movimento necessário e transgressor dos corpos. Se três pessoas paradas se tornou um problema, um movimento pacífico e simples criava o pânico na máquina de Coerção do Estado.

Aquelas pessoas que estavam associadas aos levantes populares contra o Estado foram caçadas e mortas na Argentina aos milhares, indiscriminadamente, em uma das maiores chacinas já vivenciadas lá. Exilados políticos se instalaram em diversas nações no mundo. Algumas negaram estas presenças e até os dias de hoje ainda se sabe de casos de pessoas que precisam se refugiar em países, como o Brasil, para não serem mortas silenciosamente pelo poderio militar existente ainda nos dias de hoje, e pelas práticas pouco bem vistas dos políticos. Apesar de naquele mesmo tempo haver, também, aqui, no Brasil, uma ditadura igualmente ou talvez muito mais mortal do que na Argentina, principalmente, por ainda haver um sentimento de nostalgia de uma burguesa “segurança” no período de chumbo tupiniquim.

Poderia fazer menção ao coletivo *No somos delito*⁸³, pelo trabalho que mescla arte e movimentos políticos. A questão principal do coletivo está atrelada à lei que fora aprovada pelo governo espanhol, estipulando multas às pessoas que realizam manifestações em espaços públicos. Essa lei é popularmente chamada de *Ley Mordaza*,

⁸² CABALLERO, Ileana Diéguez. *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política*. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011, p.24.

⁸³ Para conhecer mais a respeito do coletivo sugerimos o acesso ao site do mesmo: <http://nosomosdelito.net/page/2014/04/15/quienes-somos>. Ele atua com teatro denúncia e este tipo de teatro é, talvez, uma espécie de arte desobediente, pois existe, para os conhecedores de Boal, por tratar, também, de um teatro invisível. Acesso em: 15/02/2016.

que restringe a liberdade de expressão. Desta maneira, em resposta à multa aplicada aos que realizam qualquer forma de manifestação atualmente em Madri, o coletivo desenvolveu a ação-manifesto *Hologramas por la Libertad*⁸⁴, e como o próprio nome já alude, está relacionada à projeção de uma manifestação em frente ao local que tornou passível de multa os atos civis em espaço público. Algo que seria direito cabal em uma sociedade que se diz democrática; ora, algo estranhamente familiar.



Figura 8: *Hologramas por la Libertad* é o ato realizado em repúdio a lei chamada popularmente de *Ley Mordaza*. Ação realizada no dia 10.04.2015. Fonte: <http://www.hologramasporlalibertad.org/#home>.

Este coletivo faz uso de ideias de um Teatro Denúncia⁸⁵ bastante comum na Espanha, e nos países latino-americanos falantes do castelhano, pois, tratam de questões populares e urgentes. Assim sendo, *No Somos Delito* é um coletivo que amplia sua discussão e impõe

⁸⁴ Para conhecer um pouco da ação, acesse: <https://www.youtube.com/watch?v=JQ14t8bAOVA>. Acesso em 12/03/2017.

⁸⁵ O Coletivo faz há um ano um Teatro denúncia e registrou. Sugerimos o primeiro capítulo: <https://www.youtube.com/watch?v=SbMvox-hZPs>. Acesso em: 15/02/2016.

presença mesmo criando fissuras que furam as normativas jurídicas, fazendo com que a arte crie manifestos sem que possa ser infringido sobre ela as multas e as punições jurídicas estabelecidas pela forma de funcionamento repressor e facista do Estado neoliberal contemporâneo.

4.2_Banksy e Slinkachu



Figura 9: Trabalho de Banksy na Faixa de Gaza. Fonte: http://www.huffpostbrasil.com/entry/banksy-gaza-undercover_n_6761036.

Poderia dar o exemplo de Banksy⁸⁶, artista londrino que cria *stencils*, *stickers*, grafites e arte pós-grafite⁸⁷ que estão em composição com o momento político da região, do local

⁸⁶ Banksy é o pseudônimo de um grafiteiro, pintor, ativista político e diretor de cinema britânico desconhecido. Anônimo até o momento e que trabalha com diversas formas de arte visual. É mais conhecido por suas ações em espaços públicos e de tensão. Há a suspeita de que Banksy seja um pseudônimo de diversos artistas. Fora feito um documentário retratando as atividades deste artista por um produtor de filmes e lançado com o nome “‘Exit Through the Gift Shop’ e que teve sua estreia no Festival de Filmes de Sundance e foi nomeado para o Oscar de Melhor Documentário.” Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Banksy>. Acesso dia 29/11/2015.

⁸⁷ MACIEIRA; PONTES. *Ibidem*. O que é colocado pela autora como pós-grafite é toda a impressão de arte, intervenção urbana, que ultrapasse o uso do grafite, do spray como única forma de sobreposição exercida no corpo urbano.

que o autor escolhe para realizar sua ação. Além deste encontro, por conseguinte, tenho outros a partir de novas leituras de Bey. Quando o mesmo faz menção à ideia de Terrorismo Poético e Caos⁸⁸, que por meio de uma leitura pobremente ilustrada, poderia ser considerado, sob todas as licenças possíveis, um ato artístico, poético, transgressor em estado de fertilidade, arte que ao se fazer extravasa qualquer definição e censura.

Banksy, em suas intervenções visuais, cria um laço entre indivíduo e obra artística, que varia entre a comoção e a promoção humorística, uma crítica ríspida aos formatos e ao sistema capitalístico e às grandes empresas que escravizam as subjetividades e condenam às suas singularidades imputadas, cerceando as diferenças e as mazelas ao invés de as enaltecerem, potencializando-as a níveis mais altos possíveis a fim de produzir novas expressões na sociedade. Pode-se ter, portanto, um contato inicial com a acidez característica deste artista e de seu trabalho revolucionário em ambientes hostis e de tensão belicosa.

Pensar as ações de Banksy, e no universo criado ao redor dele, atrelado ao conceito de espetáculo citado e tratado por Guy Debord – de acordo com o filósofo há a intencionalidade da espetacularização de tudo em nossa sociedade como forma de segregação – é pensar em um artista já conceituado. Existem caçadores de seus trabalhos e em viagem a Nova Iorque, o artista fez, por intermédio de um aplicativo, intervenções na cidade que eram sugestionadas aos usuários do aplicativo para eles pudessem encontrá-las. Uma caça ao tesouro, ou melhor, às obras. Em documentário realizado pela HBO⁸⁹,

⁸⁸ Aqui optei por grafá-lo com a inicial maiúscula para poder reforçar o pensamento do Caos como grande vórtice de produção e que acredito fazer encontro em vários momentos no trilhar de nossa pesquisa “*Caos não é entropia, Caos não é morte, Caos não é uma mercadoria. Caos é uma criação contínua. O caos nunca morreu*”. BEY, H. *CAOS: Terrorismo poético e outros crimes exemplares*. São Paulo: Conrad, 2007, p.45.

⁸⁹ *Banksy Does New York*, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RSkdN2f6N8o>. Acesso em: 28/06/2015. Neste vídeo, fica claro como a sua fama o transformou em um interventor de espetáculos urbanos, dando a sensação até mesmo de deslocamento de nosso objeto, indo, talvez, até contrariamente no fluxo dos outros trabalhos que analiso em minha pesquisa. Mas vejo-o intervencionando a cidade como se em museus urbanos instaurados por causa do acontecimento de sua arte.

pode-se ver um certo nível de espetacularização em relação às suas obras. Aparentemente, os E.U.A. apresentam-se mais impressionados com as ações do artista. Suas obras são leiloadas mesmo realizadas nas ruas como novas Giocondas, precisamente, seus Banksy's.



Figura 10: Imagem para avaliar a perspectiva da obra do trabalho do artista. Disponível em: <http://1.bp.blogspot.com/-ReucnYMSboA/VD0udsst9YI/AAAAAAAAAB8w/nMlvJDacEP4/s1600/Tug%2Bof%2BWar%2B2%2B-%2Bblog.jpg>. Acesso dia 27/04/2015.



Figura 11: Instalação “The tug of war” (cabo de Guerra), de Slinkachu em frente ao “Bank of England, em Londres. Disponível em: <http://3.bp.blogspot.com/-pGMHInT8sqw/VD0ucvx8vGI/AAAAAAAAAB8k/oiFi1zdpvwo/s1600/Tug%2Bof%2BWar%2B1%2B-%2Bblog.jpg>. Acesso dia 27/04/2015.

No projeto de Slinkachu, pseudônimo de Dimitri Verhulst artista britânico, “Little People – a selection of street instalations”, a gama de intervenções/instalações urbanas nas quais o artista cria cenas das mais diversas, usando bonecos e objetos em escalas reduzidas,

brincando com a própria ambientação urbana, mas dando foco a detalhes e a características singulares do espaço. Algumas destas instalações emanam um alto teor político, de crítica social, em relação à população britânica, ao fotografar suas obras e abandoná-las à sorte do acaso sendo tão pequenas que, por muitas vezes, são ignoradas e despercebidas pelos cidadãos. Recentemente, o artista lançou um livro contendo uma reunião de suas obras registradas por ele mesmo após algumas exposições que realizou pela Europa. Atualmente expõe seu trabalho na Andipa Gallery, em Londres, onde vários artistas urbanos têm espaço para a exposição de seus trabalhos.

Estas ações não foram escolhidas de forma aleatória, sem pensar no porquê de sua escolha, e, assim sendo, escolho-as pela capacidade de criarem diálogo com o espaço. Banksy alude um corpo em guerra, uma cidade destruída pelo fundamentalismo religioso associado às ambições capitalísticas condutoras do homem na contemporaneidade para provocar os observadores a respeito das questões que afligem uma sociedade, que é assassinada pela ambição das grandes potências.

A rua é local dos possíveis, da transgressão e de alienação, comportamentos estabelecidos tacitamente e que parecem constituir até, inconscientemente, o agir dos indivíduos. Demonstrando-se, aí, uma representação de constructos pré-existentes ao indivíduo, preposto ao sujeito, de acordo com Luiz Fuganti em palestra⁹⁰, uma definição de interioridade que na verdade é mais externa do que penso, pois, o conceito de si, muitas vezes, é emprestado do mais fora possível e interiorizado como sendo parte de nós, segundo ele o “Eu é sem Outro”. Penso, pois, que este é um eu, por conseguinte, sem referencial, não se precisa de outro ponto de reconhecimento para afirmar a si, este outro espelho, uma proposta para que se crie um outro primeiro plano sem expectativa de um por vir.

Que corpo poderia ser esse senão aquele que é inventado e estabelecido pelos parâmetros

⁹⁰ Palestra “Biopolítica, Produção de Saúde e Educação” na conferência de abertura da “Semana de Psicologia e Educação”, na USP. Realizada dia 20 de maio de 2013. Canal da “Escola Nômade de Filosofia” do youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NOtQPpJaOSU>. Acesso em: 27/04/2015.

e ideais de nossa modernidade? Os de beleza, os de potência, os de independência, os de força, os de desejo. O corpo é uma construção social, pelo menos a construção social prospectada a ele, receptáculo de subjetividades. Facilmente associado às produções e estabelecimentos do sistema Capital repressor de singularidades, não-padronizadas, até a sua completa assimilação, quando os padrões transgressores acionam o que o sistema de alguma forma captura como expressão de ideais contíguos aos seus.

4.3_ DERIVA_26.10.2015

É muito prazerosa a prática de deriva advinda dos movimentos promovidos por artistas que se afiliavam à Internacional Situacionista. Também é bastante bem-vinda pelo Obscena Agrupamento, de onde tive os primeiros contatos com a prática. Acreditei no princípio de nossa pesquisa, que iria me fixar a intervenções desta natureza e por isso comecei a fazer algumas derivas pela cidade para fazer alguns registros e analisar o que estava sendo produzindo na cidade de Belo Horizonte em matéria de arte urbana.

No dia 26 de outubro, fiz um itinerário do bairro Floresta até bairro da Serra, neste trajeto, ao entrar na rua Aquiles Lobo, quando me deparei com um espaço quase como uma galeria de arte urbana e, nesta rua, avistei diversas obras. Seus autores são todos anônimos, apenas alguns consigo fazer menção por serem artistas que já têm suas obras espalhadas pela cidade e que de alguma forma já são conhecidos. Irei fazer uma seleção das obras que registrei e que de alguma forma acredito serem aproximadas ao que penso a respeito do foco do nosso trabalho, ou seja, a produção de arte que desobedece a conceitos e a ideias de um todo.

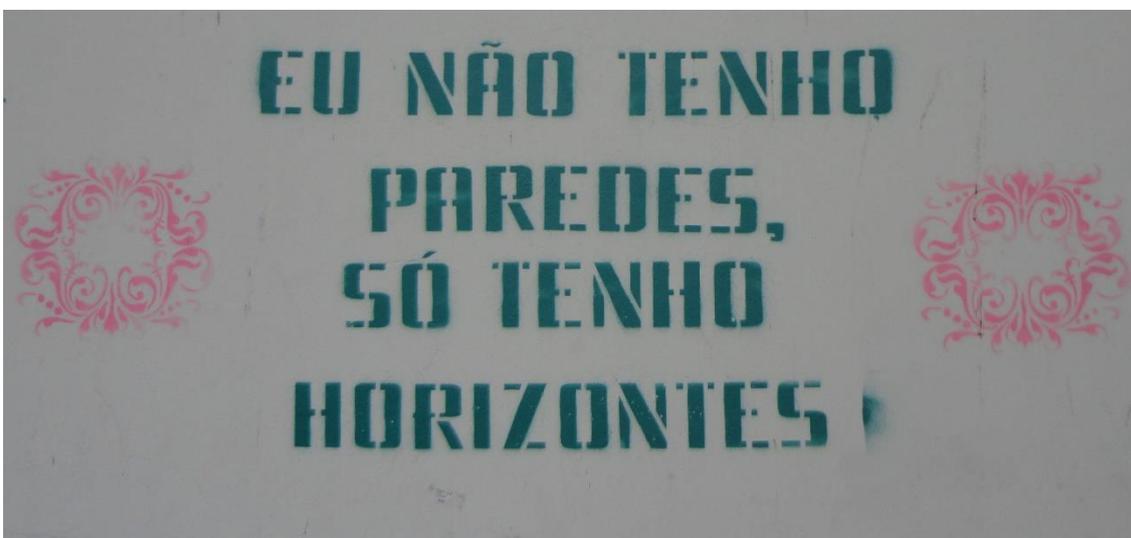


Figura 12: Essa frase é uma das que encontrei nas ruas da cidade. Vários artistas usam de ações e palavras poéticas para promoverem suas intervenções.



Figura 13: Arte de Thiago Alvim, o Cabeção. Artista de Itabirito/MG. Floresta, rua Francisco Sales. Grafite feito à spray.



Figura 14: Arte de Thiago Alvim, artista trabalha com os “cabeções” e por isso é reconhecido. Rua Herval, bairro da Serra. Mural feito à tinta e spray.



Figura 15: Rua Aquiles Lobo, Floresta. Estêncil sobre a parede.

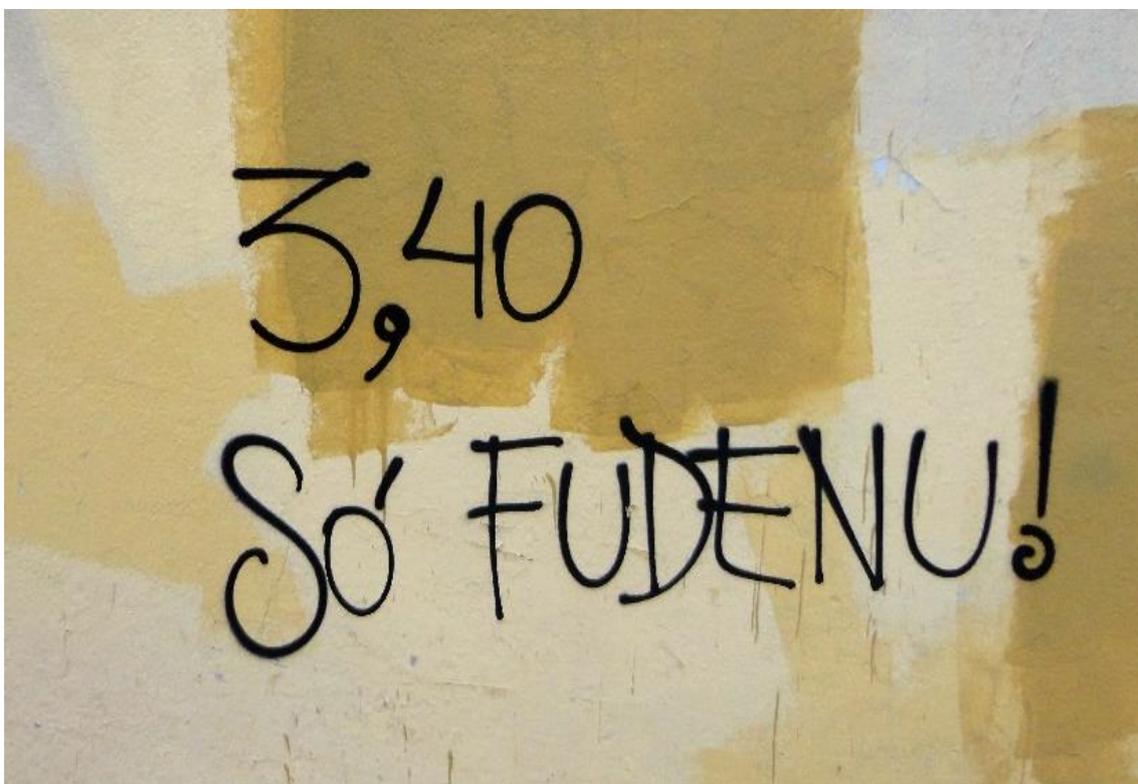


Figura 16: Frase de repúdio ao aumento das passagens de transporte público que hoje chega ao alarmante valor de R\$ 4,05. Spray sobre a parede.

4.4_Escraches

“Escraches, do lunfardo, escrachar, assinalar. Ações realizadas para evidenciar aos militares responsáveis pelas violações dos direitos humanos, livres das proibições das leis de obediência devida [...]”

Ileana Diéguez Caballero.⁹¹

As ações urbanas podem ser vistas como atos de vandalismo e como ações desordeiras, pelos contornadores e por algumas pessoas que conseguem assisti-las, como única intenção de depredar espaços urbanos e propriedades privadas. Porém, abro a discussão nessa pesquisa para pensar o caráter poético de uma intervenção dessa natureza. Há, na ação de seus realizadores a intenção de criar algum foco de observação do espaço intervencionado. Este lhe serve como espaço de exposição de sua obra de arte. Sendo assim, o corpo é o espaço principal de projeção desta obra artística. Muitos coletivos de escraches fazem mapeamentos, cartografias da cidade, para descobrirem espaços e locais aonde haja qualquer destaque relacionado e realizarem as suas ações. Alguns fazem menções a espaços que já foram lugares de violência contra os seres humanos, lugares aonde torturavam pessoas, locais de rapto, sequestro e aprisionamento, também das moradias de torturadores, assassinos nas ditaduras.

Na Argentina, o H.I.J.O.S.⁹² – filhos dos desaparecidos políticos da Argentina e que tiveram as Madres da Plaza de Mayo como exemplo de resistência política – é a frente mais radical dos movimentos populares que dialogam contra a violência que deixou marcas na sociedade *porteña*. Arte urbana, performance e intervenção são, de alguma maneira, irmanadas por meio da expressão e intensidade de suas produções. Vejo como

⁹¹ CABALLERO, Ileana Diéguez. *Ibidem*, p.24.

⁹² A sigla significa: *Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio* (Filhos e Filhas pela Identidade e Justiça contra o Esquecido e o Silêncio. Para conhecer mais sobre o trabalho e atividades do coletivo, sugiro o acesso: <http://www.hijos-capital.org.ar/>.

irmanadas, desta maneira, por pensá-las como expressividades que escapem das linhas de limite entre arte e política, as liminaridades dessas práticas se borram em movimentos populares e de ações artísticas.



Figura 17: Escrache realizado na fachada da casa de algum envolvido no período ditatorial argentino. Fonte: <https://www.taringa.net/post/info/1349002/Movimiento-HIJOS-escraches-pintadas-agite.html>. Acesso em: 02/07/2015.

O trabalho principal desta ação de escrachar algum local ou alguma pessoa está associado, principalmente, pela relação a atos de violência e corrupção que o sujeito ou o local possam carregar consigo situações influenciaram suas vidas. Com intuito de dar luz a figuras que fizeram parte do regime ditatorial argentino, por exemplo, no caso dos H.I.J.O.S., estes realizam ações bastante incisivas, principalmente, por serem muitas vezes contraventoras. Como exercício de expressar, por via do protesto radical, o sofrimento vivido. As ações do coletivo são de violação de leis de proteção de patrimônio privado por produzirem seus escraches quando pixam o espaço, suas superfícies, etc. Estas que são as fachadas das casas de pessoas envolvidas no período de violação de direitos humanos de sua sociedade.

Este coletivo é referência para diversos países de língua espanhola como o México e a Espanha, mas, também, para o Brasil, onde diversos coletivos atuam com ações de transgressão e irrupção política. Os muros, além de suportes para murais e trabalhos artísticos, tornam-se espaço de discurso livre, aberto, por serem espaços de deflagração de fatos históricos e de crítica ao funcionamento ao destacar a residência de um assassino que está ao lado de todas as pessoas na região aonde você mora.

E os escraches, como arte desobediente, não se importam com constrações sociais supostamente existentes sobre si. Aqui, no Brasil, existem diversos coletivos que atuam com o que continuo a chamar de arte desobediente. E que é esta que irrompe os limites, leis e proibições para e que se efetive, em espaço público, pois a rua e suas arquiteturas são espaços da democracia, públicos, portanto, do povo. Enfeitar a cidade com “as palavras de gentileza”, tristeza e de melancolia. Quebrar o cinza da rua e trazer ao espaço uma vibrante energia advinda de ações que fazem críticas diretas e assertivas às mazelas políticas e militares de nossa nação.

“O **ERRO Grupo** nasceu em 2001 da angústia de seus integrantes em experimentar a arte como intervenção no cotidiano das pessoas e sua interdisciplinaridade de conceitos e áreas de linguagem. Através da construção de situações, o grupo pesquisa a união das linguagens artísticas, o performer, a invasão do espaço público e a diluição da arte no cotidiano, interferindo nos fluxos cotidianos, na paisagem urbana e nos meios de comunicação, procurando outros modos de viver e inserir-se na cidade. Através da busca por uma linguagem artística fronteira, o ERRO pesquisa a exploração do espaço urbano a partir de seus significados, ambientes, arquiteturas, discursos e a criação de possíveis situações e relações entre as pessoas que circulam pelas ruas.”⁹³

⁹³ Texto retirado do site do grupo e usado para ilustrar as relações, a partir da própria descrição dos artistas, existentes entre a ideia que proponho como objeto de pesquisa, a desobediência cênica. Para maiores informações sobre o grupo acesse: <http://www.errogrupo.com.br/v4/pt/2001/03/13/sobre-o-erro/>. Acesso dia 12/04/2017.

“A arte de catarse”⁹⁴, que se realiza por meio de sua capacidade de transgressão, algo que se realiza pela sensibilização dos sentidos, por ativar as sensibilidades por meio de seus acontecimentos formadores. Por isso, por realizarem ações que são sempre interessadas por espaços urbanos, expandem as compreensões e percepções a respeito das possibilidades de criação em ambiência urbana. E isso acontece, para ir além daquilo que já havia feito contato em coletividade, ao pesquisar as artes da presença. Pensar o espaço urbano como o espaço que se escolhe para poder produzir sua obra também é bastante interessante para a pesquisa.

O diretor do grupo Erro, Pedro Benaton, demonstrou estar em sintonia com o que sinto ser essa ideia de arte desobediente, ou melhor, de uma desobediência cênica ao usar as palavras: “O espaço urbano é público. [...] A ocupação é exercer o espaço e a cidadania”.⁹⁵ E por isso ele justifica a produção e prospecção de seu grupo, inclusive de seus encontros, em espaço urbano, para se enfrentar as singularidades da rua. E o escrache e as ações de desobediência têm muito em comum.

O escrache funciona pela denúncia de atividades contra a população, a comunidade. Para essas ações usam-se diversificados símbolos e signos sendo que seus sentidos e significados são profanados, deturpados em função da obra artística. Desta maneira, o “ERRO” enfatiza que o artista deve estar em “diálogo” com aqueles que o rodeiam e precisa fazer parte dos movimentos comunitários e sociais aos quais está inserido. A prática deste coletivo está associada ao pensar a comunidade e, por isso, faz-se necessário estar presente nas reuniões de bairro, da comunidade, etc. e que precisam ser mantidas para que as atividades do coletivo compactuem com os desejos populares.

⁹⁴ Termo escutado de Pedro Benatom no IV Seminário Subtexto em Diálogo: Teatro Político Agora: Temáticas e Explorações Estéticas Urgentes. Dia 18 de junho de 2016, no Galpão Cine Horto.

⁹⁵ Pedro Benatom, diretor do ERRO Grupo, que esteve presente à mesa “Temáticas e estéticas influenciadas pela situação política contemporânea” do IV Seminário Subtexto em Diálogo: Teatro Político no Agora: Temáticas e Explorações Estéticas Urgentes. Realizada no dia 18 de junho de 2016, no Galpão Cine Horto.

Interessante realizar uma interseção, aqui, para tratar da ideia de que os H.I.J.O.S. parte de uma coletividade que tem uma partida de movimentos sociais e políticos. Nasceram e vivem dentro de movimentos antecidos a eles mesmos. Muitos órfãos destes acontecimentos, que ceifaram as vidas de seus pais e mães, os desaparecidos do regime militar de seu país, o trabalho artístico surge como maneira de expressão e de atividade. Que se perfaz como um cronograma, um imbricado constructo que serve as ações e ao que o movimento social realiza. Enquanto coletividade, o H.I.J.O.S. associa ações em atuação conjunta que partem de um imenso aparato político-social para empreenderem as suas intenções nas regiões e localidades de memória do período ditatorial *porteño*.

O caso do ERRO grupo se dá a partir de um aparelho acadêmico do Estado, mas que se faz como via desviante da instituição. Fazendo parte do grupo de pesquisa da Universidade Federal de Santa Catarina, para garantir manutenção, por meio de bolsas de estudos, e como campo de valoração e furo do sistema das pragmáticas burocráticas da academia, por se fazer em espaço urbano. Mesmo assim, este furo ainda me parece muito interessante por fazer desobedecer às maquinarias necessárias em suas ações.

O coletivo atua de modo ético com sua proposta de trabalho, de acordo com Pedro Benatom: “O grupo não tem como sede a rua. E ela é incorporada ao processo de ocupação do espaço. Portanto todos cartografam, mapeiam a cidade procurando torneiras, tomadas e banheiros públicos”.⁹⁶ E com isso eles fazem seus encontros nas ruas em locais aonde possam ensaiar e trabalhar suas obras que são apresentadas também nas ruas. O artista nos cita Boal⁹⁷ e a ideia de seu Teatro Invisível para ressaltar o caráter de inserção no cotidiano das ações do grupo, mas, sobretudo, para que os cidadãos não tenham certeza se o que está acontecendo no espaço é um ato artístico ou um acaso do dia a dia. “É

⁹⁶ Fala do diretor, coordenador, participante do ERRO Grupo, Pedro Benatom, em evento citado anteriormente, realizado pelo Galpão Cine Horto, em Belo Horizonte, dia 18 de junho de 2016.

⁹⁷ Augusto Pinto Boal (1931-2009) é importante referência nos estudos do Teatro Brasileiro Contemporâneo. Sua experiência promove profundos e extensos desdobramentos aos estudos da Arte da Performance e das artes hodiernas por pensar a criação a partir de encontros acessíveis, sem grandes expectativas para a produção de uma arte, simples e sem tramoias pomposas.

possível criar um TEATRO SECRETO onde o artista e a audiência desaparecem completamente – apenas para reaparecerem em outro plano, onde a vida e a arte se tornam a mesma coisa, puro oferecimento das dádivas?”⁹⁸

Portanto, podem-se fazer diversos apontamentos que se associam ao ERRO Grupo como uma coletividade que se aproxima às intenções do que compreendo por arte desobediente. Certa vez esse mesmo grupo realizou uma ação artística, de acordo com a apresentação e Pedro Benaton, fez uma chamada em uma rádio local para convidar a comunidade para participarem com eles da chegada “dele”. Era uma ação de ocupação da praça aonde o grupo se encontrava, espaço aonde faziam suas atividades e que durante três dias, ininterruptamente, tornou-se lugar para a chegada de alguém à Terra, um messias, um indivíduo, uma crítica ao movimento cristão brasileiro. Após o prazo de três dias ninguém chega e eles vão embora. Uma mistura ampla de linguagens que constituem uma situação bastante provocadora à população, um “Esperando Godot” pós-moderno.

A ideia de “arte de catarse”, como cito está afinada às prospecções de Hélio Oiticica e de Lígia Clark, e de artista e grupos, que elaboram percepções a respeito da hibridação das artes visuais e de seus desdobramentos. O programa Brasil Visual, da rede de televisão TV Brasil, do dia 18 de julho de 2016, presenteou-me com a frase que descreve e sintoniza com a ideia que tenho a respeito da arte urbana e da arte contemporânea ao tratar: “O corpo como laboratório de experiência. Elemento de risco e de indefinição”. Neste programa, Bia Medeiros, coordenadora do coletivo Corpos Informáticos⁹⁹, trata a performance como uma “linguagem invasora”, o corpo como ferramenta política de intervenção pública.

Assim sendo, acredito que essa é uma das potências da arte desobediente e que promove desdobramentos políticos a partir da sensibilização do cidadão, dos sentidos e dos deslocamentos dos programas, da destruição dos mesmos por força de encontros sensíveis

⁹⁸ BEY, Hakim. *T.A.Z. – Temporary Autonomous Zone*. Coleção Baderna. São Paulo: Conrad, 2007, p.32.

⁹⁹ Para conhecer mais sobre o coletivo, disponível em: <http://www.corpos.org/>, acesso: 14/03/2017.

com o ato artístico e da possibilidade de novas experiências. E com isso ficam expostas a podridão das máquinas que conduzem os cidadãos e os mecanismos frouxos, que se endurecem para forjar aos sujeitos suas fétidas normas e regras. Os atos de desobediência são catárticos, estalos, e provocam estados alterados em seus acontecimentos.

Os escraches parecem estar relacionados à demonstração das brechas existentes no sistema e na fraqueza de suas estruturas, portanto, eles servem de exposição e expressão da maquiagem que a sociedade gera e especula a respeito da vida e das criações que engendra sobre os sujeitos. Assim, a vida fica exposta aos olhos do cotidiano e da emergência do viver. Escrachar a alienante modulação a qual sou inserido em sociedade me faz repensar a arte, novamente, como arte cidadã¹⁰⁰, por ser aquela que faz evidente a sua criação e desígnio político em espaço público.

¹⁰⁰ REZENDE; BIACHET. Ibidem, p.64. “*Ciuitas, ciuitatis, (f.). (ciuis). Condição de cidadão, direito de cidadão. Conjunto de cidadãos, comunidade, cidade (considerando-se o conjunto de pessoas)*”. Na grafia do latim não havia em seu alfabeto a consoante “v”, portanto, a sua utilização era feita pela vogal “u”.

4.4.1_O Corpo desembestado de AdivinhaaDiva

Por isso acho bastante conveniente tratar, também, de uma ação performática do artista mineiro Matheus Silva nomeada “O Corpo desembestado de AdivinhaaDiva”, que trabalha com a reconfiguração de corpos compostos por partes híbridas, em uma configuração ciborque-*trash*, gerada a partir de influências do universo *queer*, *drag queen*. O artista trata das imagens impostas e associadas ao universo LGBTQI¹⁰¹ elaborando, a partir de composições com o escrache, de maneira bastante crítica e irônica, sua personagem AdivinhaaDiva. Inspirada em diversas figuras do universo pop, sobretudo, gosto de associar à alegórica Divine, de Harris Glenn Milstead, musa *drag* eternizada nas telas sob a direção do igualmente icônico, John Waters, em filmes como “Pink Flamingos”¹⁰². Sua aparência é tratada pelo Bizarro, Grotesco e Osbceno, ao usar peles e animais empalhados, além de alargadores bucais de dentistas, forçando um sorriso contínuo.

“Um corpo “escracho”. O que se vê, no “corpo desembestado”, não é apenas uma discussão de gênero, ou identidades, mas o borrar de fronteiras entre muitos “corpo-sem-orgãos”, “ciborgue desarrazoados”, híbridos diabólicos que parecem constituir-se em zonas indefinidas que, uma vez que não estão para se definir, são desfeitas novamente.”¹⁰³

Parece-me que a intenção do artista, na criação da figura “adivinha”, está mais afeita em criticar a construção da imagem criada a respeito do sujeito homossexual, e da beleza padrão do universo da estética contemporânea. Ações que interagem junto a composições disparadas por objetos que tratam do universo *queer*. Na maioria das vezes, quando a persona AdivinhaaDiva se portou em prol de atos artísticos estes estiveram associados ao espaço urbano e a elementos que retratam o meio ao qual é inserido o sujeito

¹⁰¹ Comunidade de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, *Queers*, Intersexuais.

¹⁰² Para conhecer um pouco mais do filme Pink Flamingos de John Waters acesse ao link: <http://www.imdb.com/title/tt0069089/>. Acesso em 21/03/2017.

¹⁰³ SILVA, Matheus. *Corpodesembestado: relações entre Teatro, Literatura e Filosofia*. Ouro Preto: UFOP, 2016, p.80.

homossexual. Apenas em sua gênese e em mais um momento a experiência fora vivida no palco teatral. E este lugar ao qual chamo a atenção é o lugar no qual esse sujeito é facilmente posto como o cômico, a “bichinha” engraçada, ou a *drag queen*, em sentido de serem tão perfeitamente montadas, estereotipadas, que fazem rir como se o fizessem para serem vistas como entretenimento.



Figura 18: AdivinhaaDiva, ação do artista Matheus Silva. Foto de Marina Seif, em ocasião da ocupação do Obscena – agrupamento independente de pesquisa Cênica, no Sesc Palladium, em Belo Horizonte, no mês de abril de 2017.

Penso nas artistas que saem a ferver *hits* musicais e que tratam do corpo feminino com certa objetificação e que tratam dele a partir de uma releitura um tanto torpe da condição feminina realizam um desserviço aos movimentos feministas. AdivinhaaDiva¹⁰⁴ é antes uma crítica a toda esta intenção de tornar-se exatamente uma diva. Uma crítica ao comportamento do ser humano de tentar colocar em setores específicos o sujeito para tentar fazer dele uma bula, como se houvesse sempre uma leitura explicativa dos comportamentos dos sujeitos.



Figura 19: Ação realizada no centro da cidade de Belo Horizonte no dia 21 de abril de 2017. Foto de vídeo nosso.

¹⁰⁴ Para conhecer mais do trabalho do artista mineiro Matheus Silva acesse ao seu blog: <http://adivinhaadiva.blogspot.com.br/>. Acesso em 21/03/2017.

E por se tratar de uma ação performática não poderia esquecer de que este artista é aquele que está disponível a reunir todas as afetações que o atravessam durante sua atividade. Na ação que uso como ilustração o artista fez aportes possíveis durante as pequenas ações realizadas durante o período e os materiais utilizados pelo artista na ação. Como foi o fato quando o artista foi chamado de “Bicha Louca”, por um passante na rua, e o mesmo utilizou a ofensa como objeto de uso em ato, a fala fora incorporada à ação performática. Mas, sobretudo, precisa-se ver o fato a partir de sua relevância ao se pensar a violência sofrida diariamente por sujeitos nesta situação, indivíduos homossexuais que são hostilizados por ações de ódio, violência e preconceito contra as singularidades.

4.5_Espaço do Silêncio e o Suicídio

O *Obscena* é sintonizado às vertentes de expressividades artísticas contemporâneas que acontecem no espaço urbano entre as frestas das praças, dos muros e monumentos. Movimentação artística que se imprime, a partir da presença estética na manifestação civil e que põe a arte e o sujeito em relação, parecem estabelecer conexões na intenção de questionar o que lhe é negado.

Em consonância ao trabalho e realizado, aos pensamentos de Ileana Diéguez Caballero (2011), poderia dizer que o artista ativista se situa no interior de uma relação social, isto é, engendra uma esfera relacional fundada no desejo de luta, na responsabilidade ou na vocação social que reconhece a existência de conflitos a serem enfrentados de imediato. Portanto, torna-se fundamental no ativismo o reconhecimento do outro e, também, pela crítica das condições do que se produz em contemporaneidade.



Figura 20: Ações simultâneas, Espaço do Silêncio e O Suicídio dos performers Nina Caetano e Leandro Acácio, em Ouro Preto. Arquivo pessoal.

As ações que aconteceram na cidade de Ouro Preto, a convite do Departamento de Artes, em evento promovido pelo *Híbrida*. Um dos Grupos de pesquisa que deram origem ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes, Filosofia e Cultura, da UFOP. Na ocasião foi possível registrar as ações dos companheiros de agrupamento entre os quais destacaria duas ações: “Espaço do Silêncio” e “O Suicidado” – que aconteceram na Praça Tiradentes, centro da cidade de Ouro Preto – realizadas, respectivamente, por Nina Caetano e Leandro Acácio. As duas intervenções pensadas por cada performer tinham o mesmo *leitmotivo*, que era a referência às sucessivas mortes e suicídios perpetrados na tribo dos índios Guarani-Kaiowás.



Figura 21: A artista Nina Caetano, realizando a performance “Espaço de Silêncio”, no evento CORPOLÍTICO, dia 14 de março de 2013. Foto: Clarissa Alcantara.

Na primeira, a performer tinha um grande lençol branco sob seus pés e uma cadeira vermelha, além de usar uma fita colante sobre a boca formando uma cruz, uma faixa sobre os olhos e um vestido todos na coloração vermelha. Nas mãos, papéis do tamanho “A4” (ofício) relatavam notícias da população indígena e sua displicente eliminação da região centro-oeste do país. Durante um período a notícia era segurada por Nina Caetano, a performer idealizadora da ação, e logo depois era tirada uma cruz dos lábios sendo, subsequentemente, afixada na tela branca aos pés da performer. O tapete servia de écran¹⁰⁵ e nele as cruces afixadas faziam menção aos corpos dos índios mortos. A cruz era refeita e uma nova reportagem era segurada por ela.

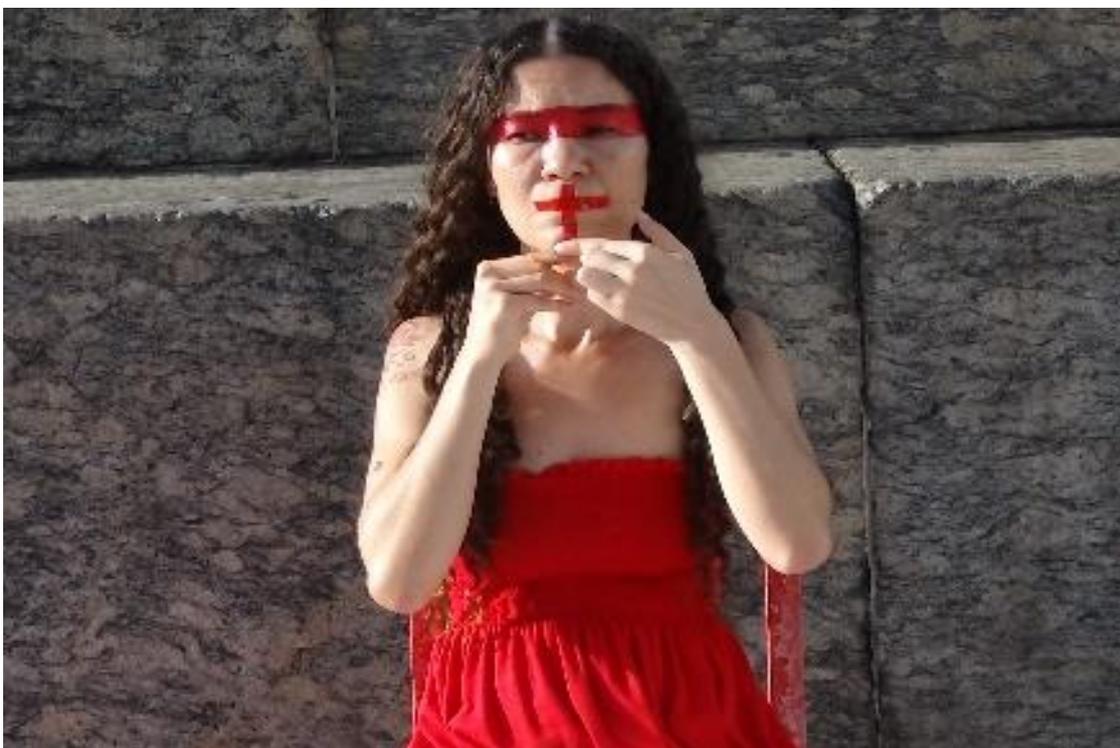


Figura 22: A artista põe sobre os lábios uma cruz vermelha. Foto: Clarissa Alcantara.

¹⁰⁵ Escolho o significado do termo Écran: [Fr.] s.m. (o) **1.** Superfície, geralmente branca, na qual se projetam, reproduzem ou formam imagens (fotográficas, cinematográficas ou televisivas); tela. **2.** Tela de cinema. **3.** Aparelho em que se visualiza a informação; monitor. SACCONI, Luiz Antonio. *Minidicionário sacconi da Língua Portuguesa*. 11. ed. São Paulo: Nova Geração, 2009, p.454.



Figura 23: Imagem da ação por completo e dos objetos usados pela artista. Foto: Clarissa Alcantara.

Suicidado era a ação de Leandro Acácio, que usava um banco e sobre ele ficava disposto portando um grande tecido vermelho, que cobria todo o seu corpo, inclusive, o banco aonde estava sobre. Em seu rosto havia, também, uma faixa vermelha comum aos índios da tribo Guarani-Kaiowás. Ao lado havia um tronco de árvore com uma corda pendurada por onde pendia um laço. O artista fazia uma partitura corporal sequencial e que se repetia continuamente. Ao retirar a corda do pescoço, Leandro Acácio colocava o tecido em seu rosto, alternadamente, e, quando o performer vestia o nó da corda, deixava a cabeça pendendo como os índios que estavam praticando suicídio coletivo a fim de chamar a atenção do mundo para a sua particular e pouco divulgada situação.



Figura 24: O artista Leandro Acácio retirando a corda que fazia parte de sua “partitura” performática. Arquivo pessoal.



Figura 25: Leandro Acácio na ação “O Suicidado”. Foto: Clarissa Alcantara

Ao me encontrar com as duas ações performáticas, no dia da ação, e agora, percebo haver caracteres bastante peculiares. Incorporações do que percebo como ações que trabalham com situações políticas. A arte desobediente que instaura o choque, o encontro surpreendente e sempre desestabilizador. Por trabalhar com forças sensíveis e de experiências vastas e por tratar de transmutações que provocam à sensibilidade. Arte flagrante que destitui lugares especiais, pois, a arte desobediente nega os lugares instituídos: o palco, o teatro, ao tratar do cotidiano e se assume enquanto diferença para provocar a percepção ensimesmada do transeunte, do passante e nesse lugar específico, do terrorista. Agora, se nesses espaços definidos a arte ela se instaura, é para confundir a recepção de sua presença.

O ativismo deflagra o criminoso, o diferente, o transgressor por intermédio dos resquícios de seu ato desobediente e que consegue escapar de se fazer incólume. O performer é um interventor que se expõe e se transpõe para abrigar multidões e não apenas um indivíduo. Ele é o vetor de sensações e cria ao seu redor espaços e ambientes reflexivos, portanto, não apenas no campo do pensamento, mas, perceptível por via dos sentidos. As linguagens são alteradas ao bel-prazer se seu feitor e estas se assediam por afeto em uma relação recíproca.

Quando se é tomado por afecção e pelo ato performático se é tomado o corpo, não há mais o que se pensar. Com os “nós” na garganta se brada o desejo como velozes corcéis a correr o descampado anunciando que a guerra, nas veias, se realiza por meio dos ardores que aquecem o coração e que apenas aos deságues, como lava incandescente, pode se satisfazer. É, portanto, de uma desobediência enquanto máquina de guerra contra a rigidez da ignorância e do aprisionamento com a qual se produz liberdade como insurgência na alienação dos códigos prontos forçados às subjetividades. Por levar às ruas seus anseios, caminhares, olhares e até mesmo em camisetas. Assim sendo, a arte de rua é transpessoal e passeia por entre os sujeitos. Abriga às idiossincrasias, os paradigmas, as epifanias, os *leitmotives*, os itinerários, as cartografias e outras diversas nomenclaturas de experimentações que podem ter como mote de trabalho sua constituição amorfa, e seu

movimento político. A expressividade claramente maquinaria insurgente é capaz de produzir diversificados estados de sensibilização aos sujeitos.

A insurgência, ou melhor, a percepção de diversas ações e acontecimentos que tratavam das questões dos índios Guaranis-Kaiowás, trazidos pela ação dos corpos destes dois artistas, e de situações desconhecidas para muitos a respeito desta população. Assim sendo, pensar a arte de desobediência cênica é também pensá-la como um difusor de situações de conflito e confronto com diversas instâncias que preferem que estas informações e estes casos sejam “desmitificados”, como se o enorme crescimento da mortandade de indígenas e a sua exclusão e favelização de suas vidas, forçados às margens de rodovias em estradas na região Oeste do Brasil.

Este local é detentor da maior parte de pastos e produção relacionada a rebanhos e o confinamento de animais para corte e reprodução, além de largas margens de terra para o plantio de diversificados produtos agrícolas. Porém, em terras de comunidades indígenas que a cada dia reduzem-se, o território e o número de indígenas são reduzidos pela matança à bala de jovens e adultos.



Figura 26: Espaço de Silêncio, de Nina Caetano e O Suicidado, de Leandro Acácio.
Foto de Clarissa Alcantara.

4.6_Espaço disponível, Anuncie Aqui!



Figura 27: Joyce Malta veste saia de código de barra e máscara de papelão. Na máscara estão os dizeres: “Espaço Disponível, Anuncie Aqui!”. Foto: Clarissa Alcantara.

A ação Espaço Disponível, Anuncie Aqui! é uma ação performática, situacional, que imagino estar nessa frequência, por propor deslocamentos e acontecer de maneira inesperada em espaço urbano. Esta ação é coletiva e foi pensada de maneira singular por cada um dos pesquisadores do coletivo. O coletivo em questão fora mencionado anteriormente por mim ao tratar do Obscena. Fomos, por meio deste agrupamento, convidados pelo Grupo de Pesquisa Híbrida, do Departamento de Artes do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura da Universidade Federal de Ouro Preto.

O evento contou com diversos artistas e coletivos, e essa ação aconteceu simultaneamente às ações de Leandro Acácio e Nina Caetano, citadas e inclusas na seção anterior deste mesmo capítulo. A proposta do Obscena era de que as ações do próprio grupelho se atravessassem, na cidade de Ouro Preto. Acredito que as duas ações anteriores e a ação coletiva, como atividades que permeia campos diversos de linguagens e noções entre performatividade e teatralidade, criaram um corpo político que me deslocava e oferecia estados diversos aos seus feitores e observadores que, com a dilatação no espaço, alcançavam sensações que perfuravam densidades diversas em ritmos diversos.

Desta maneira, acredito ser essencial tratar da urgência crítica que a ação pode propiciar ao apenas ter corpos expostos em espaço urbano com alterações e frases a provocar que está a transitar pelo espaço público. Por isso, a tática do Obscena é atravessar o cidadão por ações que promovam a surpresa, a curiosidade, a dúvida e até mesmo a raiva e o incômodo por se tratarem de ações que provocam ao ser e elucidam a sujeição e alienação do sujeito em seu cotidiano.



Figura 28: Performers da esquerda para a direita: Flávia Fantini, Joyce Malta, Sabrina Andrade e Matheus Silva. Foto de Clarissa Alcantara.

E assim as atividades dos artistas realizadas neste dia são ações que acredito serem do campo de uma arte desobediente e, portanto, estão em de sentido de transgressão e crítica direta ao sistema das cifras e do comércio, que a tudo e a todos coopta para perfilar valores aos corpos e a cada pedaço articulado e enfraquece o sujeito de maneira bastante opressora e limitante. Por isso, percebo que as atividades que foram realizadas estão em um local de processo e quebra, de escrache que põe à venda os corpos dos sujeitos.

A partir da imagem abaixo pode-se ver, nas pernas da performer Lissandra Guimarães, escritas diversas ofensas as mulheres feitos e proferidos cotidianamente pelas pessoas menosprezando e criticando às nomenclaturas dadas de forma humilhante. Em uma das pernas era possível ler: Cachorra, Galinha, Piranha, Baleia, Porca, Égua, Vaca, Burra. E na outra: Higieniza, Plastifica, Siliconiza, Prepara, Turbina, Estica. Todos os verbos

opressores da condição feminina que é criticada quando não são praticados os conceitos e ideias de beleza padrão da sociedade. Uma crítica ao sistema que oprime as subjetividades e incide em conceitos funcionais esperados por toda uma organização complexa em *socius*. No rosto de Flávia Fantini está a máscara com os dizeres: “Espaço Disponível! Anuncie Aqui!”.

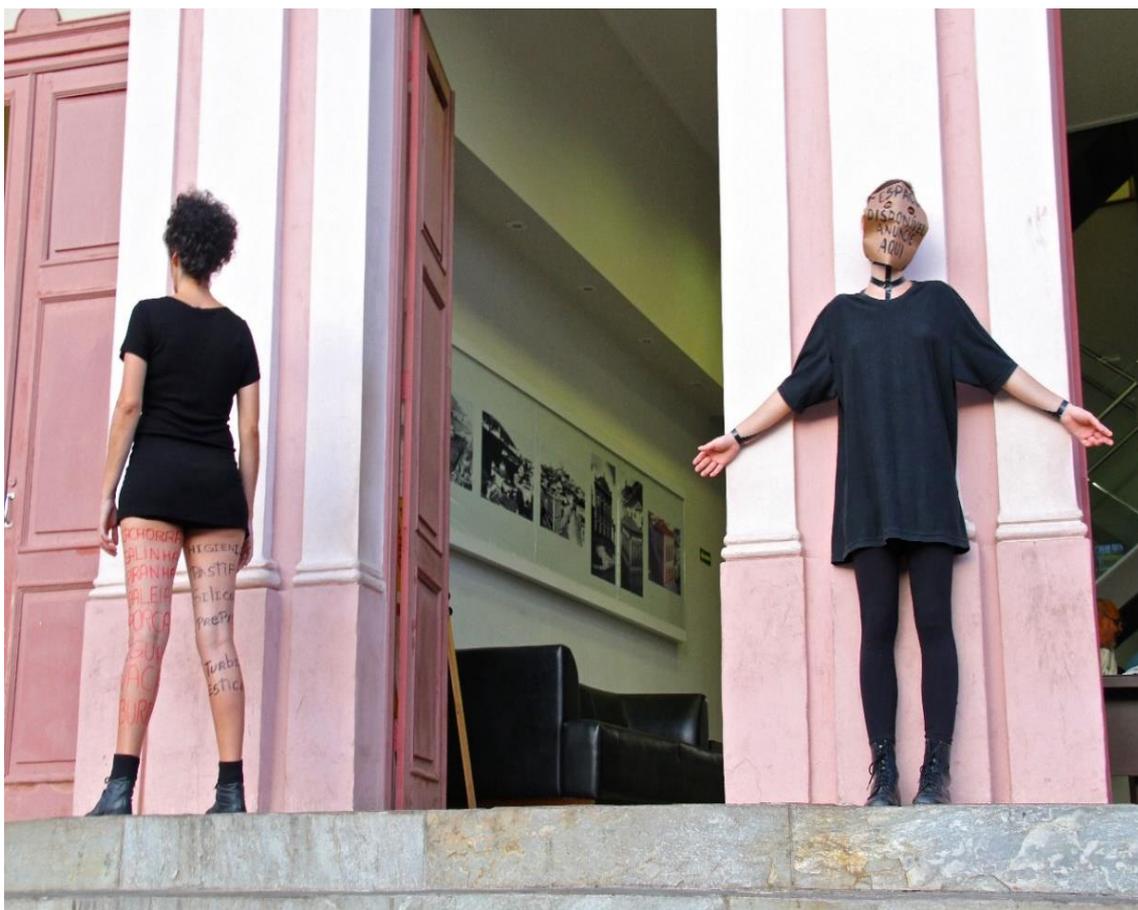


Figura 29: Performers Lissandra Guimarães de Flávia Fantini. Foto de Clarissa Alcantara.

4.7_Terrorismo Poético

“Arte como crime, crime como arte”.

Hakim Bey¹⁰⁶

Uma imagem. Um *sticker* colado, um desenho. Um *stencil* colorido na parede, uma provocação. Um objeto abandonado, uma carta. Um corpo caído, um morto? Um performer? Um terrorista? Estou querendo chamar daquele que não conseguimos dar nome. E não há saber específico, ao nosso ver, que poderia denominar este sujeito. Aqui, por achar conveniente, chamarei de terrorista aquele que produz sua arte crítica, política, nas ruas interrompendo o fluxo. Ainda, neste ponto, não se tem como se desvencilhar do corpo.



Figura 30: Ação “Azulejos”, realizada pelo PORO Coletivo. A arte do *sticker* realizada pela dupla Brígida Campbell e Marcelo Terça Nada! Essa e outras imagens disponíveis no site: <http://poro.redezero.org/>.

¹⁰⁶ BEY, Hakim. 2007, p.7.

Para dialogar com o que pesquiso vejo que o *Obscena* produz para si, quando em ação performática, um terrorismo poético de impacto nas subjetividades pela troca de acontecimentos e invenções. São corpos que se afetam pelo simples fato de se encontrarem em disponibilização para que este encontro se dê ao acaso. Parece mais evidente a relação de arte que se mistura com a vida e com o cotidiano. Um transeunte que está de passagem é interpelado pelo acontecimento performático. Há em seu caminho uma pausa que o cinde; o ato expresso de forma irruptiva na rua emana complexos energéticos, faz composições de forças irregulares de outra natureza que a de signos estanques. É pela surpresa do assalto poético que esta ação se pretende como ação artística, política por fazer valer da cidade enquanto espaço público de tensões.

O terrorista contemporâneo faz seu trabalho e o que produz seu material de investigação, de intervenção, e o ambiente ainda é o mesmo, a rua; ela, veia da cidade, suas artérias que conduzem movimentos vivos e é aonde a arte urbana escolhe seu lugar para expor suas vísceras e escancarar as mazelas do ser humano. Nem por atores, nem por artistas, mas muitos manifestos podem possuir variadas associações e expressões artísticas, muitas vezes, realizadas por cidadãos. O corpo, como citado no capítulo anterior, é capaz de provocar vários deslocamentos ao pensamento e a ordem social, exatamente, por criar para si o dispositivo que consuz as expressividades que escapam do ordenamento dos ditames disciplinares da sociedade.

De repente, a alva grafia se destaca no preto tapume de restos de pó de madeira comprimido. Um risco no corpo, uma tatuagem; o ar irrompe a pele, pêlos, poros para chegar aos perceptos mais sutis em sua superfície. Desfaz o fixo, arrebatando o rijo e ressoa em todos os sentidos fazendo com que se ouricem. É um se “estabacar” com o que nos parece óbvio. O corpo da cidade é parte do corpo da humanidade, somos cidades ambulantes.

“O espaço de poder enquanto espaço do vazio é o espaço do interdito/interditado. Os espaços da monumentalidade se cruzam, é o espaço do poder, e por isso “do ver”. O espaço é construído em função de um tempo

e de uma lógica que impõe comportamentos, modos de uso, o tempo e a duração do uso.”¹⁰⁷

Fricção, tensão, riscos e caos. Caos gerador, que provoca a desestabilização do cotidiano, da frequência conhecida, da estrutura estabelecida. Entendendo esta ação como uma “Deriva Performática” como jogos de azar aonde cada passo desvenda uma lâmina de um jogo de baralho. Conforme Féral: “Encontramos as noções de desconstrução, disseminação e deslocamento, de Derrida²⁰. A escrita cênica não é aí mais hierárquica e ordenada; ela é desconstruída e caótica, ela introduz o evento²¹ [événement], reconhece o risco”¹⁰⁸, numeração realizada pela autora. Quando o artista se propõe o risco, o deslocamento de si para fazer com que tudo ao seu redor seja afetado pela alteração na ordem das coisas. Como se alterações na frequência de um rádio. Esta é a capacidade da arte contemporânea.

As suas múltiplas configurações, as suas características divergentes impingem sobre a cidade, o “cenário” de sua atuação, campo de atravessamentos e acontecimentos diversos. Ao se tratar de que a afetação, ou seja, o material do artista de desobediência está no espaço no qual ele se insere, como é tratado por que “O ato de *dérive* ou “andar a esmo” foi concebido como um exercício para deliberadamente revolucionar o dia-a-dia – uma espécie de vagar sem rumo através das ruas da cidade, um nomadismo visionário urbano”¹⁰⁹. Estar disponível aos movimentos que se apresentam a sua frente ao caminhar em uma cidade já é bastante material para o artista da intervenção, dado que a arte urbana e seus trabalhos são possíveis à vida enquanto peça contraventora na malha do sistema, uma “pane no sistema”.

O caminhar possibilita estes arranjos indiscerníveis, que eclodem com inesperadas passagens, travessias por esquinas e cruzamentos; experiências de se colocar disponível ao encontro, parafraseando as palavras de outrem, dizendo-se “disponível ao acaso dos

¹⁰⁷ CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no-do mundo*. São Paulo: FFLCH, 2007, p.19.

¹⁰⁸ FÉRAL, Josette. *Além dos Limites teoria e prática do teatro*. Trad. J. Guinsburg e Adriano Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2015 p.204.

¹⁰⁹ BEY, Hakim. 2007, p.59.

encontros”. Assim sendo, faço desta frase mote para pensar, por conjectura, aos vários possíveis de acasos em urbanidade, em espaço de conexão de variadas forças que assaltam os olhos e sentires, ao cruzar de uma avenida, ao observar a desconstrução do trajeto diário e do comportamento dos passantes.

“As práticas de arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Mas tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de “senso comum” formas de um senso comum polêmico.”¹¹⁰

Terrorismo Poético, como atualização da ideia de ativismo, é uma inscrição violenta e poética nas nervuras da cidade. Segundo Ileana Diéguez Caballero¹¹¹: “O termo “ativismo” sugere práticas políticas e culturais que se desenvolvem na esfera pública, ações comprometidas com a discussão e a transformação de problemáticas comunitárias”. Como uma capacidade de se aproximar do cidadão, da promoção de mudança de paradigmas, da intervenção do artista no espaço contrário à arte, destituindo a arte de sua exclusiva condição, na recorrente reclusão museológica.

“TP[Terrorismo Poético] é um ato num Teatro da Crueldade sem palco, sem fileiras de poltronas, sem ingressos ou paredes. Para que funcione, o TP deve afastar-se de forma categórica de todas as estruturas tradicionais para o consumo de arte (galerias, publicações, mídia). Mesmo as táticas de guerrilhas Situacionista do teatro de rua talvez já tenham se tornado conhecidas e previsíveis demais.”¹¹²

A rua ganha novo foco para esse interventor que atravessa lugares de conforto, de rotina, do comum. Enfatizando as relações entre artista/cidadão e espaço de produção dentro do contexto no qual a obra é desejada e está inserida. “Arte como um “estado de encontro”, como trata Ileana Diéguez Caballero¹¹³. A autora parece afinar a ideia de arte de desobediência que tratam de trabalhar com o real. E, também, com o que a arte da

¹¹⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Política da Arte*. Trad. Mônica Costa Netto. In.: Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: UDESC, 2010, p.35

¹¹¹ CABALLERO, Ileana Diéguez. *Ibidem*, p130.

¹¹² BEY, Hakim. 2007, p7.

¹¹³ CABALLERO, Ileana Diéguez. *Ibidem*, p.48.

performance e o Terrorismo Poético preconizam em relação à produção de uma zona de criação autônoma, de acontecimentos artísticos que são possibilitados pela presença da conexão existente entre o performer e o indivíduo, o passante, no local e no momento do episódio performático. “Nesse sentido, o *performer* é aquele que testemunha coisas que sem ele não teriam existência.”¹¹⁴

Percebendo que a arte da performance cria deslizamentos, nos parece que há um *anima* em relação à destituição de preconizações organizacionais e funcionais como no *work in progress*, de Renato Cohen (2013), que corroboram com ações desta natureza passíveis de serem modificadas, maleáveis, flexíveis às intervenções e interrupções comuns ao cotidiano urbano. Acredito que a arte performática realizada na consistência da cidade auxilia em uma expressão da cena para-teatral, arte ritual, que abarca a entropia. Para tanto, alço uma citação de Renato Cohen (2002), a respeito da entropia que sinto em sintonia com nossas ideias para este trabalho “Entropia é a medida de desorganização. O aumento de entropia corresponde ao aumento de desordem e, também, a maiores graus de liberdade na criação.”¹¹⁵

O espaço das relações de encontro urbano, a rua, é por excelência espaço ao qual o farol epistêmico debruçar-se-á a fim de iluminar o que se produz neste ambiente. Com relação ao corpo do “terrorista poético”, que é um corpo da transgressão e da contracultura. O terrorista se efetiva por sua arte em espaço público, por sua ação insubordinada e contraventora. Um processo aberto no qual são promovidas relações destituídas de regras e signos fixos, a arte que se institui em um movimento constante, e que acontece naturalmente como um nascer e um morrer contínuos. É no encontro que as intervenções realizam efeitos de troca, de sensibilização dos corpos, no agora, no instante que são produzidos novos agenciamentos.

¹¹⁴ SILVA, Matheus. *Ibidem*, p.130.

¹¹⁵ COHEN, R. *Performance como linguagem: criação de tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.39.

“Se os legisladores recusam a considerar poemas como crimes, então alguém precisa cometer os crimes que funcionem como poesia, ou textos que possuam a ressonância do terrorismo. Reconectar a poesia ao corpo a qualquer preço. Não crimes contra o corpo, mas contra idéias (e ideias-dentro-das-coisas) que sejam letais e asfixiantes. Não libertinagem estúpida, mas crimes exemplares, estéticos, crimes por amor.”¹¹⁶

As leis que são estabelecidas aos sujeitos em sociedade são claramente formas de controle e de condução dos sujeitos a fim de gestar e controlar seus ímpetos. As leis são artifícios que supostamente são usadas para criar uma certa sensação de justiça entre os homens, “A lei nunca fez os homens sequer um pouco mais justos; e o respeito reverente pela lei tem levado até mesmo os bem-intencionados a agir cotidianamente como mensageiros da injustiça”, Henry David Thoreau (2016).

Um corpo aparentemente envolvido se fazer revelar, ainda sob os panos do pudor, busca por se descobrir, mas acaba por reviver o que lhe era imposto. A arte é por excelência uma expressividade humana que se processa no fluxo de um exercício metalinguístico, no sentido de promover o fazer simultâneo ao se questionar fazendo. O corpo, um estranho de si, em um aprendizado constante, inédito e pessoal. Não lhe bastam ditames impostos, por isso, sejam sociais, políticos, de uma maneira geral, a arte está sempre a se relacionar a movimentos de insurgência na sociedade.

A produção contemporânea de arte é amplificada com o advento das novas tecnologias e a multidisciplinaridade destas expressões. A cidade é trama articulada e viva, e se estabelece a partir da grande velocidade e das dobras temporais que exercem sua existência. Na fricção, no espaço em branco, preto, cinza. O espaço público explode em possibilidades de criação, é potente caldeirão de invenção artística. Os blocos de concreto são as telas, as pessoas nas ruas fazem parte do corpo da cidade.

¹¹⁶ BEY, Hakim. 2007, p.17.

4.8_Salve Padilha, cheia de graça!



Figura 31: “Salve Padilha, Cheia de Graça”, Corpolítico, dia 14/03/2013. Performers: Clóvis Domingos e Érica Vilhena. Foto de Clarissa Alcantara.

A esquina é ponto de trabalho, na rua dos Guaicurus aonde as “Padilhas” – as prostitutas que ganham a vida na região – andam para todos os lados e se estabelecem em bordeis e põe suas giras a trabalho, o mais duro de se trabalhar: o do corpo a venda. Salve Padilhas “cheias de graça”, que levam consigo as pétalas de flor das moças que se despetalaram. As mulheres que caminham na avenida e levam suas cores e cheiros que se misturam às toxinas que escapam dos combustíveis queimados e jogados ao ar, da poeira do asfalto que a tudo invade.

Nesta ação, a artista promove diversas sensações e inflama as afinidades, pois, ao tratar de uma referência às profissionais do sexo à margem da sociedade. Profissionais mais resistentes de todo o mundo e que vivem à pele a saga de sua labuta nos provoca de forma ampla. Uma puta, com um véu como santa, na tonalidade rubra que avermelha a rua como

se deixasse um rastro de sangue. Uma santa do cotidiano que revive as lamúrias dos que vão procurá-la. Uma ação performática, assim considerada pela arista, e que se amplifica, a partir do complexo panteão e da diáspora africana, que perfaz o conjunto da obra e apresenta diversificados atos que trazem sensações ao observar a atividade. Ora, uma mulher de vermelho e preto, descalça e com o rosto coberto jogando rosas vermelhas aos pés das prostitutas é uma cena bastante peculiar ainda mais quando a sua execução se dá em ambiente comum à prostituição. Como no caso de Belo Horizonte, que tem em seu “baixo centro” ruas que se dedicam estritamente ao comércio do sexo. Os chamados “Sobe-e-desce” se enfileiram nestes locais e neste mesmo espaço caminha a mulher com seu véu vermelho, seguida por um alto rapaz, também mestiço, vestido de branco.

As prostitutas são ovacionadas – seus corpos são banhados com pétalas de rosas –, no espaço que é seu próprio campo de comércio, local no qual seus corpos produzem o seu modo de se ganhar o pão, no árduo ofício da marginalidade de direitos trabalhistas, de saúde e segurança. Enfatizo, também, ser o espaço de entretenimento do burguês. Pétalas de rosas também são jogadas a seus pés e elas, que podem ser taxadas como alteradas, rotas, mas, estão sempre disponíveis ao carinho à atenção e ao diálogo como qualquer outro ser humano existente. E, neste tapete, a grinalda que escorre da cabeça da performer, vermelho do sangue da luta e força da mulher brasileira capaz de realizar jornadas abusivas de trabalho em bordeis, empresas do sexo, e ainda se desdobrarem na extenuante atividade dentro de casa com os afazeres e manutenções domésticas.

Sem a intenção de interpretar e dar sentido às ações propostas pela performer, mas em sentido de ilustração da ação, descrevo este caminho em dois momentos por serem os dois mais alusivos e importantes ao nosso ponto de vista. O *start* da ação se inicia com a pesquisa do coletivo com as questões da mulher, do feminismo, e da arte feita por e de um universo do feminino. Sendo assim, a performer Érica Vilhena começa a desenvolver essa ação, que se desdobra em outras importantes atividades que a performer já vinha desenvolvendo no coletivo.

Como já tratei, anteriormente, acredito ser necessário falar desta ação por sua potencialidade poética, silenciosa, forte, transgressora. É possível adjetivá-la de diversas maneiras e colocar ações em um patamar de preferência frente a outras. Inclusive, ações da mesma performer, mas, por uma conjuntura de fatores específicos e ocasionais, meu olhar se deita sobre as duas situações desta mesma performance “Salve Padilha, Cheia de Graça!”.

Com não observar, durante o encontro o caminhar que a ação proporciona enquanto seu viés irruptivo. De alguma forma, faz com que a percepção seja transformada, sua criação é quase uma atitude de sincretizar o arquétipo da cigana, cultuada por diversos Terreiros¹¹⁷ brasileiros, por sua importância frente a estes sistemas de crenças originários de nosso território. Portanto, a Padilha, como é chamada a cigana deste sincretismo, nos apresenta as forças de suas palavras, malemolência de seu charme que conduz por seus encontros. A predição característica das artistas da magia cigana que se prontificam em vidas nômades, de alguma forma, podem caracterizar as situações e a vida das mulheres profissionais do sexo que convivem com o submundo das coisas. E o fazem de maneira majestosa a fim de honrarem a uma vida que em grande parte pode conter muito sofrimento e dor, porém pode ser a única condição de sustento da mulher em situação de flagelo e de opressão social.

¹¹⁷ Uso o termo com a inicial em maiúscula para enfatizar os espaços de culto e cultivo da cultura religiosa de matriz africana existente e resistente em nosso país excessivamente preconceituoso.

Ato#5_B.H.: O curral dominado

Alarmes, sinais, placas, indicações; os corpos são limitados em seus itinerários, “nossos corpos proibidos de cada dia” são os protótipos do que a sociedade espera de seus sujeitos baterias (ou seja, pilhas para energizar e fazer movimentar a máquina do neoliberalismo). Energia para manter as máquinas do capital girando, gerando mais e mais autodestruição. A praça antes liberada, pública, é agora comercializada. O espaço de encontro e de trânsito cai na especulação imobiliária e é alugado a preços astronômicos. Diversos artistas, coletivos, cidadãos, etc., começam a ocupar o espaço público que começou a ser deliberadamente privatizado pela prefeitura de Belo Horizonte, no ano de 2010. E, nesse contexto, surgem variadas ocupações na Praça da Estação, região central de Belo Horizonte, chamadas de Praia da Estação¹¹⁸.

“Instigados pelo chamamento público, centenas de jovens compareceram no dia 16 de janeiro de 2010 à Praça da Estação para debater a “revitalização por decreto” e vivenciar a praia, surpreendendo os impulsionadores do movimento, como relata Paulo Rocha (2013) em entrevista: “Eu estava esperando que fossem umas 20 pessoas, e na primeira Praia foram umas 500 pessoas. Então não ligaram a fonte da praça e um amigo falou que tinha um contato de um caminhão-pipa, fizemos uma vaquinha e o chamaram, depois rolou a conversa.”¹¹⁹

A opressão é reflexiva retorna à sua origem em onda e recebe resposta à altura em sua chegada, portanto, o retorno tem também elevada escala. “Quantas vezes seu corpo foi proibido hoje?”¹²⁰ E, assim com a proibição, ideias criativas se façam essenciais e

¹¹⁸ Para maiores informações sobre a Praia da Estação sugiro a leitura da dissertação de mestrado “Praia da Estação: Carnavalização e Performatividade” de Thálita Motta Melo, disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/EBAC-9REMHA>. Acesso dia 18/01/2017.

¹¹⁹ MELO, Thálita Mota. *Praia da Estação: Carnavalização e Performatividade*. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p.45.

¹²⁰ Questão colocada pelos artistas do Obscena Agrupamento, em ação realizada nos arredores do Centro Cultural da UFMG, no ano de 2011, primeiro dos dois anos de ocupação do espaço, em suportes feitos em placas expostas durante os sinais fechados dos semáforos da Avenida dos Andradas, quase em frente à praça da estação. Este espaço estava sendo proibido de ser ocupado salvo sob a situação de locação, a qual

estourem em movimentos de resistência que põe em questão a ideia de público e privado. O que também amplia o confronto de pensar o espaço como campo de aplicação de disfunções, se expresso em praças públicas, parques, etc., e que são locais de encontro, mas, também, de afirmação do discurso de gestão, ordem e controle do Estado. Henry David Thoreau (2016), ainda no século XIX, assinalava que aos corpos são instauradas linhas duras, sistêmicas, que privilegiam o pleno funcionamento do sistema do capital em detrimento da população.

Há, pois, o controle intelectual dos sujeitos e que não se engane, sobretudo, que existam algumas situações que apenas a desobediência civil é capaz de responder a altura às camadas estratosféricas da aristocracia burguesa para poder produzir efeitos irruptivos no aparelho funcional neoliberal. E, talvez, por isso fique claro a questão do que foi gerado nessa tensão que o espaço começa a ganhar por conta das usuras. Porém, a Praça da Estação, tem importante ocupação de pessoas já há bastante tempo por se encontrar próxima a espaços culturais e de encontro ativos que existem em Belo Horizonte¹²¹. “A arquitetura burocrática” das instituições e repartições impostas a todo um complexo, que Félix Guattari parece oferecer ao pensar a ecologia humana em planos e superfície do sujeito, a partir das estratificações que a sociedade forja à vida humana. Ao pensar a ideia de ecologia, a partir de Félix Guattari e, em evolução, a partir de Leonardo Boff¹²², que

o metro quadrado do espaço era o mais caro da cidade. A pesquisa que o coletivo realizava naquele período era relacionada a esta ideia de restrições aos corpos: “Espaços públicos, corpos proibidos”. E várias ações foram realizadas neste viés da proibição/limitação imposta aos corpos na contemporaneidade.

¹²¹ Para ilustrar alguns dos presentes locais que povoam as redondezas da Praça da Estação estão o espaço do Grupo Espanca de Teatro, a Casa do Conde ou a Funarte, o Cine 104, A Serraria Souza Pinto, a sede partidária do PSOL, partido político da cidade que tem um grande peso pendente para o socialismo. Desta maneira, e muito anterior até mesmo a presença destes locais, já havia a ocupação da parte de baixo do Viaduto do Santa Tereza por *MC's e Rappers*, aonde, deste então realizam “Duelos” entre si. E de onde saíram e passaram diversos músicos, cantores da cena contemporânea de B.H. tratando de músicas de insurgência.

¹²² Faça um convite à leitura dos dois autores, pois, ambos abordam a ideia de ecologias que constituem o sujeito, ou seja, nas zonas de impressão de subjetividades constituídas por relações internas e externas ao sujeito. Irei abordar os autores cronologicamente de acordo com suas produções. Felix Guattari apresenta

trata da ecologia política, enquanto aquele trata das relações sociais contiguamente à política. Conforme Félix Guattari¹²³: “Enquanto que a lógica dos conjuntos discursivos se propõe limitar muito bem seus objetos, *a lógica das intensidades*, ou a *eco-lógica**, leva em conta apenas o movimento, a intensidade dos processos evolutivos”, asterisco e destaque feito pelo autor.

“Essa nova lógica ecosófica, volto a sublinhar, se aparenta à do artista que pode ser levado a remanejar sua obra a partir da intrusão de um detalhe acidental, de um acontecimento-incidente que repetidamente faz bifurcar seu projeto inicial, para fazê-lo derivar longe das perspectivas anteriores mais seguras. Um provérbio pretende que a “exceção confirme a regra”, mas ela pode muito bem dobrá-la ou recriá-la.”¹²⁴

Tendo a preferir as ações de destruição da ecologia humana, quando esta está em direção ao enrijecimento das práticas humana, responsáveis por enfraquecerem as forças dos sujeitos repartindo pulsões, submetendo lentidões e aceleramentos aos corpos. Estas forças produzem, forçosamente, “despotencializações” às insurgências revolucionárias individuais, grupais, em instâncias micro e macroscópicas. Esses enfraquecimentos são acometidos ao sujeito por seu “assujeitamento” às normalizações instituídas a seu comportamento e isso restringe as múltiplas produções do artista desobediente. Esta ecologia que resolvo usar, neste texto, está no exercício da vida, ou melhor, na tentativa de se observar como o ser humano faz para viver de maneira a tentar ainda escapar destas formalizações que são feitas a si. Ecologias, portanto, podem ser lidas como campos de enfretamento no qual o sujeito vive secções sociais e como fuga dentro destes espaços em sociedade.

a ideia de 3 ecologias: a do meio ambiente, das relações sociais e da subjetividade humana (aquela que se articula em singularidade). Leonardo Boff aborda a constituição deste sujeito em atualidade a partir de 4 divisões ecológicas a ambiental, a político e social, mental e o que ele chama de integral.

¹²³ GUATTARI, Félix. 1999, p.28.

¹²⁴ Idem. Ibidem, p.36, aspas do autor.

A desobediência cênica se “presentifica”, em frequência e modulação de perceptos, como um texto de fruição que acontece em um estado de “intercampo” entre o produtor e sua produção final, ou seja, além de ser composta por forças diversas ainda é complacente a atravessamentos múltiplos para se fruir o prazer de criação. E com isso, neste estado de troca, propiciado pelo espaço urbano, na cidade, esta arte explode em texturas que enfatizam a sua consistência e expressão: político poética artística.

Acredito que a arte urbana consegue realizar atravessamentos a uma infinidade de situações. O contexto pós-moderno da arte possibilita ao artista exercer a observação de algo e não apenas fazê-lo distanciadamente, porém, fazê-lo de dentro e em experimentação. Uma [co]existência nas ruas, instaurando habitação no espaço, cingindo-o com substâncias, abandonando algo aonde se faça trânsito. Habitar a cidade estaria completamente relacionado à ideia de ocupar, “presentificar” corpos de resistência.

“Um território habitado de maneira intensiva acaba por se tornar ele próprio uma afirmação, uma explicitação, uma expressão do que ali se vive. Isso se vê tanto numa aldeia bororo, cujo o mapa torna evidente a relação de seus habitantes com os deuses, como no florescimento das pichações após uma manifestação, da ocupação de uma praça, de um momento qualquer em que a plebe se põe a habitar novamente o espaço urbano.”¹²⁵

A hábito de se habitar o espaço se faz e se percebe pela intensidade de seu exercício, de acordo com a maneira com a qual o local é vivido isso faz dele merecedor de ser reivindicado enquanto espaço de utilização. Quando o espaço e a presença do sujeito e que se firma no território por via de sua arte desobediente. O espaço urbano é habitado por todas as expressões que o compõe e a arte de desobediência compõe-se a este e faz isso revelando-se, apresentando a sua presença em loco e com isso exercita sua ocupação. O que o corpo social expõe na superfície e esta arte promove a discussão e a provocação daqueles que com ela se conectam. Essa arte de desobediência então seria, talvez, aquela que é produzida por um sujeito livre de expectativas e que que cria para si redes relacionais e, principalmente, por sua entrega. Arte na qual se disponibiliza a estar em

¹²⁵ COMITÊ INVISÍVEL. Ibidem, p.216.

contato com aquilo que a põe em mote e a desestabiliza, que retira do terreno confortável e conhecido seu praticante.

A arte da desobediência ao se revelar acaba por deflagrar o emaranhado de questões que se fomentam para poder acontecer. Assim, a arte está no local aonde muitas vezes não se percebe a sua existência. O espaço, de maneira genérica, vivencia um paradigma, talvez, pela modernização e tecnologia a qual o sujeito está imerso em sua desmaterialização associada às pulsões epidêmicas contemporâneas, para citar um dos paradigmas que a arte vive. A relação entre a cidade e o sujeito, artista/cidadão, se faz por meio do uso de seus corpos e de outros variados dispositivos, insurgentes ou não, que interferem na arte e no próprio espaço. Aquela que coloca em cheque as leis que regimentam o sujeito, uma corruptela às avessas, em prol de sua própria libertação. Age como o sistema, desobedecendo até mesmo suas próprias proibições.

E por sua presença, como forma de resistência, estabelece-se mais uma das suas armas para a “desconfiguração” dos sistemas postos. E a partir do *leitmotive*, daquilo que o movimenta e que faz seguir específicos e singulares procedimentos, correr riscos ao se expor durante o seu ato mau visto pelo aparelho das regras. Não obstante, os interventores urbanos, para a realização de sua arte, trabalham com o que o inquieta, e que não para de fazê-lo, por ser condição de suas questões.

“O termo *leitmotiv* é originário da música e da literatura: uma primeira tradução possível seria vetor, dando conta dos diversos impulsos e tracejamentos que compõem a narrativa⁴¹. [...] A utilização de *leitmotiv* como estruturação, permite operar com redes, simultaneidades e o puzzle em que está se tecendo o roteiro/*storyboard*: os *leitmotives* encadeiam confluências de significados, tanto manifestas quanto subliminares, compondo, através de seu desenho, a partitura do espetáculo.”¹²⁶

Os *leitmotives* partem de campos de experimentação e de fomentos que seguem correntes das mais diversas para traçarem caminhos que são essenciais aos seus realizadores.

¹²⁶ COHEN, Renato. 2013, p.25-6.

Partindo do princípio de pensar que por meio destes dispositivos de produção e de provocação, *leitmotives* esvaem-se em desejos velozes, de pura confluência que não são nem roteiros, nem programações fechadas. *Leitmotives* são corcéis voluptuosos que esvaem em produção e tomam seus produtores em prol de se esvaírem no espaço, e espraíam-se nos corpos com os quais faz contato. São o mote que faz com que o artista se movimente e vá dar asas as suas ações aonde se é possível vivenciá-la.

Então este seria, talvez, um indivíduo livre que cria para si uma rede de pulsões, principalmente, de entrega na qual a desobediência torna-se a única expressão a se entregar. As simultaneidades de atos e ações das artes desobedientes são também uma observação a se fazer por serem produzidas por vetores diversos e por sujeitos independentes, ou não, que vêm neste tema o que desmancha seguranças. Arte que não se tem pretensão enquanto uma articuladora de valores e de definições, mas válvula de escape que atira seus praticantes a dimensões inconsistentes e inexploradas.

O artista urbano é presença efêmera, está de passagem, e é mais um indivíduo que configura o corpo urbano. Precisa estar livre de fixações para poder fruir entre as limitações. Um dos membros de falanges anônima. Posta-se na “vanguarda da infantaria”¹²⁷, mas é aquele que realiza ações singulares ou coletivas em contra fluxo de ideologias e cria seus movimentos e funções que desregulamentam às imposições a vida, apenas por explorar atividades divergentes. A ostensiva amplitude do regime de controle de corpos é o que faz da arte urbana uma expressão completamente transgressora e de seu exercício um ato político em fratura exposta.

É, pois, a partir do relacionamento entre sujeito e signo, por *afectos* e *perceptos*, que destituem interações dicotômicas pela invenção de micropolíticas que se configuram outros modos de existência e outras possibilidades de resistência artística. A desobediência cênica participa de “um mundo de microperceptos inconscientes, de

¹²⁷ Termo usado pela colega Thálita, em ocasião de seu seminário da disciplina do LEVE, dia 31 de maio de 2016. Infantaria é a frente militar que está à frente de toda ação militar. A vanguarda de qualquer infantaria seriam os primeiros a enfrentar o avanço da investida do inimigo.

afectos inconscientes, de segmentações finas, que não captam ou sentem as mesmas coisas, que se distribuem de outro modo, que operam de outro modo. Uma micropolítica da percepção, da afecção, da conversa.”¹²⁸

E neste sentido, para sintonizar melhor a estas ideias pode-se pensar os *afectos* como se estes estivessem regendo níveis de relação com o desconhecido, com substância de origem heterogênea, na consistência do contágio. *Perceptos* são como os *afectos*, ou seja, relações de encontro, de infecção, porém abrangem uma ampla cobertura de contato, destoando limites e homogeneidades, singularidades e intensidades dicotômicas sensoriais que são consistência das potências dos devires. “O devir arrasta blocos de sensações, *perceptos* e *afectos* que “desterritorializam” incensamente os termos antes pautados pelas ideias de identidade e unidade.”¹²⁹

Aparentemente, os corpos reagem a estímulos da ordem do sensível, o caos – Prometeus cidadão, germe e germinador de sua eterna reconstituição, sempre outro –, produtor de sua poética e gerador de estranheza e desconforto, um incômodo ao “bem estar”, rompendo a fictícia harmonia urbana.

“Esses dois modos de apreensão – seja pelo conceito, seja pelo afeto e pelo percepto – são, com efeito, absolutamente complementares. Através deste desvio pseudonarrativo trata-se apenas de configurar uma repetição suporte de existência, através dos ritmos e ritornelos de uma infinita variedade.”¹³⁰

Penso, por conseguinte, que a arte urbana gera para si uma usina de produção poética, uma peste infecciosa que gera conexões a miríades de possibilidades, por intermédio de relações empíricas de seus infectados e infectantes, nasce. Fazer da rua uma morada, talvez seja a proposta de artes que façam uso de frentes de desobediência, de colagens, sobreposições e bricolagens. Estes trabalhos artísticos podem ser chamados também de

¹²⁸ SILVA, Matheus. *Ibidem*, p.115.

¹²⁹ *Idem*. *Ibidem*, p.27.

¹³⁰ GUATTARI, Félix. 1999, p.19-20.

pós-grafite e essas produções desobedientes fazem uso da arquitetura como ateliê aberto. Energias em potência criativa que compõem sinfonia em matizes anômalas, que extrapolam a convivência nas tramas da cidade.

Nessa consonância de matizes, poderia pender para uma visão de que a arte urbana é exclusiva atividade de contestação social, porém, não poderia jamais entrar em um campo minado como este, afirmando que arte urbana é apenas política, sem que qualquer mina estourasse sob minhas certezas. Nossa intenção, aqui, é reconhecer que apesar de tudo o que estou trabalhando, de que a arte urbana acontece em espaço propício para situações inusitadas tanto quanto transformadoras dos corpos e dos sistemas espaciais normalizantes ao quais sofre enfrentamento.

Além do mais, os assuntos que interessam tratar sempre foram temas de esquerda, minoritários, ao contrário ao funcionamento falocêntrico heteronormativo de nossa sociedade. Essas temáticas são rechaçadas por não serem aquelas que são as mais bem quistas pelas ordens e funcionamentos de ordens do Estado. Os sujeitos são conduzidos, oprimidos e comprimidos, pela provocação daquilo que ele vive e o que produz. O medo disseminado controla as gestões alternativas e perturbadoras de vida. O sistema gesta o temor e estimula a dor. A violência como formas pedagógicas de contenção de massa e anulação das anomalias, que devem ser controladas a fim de manter a sincronia monocórdica da macromáquina do capital mundial. Sabendo que todos compõem a maquinaria, na maioria das vezes, sem ver do sistema que se reproduz.

Por isso a arte só pode acontecer e afetar as pessoas por sua vontade de prosseguir sua criação contínua e crescente e que faz desses espaços a forja e a força que por via de diversificadas formas de atuação se torna, prioristicamente, seu dispositivo de matéria prima. Conforme Michel Foucault (2006)¹³¹, que trata o sujeito enquanto este está realizando um papel e atuando como um ator social; pensado a partir de Guy Debord (2017), participante de uma Sociedade de Controle e parte da ideia de uma necessária

¹³¹ Em “A Microfísica do Poder” e “A Hermenêutica do Sujeito”, ambos em versões publicadas em 2006.

estrutura e é a única responsável pela destituição de toda a invenção de subjetividades aberrantes, que escapolem aos modelos sociais.

E nos últimos anos diversas movimentações populares, em ocupação de espaços desocupados, espaços disponíveis, espaços à intervenção que vem provocar novas percepções aos povos, e em seus corpos. Por despertares urgentes que vem provocar outras sensações nestes espaços. Jacques Rancière (2009) contribui para ampliar as ideias de que o corpo é convocado ao se sensibilizar por apegos apreendidos das forças transformadas, a partir de uma partilha do sensível e por:

“[...] fazer da arte um testemunho do encontro com o irrepresentável que desconcerta todo o pensamento – e, a partir daí um testemunho contra a arrogância da grande tentativa estético-política do devir-mundo do pensamento. Assim, o pensamento da arte tornava-se o lugar onde se prolongava, após a proclamação do fim das utopias políticas, uma dramaturgia do abismo originário do pensamento e do desastre de seu não reconhecimento.”¹³²

O desenvolvimento do trabalho artístico performático ao qual me intenciono está sincopado à ideia da não representatividade. Um abismo que se apresenta ao que busca por respostas e compreensões a respeito do fazer desobediente. Este ato de fugir das representações é provocador do pensamento que perde a sustentação das expectativas que forneceriam a solidez de ser aparado por algo que se mantém sob os pés. Porém, direciono-me a algo que escape até a conceitos que possam sintetizar a ideia e caracterizar modelos fixos à arte contemporânea. Busco pelo desastre da arte, por seu completo fracasso existencial, no sentido das expectativas espetaculares.

Um não saber por onde começar contínuo e eterno que se desdobra em milhões de possibilidades que se perfazem em sua própria produção e emergência de fazer. Um início atirado ao incerto como única garantia de se mergulhar no vácuo de incertezas. As

¹³² RANCIÈRE, Jacques. *Ibidem*, p.12.

produções atuais de arte não prescindem de teorias e conceituações para existirem, como Jacques Rancière, com o “fim das utopias políticas” já não existe um molde e finalidade a ser seguido. Como poderia mencionar ao sujeito de seu tempo se já estão muito ultrapassadas as ideias de expectativa, de ideologia e ideais a serem alcançados, sobretudo, por estes pensares serem ainda atrelados a dicotomias e dualidades que dão reforço ao egotismo.

A suspensão pela qual o ser humano vive pode ser observada como uma perda de orientação do pensamento, mas, antes de tudo, por não haver apenas uma origem e uma direção para fortalecê-lo. Assim, abismos, desertos, e infinitas planícies, geografias psíquicas e físicas que possam ser territórios de profundo e grande fonte de criação à produção artística. Estar livre de preceitos prontos aos sujeitos, e a seus múltiplos movimentos, são mananciais produtivos àqueles que não precisam estar encontrados e certos para fazerem de sua arte. Porque já estão em vívida obra estratégica de vida, pois, o que se faz é aquilo que suspende as fés. A arte quando vive tranquilos caminhos para se valer, talvez, não seja arte, mas uma cópia do que se tem a fazer.

Porém, o que fica posto à arte é esta vivência como única maneira de se fazer valer a vida, pois, por feitiço e magia ela acontece, simplesmente. A arte se comunica com as partes insólitas de matérias provisórias e ao alterá-las as relações de mágica e sintonia deprendem-se de sua condição e se estabelecem ao promoverem o que é próprio de seu acontecimento. E esse acontecimento é a habilidade que se desenvolve para se viver a experiência e que pode ser experimentada ao se quebrar a ideia de uma única voz construtora das obras do sujeito. Aquela que padroniza diversas forças de devires e a arte da desobediência é aquela que se realiza em andamento despreparado, inusitado, uma arte que ventila as vazantes de sua porosa formação. E pensar em arte contemporânea é preciso se despreparar de qualquer previsão antecipada e expectativa futura, o presente é o objeto desta arte. Sobretudo, pois as formas conhecidas já podem terem se tornado automáticas demais e pouco suscetíveis a qualquer sensibilidade para que se possa vê-la. E ao se desdobrar e por perceber que os seres se diferenciam entre si por “seu grau de potência” sou influenciado pelo autor quando faço sintonia ao perceber que:

“[...] um ente só se deixa definir na declinação singular de seus afetos (mais do que pelo gênero e diferença específica); e essa ontologia evanescente, que só conhece devires, acoplamentos transversais ou desvios mútuos, coincide com a descrição de um campo de experiência liberto da tutela de um sujeito (pois ninguém sabe de antemão “o que pode um corpo”). Efetua-se aí, igualmente, a passagem de um regime do sentido próprio e da metáfora sagrada a um regime da “literalidade” anárquica, na qual, de direito tudo comunica com tudo.”¹³³

Por ser a substância do acontecimento artístico contemporaneamente, liquefeito, e por escapular aos compartimentos de arte, o corpo foge. Por ser aquele que mais ineditismo confere as estruturas da vida e por ser aquele que quer se experimentar e por estar em contato com o arredor sendo participante de uma malha de devires que se estabelecem e propiciam a seu vivente uma gama de artifícios para criarem seus trabalhos. Arte que acontece por não precisar de tutela, mas por estar disponível a encontrar instrumentos que possam materializá-la no espaço no qual elege como propício.

Os afetos constituem sua rede construtora e não se constringem, mas constringem aos que têm dificuldades de se observarem e de se perceberem afetados por tudo o que rodeia durante o dia e a sua vivência na cidade. A arte urbana está para uma vida sem previsão. Não é aquela que é muitas vezes premeditada, mas aquela que sabe fazer uso da situação e da oportunidade para se realizar. Todas as condições podem oferecer o momento exato para que ela deságue em rios outrora inimagináveis.

“O instrumento fundamental do qual se vale a pesquisa psicogeográfica é a “deriva”, definida pela I.S. como “o modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana”, “a técnica de passagem rápida através de vários ambientes”. Ela é qualitativamente diferente da viagem e do passeio porque aponta para o reconhecimento dos efeitos psíquicos do contexto urbano.”¹³⁴

¹³³ ZOURABICHIVILI, François. Deleuze: *Uma Filosofia do Acontecimento*. Trad. Luiz B. L. Orladi. São Paulo: 34, 2016, p.31.

¹³⁴ PERNIOLA, Mario. *Os Situacionistas: o movimento que profetizou a “Sociedade do espetáculo”*. Trad. Juliana Cutolo Torres. São Paulo: Annablume, 2009, p.25.

Não se trata de sair andando ao leu, simplesmente, mas de perceber, a partir de um deslocamento variado, ou seja, de uma caminhada lenta, em velocidade diferente, daquela empreendida pelas pessoas ao redor, e que afeta minha percepção provocando aos meus sentidos por via de novas sensações. Por isso uma psicogeografia, por perceber as sensações em âmbito distanciado, para que se possa perceber aquilo tudo que faz encontro com meu corpo. Como sou permeado por tudo aquilo com o que faço contato e que por acaso cruzam meu caminho durante a caminhada produzo com aquilo que é evanescente. Não é estar ao gosto das marés e fazer uso do sopro dos ventos, mas fazer com que todos os fluxos que perfazem esse meu estado sejam percebidos aliançados para se intencionarem a uma mesma, múltipla, mas outra presença.

E, portanto, várias questões retornam, principalmente, aquelas que fazem destituírem minhas convicções, pois fazem com que o trabalho artístico esteja em constante processo de artesanaria, feitura. Em suspensão de pretensões e previsibilidades de um exercício em constantemente revisitação e que dele tiram as seguranças, certezas, e que o colocaram em comparação à real constituição da vida, desnudada sob os olhos de seus observantes.

“O processo que aqui oponho ao sistema ou à estrutura, visa a existência em vias de, ao mesmo tempo, se constituir, se definir e se desterritorializar. Esses processos de “se pôr a ser” dizem respeito apenas a certos subconjuntos expressivos que romperam com seus encaixes totalizantes e se puseram a trabalhar por conta própria e a subjugar seus conjuntos referenciais para se manifestar a título de indícios existenciais, de linhas de fuga processual [...]”¹³⁵

Um estado de atenção com o desconhecido e por ser a única certeza na vida, que é aquela que nada tem de seguro. Nunca, até o momento de nossa situação humana, haverá a eternidade do ser e que a única coisa certa é a vinda da morte. O que deixa o sujeito em alerta para a produção de uma invenção de vida uma vida, na qual a imagem é algo que se solidifica e se desfaz, nunca sólida e sempre imutável. Como castelos de areia na tempestade que servem para se espargir aos mais longínquos recônditos com o sopro forte

¹³⁵ GUATTARI, Félix. 1999, p.28, destaques do autor.

das rajadas de ar que contamina o espaço dispersando suas partes entre as pessoas.

É numa situação de vivência na qual habitar e ocupar é viver uma vida dando atenção às relações empíricas na confluência de forças que compõe a arquitetura urbana. Tomando, sobrepondo e transgredindo aos estabelecimentos, as ordens, as normas, as regras e as leis. Não se habita a cidade, ela que nos habita, mas existem atravessamentos na afinidade existente no ato da habitação. Pela vida que se leva e conforma contornos ao se viver nela, na cidade. Constrói-se, portanto, o espaço público intermediado pela fricção dos corpos que se estabelecem a partir de aproximações relacionais e “presentificam” simultaneidades em uma mesma superfície.

Ato#6_ “Depois que comecei a ler me tornei curioso”

“Nesse drama da geometria íntima, onde devemos habitar?”

Gaston Bachelard.¹³⁶

A frase que dá título a este ato foi pensada quando a vi, em nossa primeira ida a Ouro Preto, escrita no acostamento à esquerda na pista da Avenida Nossa Senhora do Carmo, em frente a um shopping, e em letra cursiva verde, feita a aerosol, na região do Luxemburgo.¹³⁷ Aparentemente, ela poderia ser apenas uma frase como as existentes em todo o lugar. No entanto, não poderia deixar de perceber o fato deste mesmo shopping ser situado às proximidades de uma grande ocupação de casas, o aglomerado do Morro do Papagaio, que se encontra com a rodovia MG-356. Uma frase deste “calibre” desnuda as forças impingidas à população e a clara demonstração que o conhecimento é revolucionário aos sujeitos. E, por conseguinte, desmonta todo o contínuo reforço e endurecimento da criação de uma cultura de massa.

A leitura transforma a vida das pessoas e este trabalho impinge e força ao corpo social – o espaço que reproduz ditames e os meios de produção reforçam o discurso dos opressores e reforça a construção de preconceito representando gostos, estilos padronizados etc. – ao inédito e inesperado e isso desmantela a ordem e o controle das instituições do Estado. Pelos dispositivos existentes, pelas limitações de interação entre os indivíduos vejo cada vez mais a individualização do sujeito em sociedade a enfraquecer sua presença e força de alteração de suas próprias condições.

¹³⁶ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p.221.

¹³⁷ O autor não assinou a obra e infelizmente não consegui ter uma imagem de registro antes de seu completo apagamento para poder ilustrar essa escrita. Vale a pena destacar que a obra, em região tão gentrificada, tivera a duração de no máximo um ano.

Por isso os solavancos contínuos são impostos à massa por via de informações virtuais que adormecem as vidas e escondem o real aparente. Toda crise se dá a partir de um constructo, por um fator artificial criado por nós mesmos e advindo por empréstimo ou por introjeção de que há um estado estável. A vida é a crise, não haver crises é morrer, é estacionar em um êxtase zumbi no limbo das sensações. E sinto haver potencia às artes desobedientes de conectarem-se às sensações as quais está imersa ao efetivar-se em ambiência de rua. Porque a arte amplia suas ramificações e abraça todas as possibilidades do espaço urbano e por isso ela só poderia viver uma crise, conforme “A crise não é econômica, ecológica ou política, a *crise é antes de tudo crise de presença*”¹³⁸, ênfase dos autores anônimos.

Como a linguagem que só trata por viés da presença ao se fazer existente no instante e pelo interesse e relação entre os indivíduos. E a arte se faz por meio da execução e da contaminação que incomoda aos gestores sociais. Ela é uma anomalia que se expõe a todos e com isso também deixa a vista suas fissuras. E são por suas ranhuras que ela desestabiliza as estruturas, as quais se instauram em contínua circunstância de perda de controle ao se defrontar com o desmoronamento de suas ordens. Estas quebras parecem almejar explorar as sensações e nesse sentido criam oportunidades para outras maneiras de produção de subjetividades mais sinceras e sensíveis, não obstante, menos representacional.

“Nesse quadro, interessa enquanto objeto a observação de operações cênicas consonantes com o *Zeitgeist* contemporâneo²⁴ e com paradigmas emergentes (teoria do caos, fractais, relativística, neurolinguística, *Gestalt*, transpessoal) da ciência e das áreas da linguagem. Uma cena cuja característica é o não-uso de dramaturgia, a incorporação de ocorrências, o uso de narrativas disjuntivas, a ambiguidade do espaço/tempo da representação, a apropriação do paradoxismo e de outras relações como a recepção.”¹³⁹

¹³⁸ COMITÊ INVISÍVEL. *Ibidem*, p.35.

¹³⁹ COHEN, Renato. 2013, p.6, numeração do autor.

Linguagens que transgridem configurações e modificam sua ambiência, com é comum à arte contemporânea, e que lança mão de qualquer dispositivo para a produção de suas configurações, da qual não importa, necessariamente, se há uma ordem para as suas organizações. As ciências que se associam em prol de suas diversas táticas e fontes para fluidificam as cristalizações de espaços e tempos breves como que em composições momentâneas. Apropriadas de maneiras diversificadas por ir de encontro a paradoxos, ou seja, a quebras de doxas encrustadas aos comportamentos.

A ideia da representação está mais consolidada ao teatro enaltecida pela força de verossimilhanças. Os bons atores são mensurados, por exemplo, por sua capacidade de representarem bem o seu papel, por sua virtuosidade em mimetizar a intencionalidade da direção no desenvolvimento de uma personagem. E por isso quero desobedecer toda a logística que prega preceitos e atua por vias representacionais, porém, enfatizo, também, que o teatro é a arte que primeiro fez luz a ideias de transgressão. Os paradoxos existentes se acirram quando destaco que a teatralidade pode estar associada ao fazer performático. Mesmo já havendo mencionado que o fato de haver uma suspensão de conceitos teatrais, quando se trata da arte da performance que observo mesmo assim creio que ela não nega qualquer possibilidade de uso.

Até mesmo textualidades criadas por seus feitores podem ser utilizadas, cânticos, expressões *non senses*¹⁴⁰, porém, de alguma maneira todos estes dispositivos fazem conexão e sentido ao manuseio do artista. E a performance, contudo, aparentemente, prefere caminhar por vias que são disjuntivas, reflexivas a essa produção e por se desinteressar pela conformidade como processo comum à sua feitura. A performance, enquanto arte desobediente, transgride a todas as limitações em função de suas aventuras.

“O que se passa, passa na e pela linguagem, e é aí que se pode, talvez, perceber secretamente o estranho devir-imperceptível do segredo do lado de fora do

¹⁴⁰ Expressões em seu significado etimológico que trata de uma ideia sem sentido, sem senso.

pensamento e da linguagem, no acontecimento que abarca um duplo dizer na fronteira do sentido, articulando uma diferença: corpo/linguagem.”¹⁴¹

O acaso é o caso da performance, é a fonte pela qual ela se desgarra de qualquer programação e desamarra a criação artística, sobretudo, pois, suas narrativas quebradas e/ou a falta delas fazem material de interesse ao artista contemporâneo. O acaso devir-imperceptível que é fomentador de matéria do estrategista urbano, o performer é um provocador das superfícies. Insere-se entre, sobre, sob, no meio das camadas da cidade. Os sentidos são modulados, a partir da prática de seus desenvolvedores, e do que estes devires promovem ao serem acionados à face urgente da sensibilidade, sendo maleáveis e por se expressarem de maneiras inéditas em diversas situações, conquanto, ao tratar de se constituírem no instante e em comunhão com o passante.

E que provavelmente a esta fluidez já não mais interessa separar os diferentes, mas, antes de tudo, anexá-los, associá-los, hibridizá-los em configurações de novos corpos aonde sua linguagem seja imperceptivelmente imbricada a suas expressões e gestos amplamente experimentados. Por isso, para a linguagem, vejo articulando produções desobedientes de arte não importando mais a separação forçada ao corpo, mas como ele é capaz de criar instantes de completa fusão e singularidade.

Há uma crítica motivada pela constituição inacabada das artes contemporâneas, por sua violação de parâmetros pré-estipulados. Porém, grande parte da punição e constrição das leis que são compelidas ao sujeito interventor é conquistada pela incompreensão dos aparatos superiores das hierarquias sociais por ser uma anomalia. O medo e o ignorância são os motivadores de todos limites impostos ao ser, por estes serem os gestores das corporeidades. A arte contemporânea é, principalmente, posta em crivo e discriminada por não buscar ser constituída por normas fixas, rijas, seguras aos seus críticos, a seus espectadores; observadores, passantes, atuante, etc.

¹⁴¹ ALCANTARA, Clarissa de Carvalho. *CORPOALÍNGUA: performance e esquizoanálise*. Curitiba: CRV, 2011, p.157.

E que para tratar de sua completa compreensão e, sobretudo, pela tradução de seu fazer a seus expectantes – em sentido de serem mais do que expectadores e por exigirem a compreensão de tudo o que vêm e/ou do que esperam ver – em uma sociedade espetacular. Nesta sociedade na qual tudo tem de caber no que lhe convém ou dentro de uma explicação. Haveria, pois, a necessidade de uma bagagem intelectual excludente para que haja sempre quem possa puxar as cordas da carroça do neoliberalismo.

Os signos reconfigurados de maneira inimaginável pelas artes contemporâneas partem de campos “paralógicos”, além de uma lógica da doxa neoliberal atual, e transformam seus conceitos continuamente. Ao cumprirem suas ações por meio de atividades que extrapolam às compreensões do que se põe para todos, como arcabouço de sentidos pré-estipulados, essas são desmanchadas ao não suportarem limites predefinidos por enunciados aos quais não se afixiona ou se conforma por simpatia. Mas são signos que promovem bricolagens em suas recomposições.

A invenção de ambientes, que convidam ao passante a vivenciar diferentes contatos com a cidade, são possibilitadas por vínculos flexíveis ocasionados ao leu, mas capturados pelas forças sensíveis do acontecimento artístico em espaço público. E o que não se intenciona à uma expectativa virtuosa de um trabalho teatral, muito menos de firmar quesitos que gabaritem níveis de qualidade a uma boa representação. É a prática que destitui o estado registrado para levar à prática do desconhecido *Zeitgeist*¹⁴².

“A cena do *Zeitgeist* contemporâneo quer, antes de um mero “desmanche” dadaísta, a busca de parassentidos, de paralogismos, cumprindo o enunciado surrealista de supra-realidades, procurando sentidos e significações que extrapolem a verossimilhança conhecida.”¹⁴³

Antes quero dar atenção ao que se diz do público da performance, como se houvesse apenas um modelo de interessados a esta arte. Sobretudo, por fazer parte e por, também,

¹⁴² O termo relaciona-se à ideia de um espírito de uma época.

¹⁴³ COHEN, Renato. 2013, p.7, aspas do autor.

encabeçar as frentes de vanguarda artística, a performance parece mensurar apenas uma gleba de “intelectos privilegiados” capazes de sua compreensão. O que faz com que também, mormente, este público pratique a crítica e/ou exercício da clarividência para tratar do trabalho artístico com a mesma precisão de um médico legista em autópsias, ao exercerem suas apreciações às obras de arte. À arte não cabe dissecações ou legitimações que possam conferir algum tipo de legitimidade, pois é ela ilegítima, irremediavelmente. A inexistência de interesse, portanto, a pretensão de qualquer pureza que forneça uma homogênea configuração a esta produção escrita e é, muito além de minhas expectativas, um material que viva sob molde. A arte pela qual me interesse deflagra a loucura e a paixão misturada, filha bastarda por ser miscigenada.

“A palavra performance também tem sido utilizada para sinalizar a representação ou execução de uma obra teatral e em geral cênica. Mas é necessário considerar a particularização que teve esta denominação na década de sessenta, quando os artistas plásticos abandonaram os espaços seguros dos museus e impregnaram suas obras de recursos do representacionismo, gerando uma espécie de teatralização das artes plásticas, sendo estas ações ou execuções conhecidas como happenings e performances.”¹⁴⁴

O representacionismo que alço de Ileana Diéguez Caballero é o que considero a respeito da performance e que acredito que ela tende a estar para além de marcas e delimitações. A qualidade representativa de papéis ou personagens não é a prática primeira da arte performática. O que não pode intimidar ao artista da performance, da desobediência, que desejar fazer uso de qualquer caráter representacional para criar a sua obra. Pensar que a arte da performance e até mesmo a arte urbana fazem uso de materiais representacionais, utilizando instalações, cenários, projeções, etc., figurinos, textualidades, não me parece soar estranho. Sobretudo por haver me sociedade um espetacular motivo diário de existência. E todos esses elementos possuem sua pertinência, de acordo com a necessidade que a pessoa tenha e de seu uso. Mas, o que é caro à performance é o que

¹⁴⁴ CABALLERO, Ileana Diéguez. 2010, p.7.

acontece no intermédio entre artista, espaço, obra e transeunte, quando a obra de arte irrompe seus grilhões para atear fogo na calçada e provocar a reação de quem passa.

Como já citei, a representação não é material do qual se fixa a arte de desobediência, mas esse material pode ser e são usados por artistas diversos em suas obras. Imagens de conhecimento comum podem ser e são alteradas, impressas no espaço público por meio de diversos amplificadores – colagens, estêncil, grafite, pixo, etc. –, no intuito de realizarem suas ações. O único limite do artista urbano é o de ser capturado pelas forças repressivas do Estado e que serve de palmatória àqueles que transgridam às forças ignóbeis do sistema.

A arte da desobediência é impregnada de inquietações, pois acaba por extrapolar aos contornos de suas topologias. E por interagir em espaço público este artista é forçado à margem, incluso em parâmetros de equivalência a criminosos, muitas vezes. Acabo por pensar que a ideia de arte e de sua pluralidade, sobretudo, a partir de Foucault¹⁴⁵ “O teatro, que é uma heterotopia”. O que conquiste em pensar que as artes da cena e da presença, além de suas singulares expressividades, promovem a desestruturação de várias partituras sincopadas que se compõe na diversidade de seu acontecimento. Em sentido, também, de acreditar ser a performance a própria produtora de ambiências e *topos*¹⁴⁶ em disposição de encontro em planos idiossincráticos de presença donde nada é anulado, sobretudo, por haver a plena disposição e exercício de dar espaço ao instante como único disparador de acontecimentos.

Arte que orna a cidade, colore as paredes e muros, fazendo do espaço urbano campo vibrátil, ocupado. Que preenche de surpresa o asfalto, o tijolo e o ambiente que adorna. A poesia que a arte transborda ao pôr cor aos arredores e em superfícies que se tornam probabilidades criativas como páginas ou telas em branco a serem violadas. Os deslocamentos que se constituem e cabem a seu criador ao exercerem mudanças na

¹⁴⁵ FOUCAULT, Michel. 2013, p.24.

¹⁴⁶ Termo grego que possui sentido etimológico de lugar.

arquitetura. Os afetados são vários como: o passante, o feitor e até mesmo a sua criação. Os muros, paredes não poderiam ser outra coisa que espaços a serem explorados nos interstícios da confluência de formas na cidade. As ruas pedem para serem preenchidas por desaceleração, corpos que caminham vagarosamente entre o fluxo insano do cotidiano urbano e pousam seus corpos no intuito de se conectarem a outras pessoas. Artistas que fazem de seu corpo planícies de operação e se põem como frente de enfrentamento e via primeva como dispositivo.

As ideias de posse e de acúmulo propagadas pelo capitalismo conduzem a uma vida burguesa, portanto, asséptica, inodora e insípida faz com que haja apenas controle às experiências oferecendo a todos semelhantes padrões de vida ao se criar a falsa ideia de que hajam certezas. O medo, incutido e incrustado aos corpos humanos, é produzido pela ilusão do poder, que conforma todo um aparato funcional e cria a ideia de quanto mais dinheiro mais poder. E esta mentira se fortalece, por conseguinte, quando se produz o pensamento de que com grandes somas de cifras mais segurança frente às intemperes da vida o sujeito teria. O que apenas reforça a anestesia infringida aos corpos e a esses se castram os movimentos singulares e as organizações. As estruturas estanques são apoiadas por grandes nomes, representantes de um falso domínio que detém o certificado de uma autenticidade opinativa, respeitados de maneira comum pelo sistema que se reveste por uma legitimidade.

A rua faz o papel de superfície de afeto, de locomoção, e é neste espaço que a atividade estética do performer ganha maior potência. Acredito que é neste local aonde existam possibilidades de acionar relações entre as pessoas sem a especulação artística pomposa e curatorial. Os corpos e a cidade conformam organismos e a arte é plataforma de proliferação de fuga de seus controles. Os dispositivos, que Michel Foucault (2006)¹⁴⁷ retrata, são gerados pelo Estado na intenção de se alcançar à ordem, mesmo que para isso seja necessário reprimir às expressões singulares livres, forçando aos sujeitos desempenharem o que é produzido pelas amarras do sistema.

¹⁴⁷ FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006,

A saída que a opressão nos apresenta é a liberdade expressiva, pois ainda se tem este direito salvaguardado pelos ditames do Estado. Mas até que ponto isso é realmente efetivo e até quando este direito nos será reservado? Os artistas articulam suas intenções em movimentos e em direção de darem livre-arbítrio a seus fluxos intempestivos em função de suas expressões e por meio de atos de conexão com as naturezas de seus exercícios. Desta forma, almejo observar o que é produzido por artistas que conheço ou que descobri durante a pesquisa e as desestruturas de suas produções.

Principalmente, se for notada a proposta de destruição do sistema neoliberal imposta sobre um trabalho artístico desobediente, objeto deste estudo, a desobediência. Com isso percebo ações que sejam insurgentes, efêmeras, sem secto – por segurança e longevidade –, mas que transitam o espaço urbano e infectam os sentidos em um estado de “sobrelinearidade semiótica”.¹⁴⁸ E é nessa trajetória “dessemiotizante” que adentro o espaço do pensamento do signo e de seus significados. E pela destituição de signos prontos que se propõe presente o pensamento de atividades de cunho transformador em ação que busca fugir a formatação do pensamento. Por destituir o ímpeto de se querer compreender a tudo e de se explicar o sentido de tudo o que se faz.

“O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes. Esta plurivalência social do signo ideológico é um traço da maior importância. Na verdade, é este entrecruzamento [...] que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir. O signo, se subtraído às tensões da luta social, se posto à margem da luta de classes, irá infalivelmente debilitar-se, degenerará em alegoria, tornar-se-á objeto de estudo dos filólogos e não será mais um instrumento racional e

¹⁴⁸ GUATTARI, Félix. *As Três Ecologias*. São Paulo: Papyrus, 1992, p. 63. “A *sobrelinearidade de substâncias de expressão a-significantes, onde o significante perde seu despotismo, perdendo as linhas informacionais recuperar um determinado paralelismo e trabalhar em contato direto com universos referentes que não são absolutamente lineares e que tendem a escapar, além disso, a uma lógica de conjuntos especializados.*” Preciso enfatizar que, no período de escrita de Félix Guattari, a informatização do indivíduo ainda engatinhava nos derradeiros passos do último milênio. Sendo assim, vários outros processos estão em andamento na vida do sujeito contemporâneo e que o atravessam cotidianamente como anexos acoplados aos seus corpos, como novas corporeidades, tais quais: gadgets, corpos híbridos, etc.

vivo para a sociedade.”¹⁴⁹

O signo é a menor partícula de normalização dos seres humanos e a ele são atribuídos os formatos e desígnios queridos pelos sistemas sociais. Deles decorrem complexas lógicas que amparam altos extratos sociais. Estes signos nos anestésiam e fazem com que conceitos prontos a respeito de determinado assunto sejam criados mesmo sem nunca haver refletido a seu respeito. Nem sempre o que leio tem o significado que depreendo do texto e arte a nosso ver neste campo é como esta confusa situação na qual se estagnam as potências. Explicar muito menos traduzir o que acontece é intencionalidade do artista da desobediência.

É, sobretudo, pensar no ato como o soberano de uma intenção: “Não é a intenção dos autores, mas sim a situação que determina o sentido de um ato”.¹⁵⁰ E ainda na intenção de dar força ao pensamento de uma atividade sincera pinço a ideia sobre este termo, por intermédio de Gérard Durozoi e André Roussel, ao mencionar que o “ato (do latim: *actum*, fato consumado, que remete a *agere*: agir, fazer). Voluntário ou não, é a manifestação mais simples das capacidades de um ser vivo de agir; o ato é qualificado dependendo de sua natureza”¹⁵¹. Mas, aqui, já acredito que a natureza de um ato está na intenção de seu realizador.

E com isso ainda é possível convidar Antônio Martinez de Rezende e Sandra Braga Bianchet, para ampliar o conceito: “**actum, -i, (n.) (ago)**. Ato, ação, o que se realizou”, e mais “**actus, -us, (m.) (ago)**. Fato de estar em movimento. Movimento, impulso. Ação do orador ou do ator: gestual. Realização, execução, administração.”¹⁵² Sendo que a segunda fonte de pesquisa apresenta as responsabilidades que o autor de sua ação tem. Portanto, ele é o administrador de suas intenções para a realização do ato, agora, o que acontece a partir e durante a sua realização é o que destaca a força relacional e do acaso

¹⁴⁹ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e a filosofia da linguagem*. 12.ed. São Paulo: Hucitec, 2006, p.45-6.

¹⁵⁰ COMITÊ INVISÍVEL. *Ibidem*, p.175.

¹⁵¹ DUROZOI; ROUSSEL. *Ibidem*, p.44.

¹⁵² REZENDE; BIANCHET. *Ibidem*, p.24.

presente em sua ação, de sua relação com o que se apresenta durante o acontecimento de sua proposição.

Arte gerada a partir do acontecimento quando conectada a partes heteromórficas que se encontram em um mesmo instante. O espaço da cidade é, sobretudo, espaço de contato como também sustenta o exercício de individualização e ambição pela supremacia estatutária na sociedade capitalista. É, portanto, no choque de corpos que a arte desobediente revela as suas grandezas.

“A estratégia caracteriza-se pela definição de um lugar circunscrito, que sirva de base para a gestão das relações com o que lhe é externo. Esse lugar-base é o que lhe confere autonomia em face ao caráter contingente do tempo, que a protege da variabilidade constante das circunstâncias e que lhe permite capitalizar vantagens, prever expansões e antecipar-se às etapas do jogo.”¹⁵³

No espaço limitado, sinalizado, parece haver o amplo processo de estancamento do desejo do ser humano. O resultado é a mansidão dos sujeitos adestrados ao regozijo dos governantes e urbanistas modernos. A arte que estou elencando é arquiteta de suas estratégias e se faz no limite de sua própria liberdade, indo além destas margens por ser insurgente. Não sendo a única agente libertadora de causas, muito menos a solução de todos os problemas atuais, não obstante, trafega por vias de impacto e deslocamento. Esta arte de desobediência provoca a atenção, não à toa escolhe o asfalto para fazer presença. Seu artista, sendo um *bricouleur*¹⁵⁴, faz uso de tudo o que se apresenta como costura de seu fazer sensível. O que desperta ao sujeito que se afeiçoa à sua constituição sensações diferentes.

¹⁵³ BERQUÓ, Paula Bruzzi. “Arte e cotidiano: aproximações táticas”. In.: OLIVEIRA, Bruno; CUNHA, Maria Helena; RENA, Natacha. (Orgs.). *Arte e espaço: uma situação política do século XXI*. Ed. Rev. e atual. de ebook. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2016.

¹⁵⁴ Sendo agente de produção da bricolagem aquilo que se atrela a diversas linguagens para fazer sua estrutura existente.

Descomprometer os sentidos para solidificar os encontros, no fruir o espaço urbano, simultaneamente, como uma prática da vida e material de uso do artista e a cidade como estúdio de todos. O que me faz lembrar da ideia de arte cidadã discutida por Ileana Diéguez Caballero (2010), e ao pensá-la me leva a sensibilizar como uma arte do possível, que se realiza em diversas dimensões sem haver a necessidade de um dom especial e específico. Mas que desperta em seu próprio feitor a reflexão, por haver em si sua particular análise estrutural, um processo aberto.

“Do latim *civitas*, a cidade é uma **comunidade política organizada**, que possui um mínimo de autonomia. Aristóteles* mostra por um lado que, sendo o homem “por natureza um animal político”, “a cidade é um fato de natureza” e por outro que, tendo alcançado seu desenvolvimento máximo, realiza sua “independência econômica” e permite desse modo “viver bem”. O Cidadão é aquele que usufrui os direitos e cumpre os deveres definidos pelas leis e costumes da cidade: a cidadania é, antes de mais nada, o resultado de uma *interação social*, de modo que “civilizar” significa em primeiro lugar “tornar cidadão.”¹⁵⁵

A interação entre as pessoas, em ato, em expressividade e situação de inesperado acontecimento, é o que vejo como potencial transformado por explorar o inexplorável e inexplicável. Por acontecer pela simples necessidade de existência e, sendo assim, e em anulação a alguns conceitos advindos da citação de Dorozoi e Roussel (1993), penso que se existem leis e normas que conformam o comportamento e definem o sujeito. As regras civis, políticas e/ou jurídicas são, ou deveriam ser produzidas em espaço urbano, espaço de passagem dos sujeitos por ser o local de exercício democrático, seguindo a ideia dos autores. Sendo assim, se percebe em nossa contemporaneidade que muitas leis que seguimos são introjetadas, empurradas goela abaixo do cidadão para conformarem-se aos anseios de poucos aristocratas burgueses.

A ideia de *civitas* tratada pelos autores citados, anteriormente, e conseqüentemente trabalhada por Ileana Diéguez Caballero (2010), advinda do antropólogo Victor Turner

¹⁵⁵ DUROZOI; ROUSSEL. 1993, p.79, asterico e negrito dos autores.

(1920-1983)¹⁵⁶, enfatiza a importância do lugar no qual me interessa mirar a arte contemporânea. A cidade sendo espaço do povo, de trânsito e encontro, faz-se pela sua estrutura de convívio deste animal político que é o sujeito. E o sujeito vivendo e sendo visto, a partir de um componente desta ideia de cidade, conseqüentemente, torna-se inserido, enquanto animal, em sua selva a enfrentar. A selva de pedra que propõe vivenciar a prática da política cotidiana nos encontros fortuitos que ocorrem nas vias e vielas de suas planícies. As relações sociais são o exercício de cidadania, pois a real política não é feita em gabinetes, ainda mais em Brasília, local do umbral humano que demonstra que se existe inferno ele está ali, no Distrito Federal.

A insurgência artística tem no desejo aquilo que acende e reverbera na superfície urbana, como tratei no primeiro ato deste texto. Provoca tensões entre *corpus* e *socius* e amplifica ideias políticas que expõem nergas, feridas sociais em sua prática. As ranhuras e buracos criam espaços autônomos de produção. O invisível que se apresenta ao sujeito interventor que consegue gerar campos de força e produzir suas máquinas de guerra como aparato principal de sobrevivência de sua obra e de continuidade de suas atividades enquanto sujeito à margem dos dogmas do Capital. Faz-se urgente desmitificar histórias e estruturas que regem funcionamentos de maneira constritora em supressão das divergentes estruturas.

“Há países sem lugar e histórias sem cronologia; cidades, planetas, continentes universos, cujos vestígios seria impossível rastrear em qualquer mapa ou qualquer céu, muito simplesmente porque não pertencem a espaço algum. Sem dúvida, essas cidades, esses, continentes, esses planetas nasceram, no interstício de suas palavras, na espessura de suas narrativas, ou ainda, no lugar sem lugar de seus sonhos, no vazio de seus corações.”¹⁵⁷

¹⁵⁶ Victor Turner, nascido em Glasgow, no Reino Unido foi um importante antropólogo que trabalhou com diversos pensadores e um deles fora Richard Schechner, importante pessoa, sobretudo, para se pensar a performatividade contemporânea.

¹⁵⁷ FOUCAULT, Michel. 2013, p.19.

As pessoas perdem-se em suas individualidades com a ideia falsa de assim reforçarem suas singularidades. Por serem emprestados, comprados, os modos de vida estes se tornam ociosos, vazios e se desfazem com a mudança das temperaturas. Portanto, as cidades estão se tornando o reflexo do coração de seus ocupantes, um vazio tremendo suprido por presenças efêmeras que imitam as texturas da realidade.

Uma cidade, um local ou uma condição, especificamente, não são os únicos responsáveis pela feitura da arte urbana, mas, sim, os intrincados aparelhos alçados pelo artista urbano para que este seja capaz de realizar a sua obra profundamente híbrida, se não visivelmente no trabalho, expresso no produto, mas, pela composição de atividades necessárias à sua poética no espaço. Os degraus importantes de serem alcançados para se atingir a marquise escolhida para o pixinho. As câmeras das prefeituras e órgãos governamentais cerceiam e acompanham o “*Big Brother*” gratuito cidadão cotidiano e seleciona os “malfeitores” que transitam entre as “pessoas de bem”. É preciso trafegar por “pontos cegos” para que se possa evitar de serem pegos.

É que a arte desobediente constitui para si diversos campos em profusão nos meandros de suas ações. Ela é apátrida e se conforma por seu nomadismo no intermédio da mesma substância dos sonhos, ou seja, são criações livres de nossas subjetividades, portanto, são usinas de produção de alteridades. Complexos alinhados em transitórias ligações e por serem diversos amplificam e promovem sua dispersão em face à geração de planos também diversificados, múltiplos. As utopias são modos de vida em potência ativa, principalmente, pois têm como princípio o fracasso atualizado continuamente pela criação da vida, por via da existência prática e contínua, e imperfeita, mergulha no fracasso.

Atos utópicos se assemelham ao exercício de se pôr em praticar a desordem dos arquétipos instituídos e institucionalizados, que calçam mitos e vestem lendas no intuito de formarem funções ancestrais e protótipos de modos de ser, uniformes. As cidades imaginárias são os locais perfeitos aos idealistas e conservadores de todos os cantos do planeta. É essa utopia burguesa contemporânea na qual se vive e é nela aonde se hospeda

a fantasia da perfeição, o que elimina brutalmente quem não se uniformizou de acordo com as expectativas colocadas nestes espaços.

“A perda da qualidade – tão evidente em todos os níveis da linguagem espetacular – dos objetos que louva e das condutas que regula, não faz outra coisa senão traduzir as características fundamentais da produção real, que repudiam a realidade; forma-mercadoria é de uma ponta a outra a igualdade consigo mesma, a categoria do quantitativo. É o quantitativo que ela desenvolve, e ela não se pode desenvolver senão nele.”¹⁵⁸

O espetáculo parece buscar exatamente o que não interessa a esta pesquisa em arte, ao pensá-la como campo de entretenimento. E para observar esse quesito é necessário fazer valer de subterfúgios que a sociedade produz para si mesma, ou seja, o espetáculo, de acordo com Guy Debord, direcionar-se a via da reprodução/representação. Ainda mais se se atentar aos tentáculos do sistema neoliberal que se emprega apenas a costumes quantitativos cifrados. Gerando a lapidação das subjetividades a partir das quantias em detrimento da qualidade das forças produtivas. O que destrói sintomaticamente os sujeitos, patologizando-os de maneira a destituir as forças com as quais são constituídos campos virtuais para fugir da realidade dos movimentos. A repressão, imposta aos comportamentos atípicos, gera desdobramentos reais sendo, muitas vezes, repudiados e, conseqüentemente, postos em avaliação de qualidade a partir do sucesso de suas vinculações.

Não se pensar no fazer artístico como um pacote, que se avalia por sua quantidade em uma promoção, é oferecer à obra artística diversos fluxos às suas singularidades. Fugindo da mercantilização de composições, pois, a arte estsrá para além de sua coisificação que a restringe a um mero momento de êxtase e reflexão de nível de autoajuda. Aqui, não se pretende mudar o sujeito e sua vida, mas, sobretudo, elucidar na cidade, as cicatrizes destacadas pelo trabalho realizado pela arte desobediente, heteromorfa.

¹⁵⁸ DEBORD, Guy. *Ibidem*, p.29.

Ato#7_ Práti[k] performáti[k]

“A performance está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; [...] É a forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta com a vida, em que se estimula o espontâneo, o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado.”

Renato Cohen.¹⁵⁹

A partir desta afirmação de Cohen, caminho por um outro platô que é o que incita o pensar a arte da performance, como uma expressão que lida com a ideia de desobediência cênica, que é pensar o ato artístico, em espaço urbano, como representante de insurgência. E assim ser um provocador social a partir do exercício de sua incitação na cidade. Espaço de performance de seu interventor, sendo que cada qual exerce sua atividade seguinte ritos, comportamentos, gestos que lhe são característicos e mais interessantes à sua prática. Essa ideia e vivência da espontaneidade, do natural pode ser vivida profundamente por este artista. A arte desobediente é interessada em reconhecer o deserto no qual ela se insere. E neste sentido ela não se limite de nenhuma maneira.

“O desejo de uma intervenção no espaço urbano pode ser lido como um ato político. Não no sentido de se veicular ou defender qualquer forma de ideologia, mas político ao tentar provocar a percepção automatizada dos habitantes da cidade.”¹⁶⁰

Eleonora Fabião (2008) e seus “programas performáticos”, que são aqueles que englobam diversidades e singularidades e tratam de arcações individuais e da relação, ou inter-relação, entre os corpos que compõem uma ação artística, performática, na cidade. Talvez,

¹⁵⁹ COHEN, Renato. 2002, p.38.

¹⁶⁰ SANTOS, Clóvis Domingos dos. Ibidem, p.86.

seja esse encontro entre o sujeito atuante e o passante, na provocação da percepção de todos que a circundam é que atrela os programas do artista e as suas continuas reorganizações, pois esta arte lida, também, com o fato de ser atravessada por elementos heterogêneos e pelos acontecimentos que a desenvolvem. Estes programas são como os *leitmotives* que conduzem a expressividade do trabalho performático do artista. De acordo com Renato Cohen: “Essa operação, chave do *work in process*, enquanto *leitmotive* e estrutura que envolvem no acontecimento cênico, a gestualidade, o movimento e o trabalho expressivo dos *performers*”.¹⁶¹

“Caracterizando uma linguagem de risco, marcada pela vulnerabilidade⁸³ e também pelo mergulho e descoberta de novas significações⁸⁴, o *work in process*, enquanto produto criativo, estabelece através de seus anaforismas, da criação de novas sintaxes cênicas, uma nova *epistemèe* consonante com os paradigmas contemporâneos.”¹⁶²

Como plano aberto, a performance abarca diversificadas linguagens em situação de sensível condição. Está vulnerável aos atravessamentos que com ela podem manter contato. O ato performático, no momento de seu acontecimento, oferece ao seu praticante momentos de desvio e de multiplicação de possibilidades e de signos. O processo aberto é o que oferta ao seu executor as possibilidades de transgressão de artifícios designados a determinada linguagem artística. A performance está aberta ao atravessamento, ao vê-la como arte de desobediência e de insurgência do fazer artístico.

Inventa para si maneiras diversificadas de exercer suas trajetórias por beber do que pode fugir aos estratagemas de gestão dos corpos das pessoas que vivem experimentos com a arte urbana. Experimentos de vida, uma vivência com a arte. Um passeio entre a arte urbana, exposta gratuitamente em qualquer rua e esquina de sua cidade ao expressar sua presença, sobretudo, por agir de maneira profícua e sensível aos corpos. Seja provocando boas sensações e alegrias, bons encontros com o que se expõe na parede, como o

¹⁶¹ COHEN, Renato, 2013, p.44

¹⁶² Idem. Ibidem, p. 45, numeração feita pelo autor.

contrário. Pensar a arte de desobediência enquanto produto, talvez, seja cooptar pelas máximas do capital a sua liberdade, mas pensar em seus produtos como expressão de sua existência é o que me faz ver a arte de desobediência como arte resistente.

A arte de desobediência é tem também, como trata Ileana Diéguez Caballero (2011), potencial para se exercer como uma arte cidadã. Ao exercer ações que tentam estabelecer despertares. Acredito, pois, nesse consenso de ativação de perceptos, que a arte cidadã possibilita a produção de outras formações por serem disparadores de afetações. O espaço urbano ganha novo tónus com as intervenções urbanas. Uma inusitada ocupação se faz por meio desta presença. A arte no espaço urbano provoca irrupções inimagináveis aos indivíduos ao quebrar também conceitos definidos com o divergente e com o singular, e de seu fazer artístico e do transitar. Uma eterna fragmentação dos espaços e sujeitos a fim de enfraquecer os corpos, conduzir os meios e massas. Faço uso das palavras de Jacques Rancière sobre o que penso a respeito de arte e das intervenções realizadas em ambiente urbano, pois:

“É a partir dessa estética primeiro que se pode colocar a questão das “práticas estéticas”, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidades das práticas da arte, do lugar que ocupam do que “fazem” no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são “maneiras de fazer” que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.”¹⁶³

Portanto, a desobediência cênica, dentro de um parâmetro associado às artes de resistência e de artistas que vêm a arte como campo expandido de produção de resistências, uma “maneira de fazer” que intervém o espaço público. E por isso escolhem diversas formas de serem executadas e, para tanto, de realiza-las também. Estas práticas tocam questões estéticas, ou seja, de “visibilidade das práticas de arte”, mas veria que o espaço urbano, por ser comum, trata da urgência do simples. O silenciamento ao qual os sujeitos são obrigados viverem. Portanto, a arte é também uma plataforma de crítica artística,

¹⁶³ RANCIÈRE, Jacques. *Ibidem*, p.17.

individual, singular e por isso mesmo, política. Sendo assim, não me ateno em reforçar sua importância para a sociedade, pois quem a realiza é parte integrante deste emaranhado que é a vida social.



Figura 32: Ação “Interruptores para poste de luz” ação realizada pela dupla do coletivo Poro em Belo Horizonte no ano de 2005. Disponível em: <http://poro.redzero.org/intervencao/interruptores-para-poste-de-luz/>. Acesso em: 10/11/2016.

Refazer a cidade espaço de habitação é, contudo, ocupá-la. Ocupe à cidade! Ou, então, a ideia de “desabandonar a cidade”, conforme o coletivo Poro, na voz de Brígida Campbell¹⁶⁴ em vinheta da Rede Minas de Televisão. Tratando o espaço urbano como

¹⁶⁴ “O Poro é uma dupla de artistas formada por Brígida Campbell e Marcelo Terça-Nada! Atua desde 2002 com trabalhos que buscam apontar sutilezas, criar imagens poéticas, trazer à tona aspectos da cidade que se tornam invisíveis pela vida acelerada nos grandes centros urbanos, estabelecer discussões sobre os problemas das cidades, refletir sobre as possibilidades de relação entre os trabalhos em espaço público e os espaços “institucionais”, lançar mão de meios de comunicação popular para realizar trabalhos, reivindicar a cidade como espaço para a arte. Com a realização de intervenções urbanas e ações efêmeras, o Poro procura levantar questões sobre os problemas das cidades através de uma ocupação poética dos

um outro viés, um espaço de ocupação destituindo os esquadros e secções, que o espaço urbano interpõe aos corpos.



Figura 33: VAGOcoletivo. Imagem postada no dia 8 de novembro de 2010.

Cito, também, o próprio estado performático e interventivo de alguns grupos da cidade de Belo Horizonte que têm a cidade como espaço de tensão de suas obras artísticas. Por exemplo, um grupo artístico que me interessa citar e que me vem à mente é o VAGOcoletivo¹⁶⁵, que faz uso de intervenções físicas, corpos orgânicos, plásticos, de

espaços”, grifos dos autores do texto. Disponível em: <http://poro.redezero.org/apresentacao/>. Acesso em: 10/11/2016. Texto de apresentação do coletivo.

¹⁶⁵ “VAGOcoletivo é um grupo de 3 artistas belo horizontinos que a partir de 2009 compartilham experiências nas áreas de artes plásticas e artes cênicas com produções em intervenção urbana, performance e audiovisual”. O coletivo investiga relações corpo-tempo-espaço em contextos variados - em cenários construídos ou em intervenções na cidade - sempre motivado por questões filosóficas e inspirações literárias. Entre seus principais trabalhos estão a apresentação da performance Vago no I Festival de Performance de Belo Horizonte, em agosto de 2009; a performance Itapoã - experimentações formais em uma casa em demolição em setembro de 2009; a participação no projeto de intervenção urbana com audiovisual Muros e Fundos, em novembro de 2009 (<http://www.murosefundos.com/>); a performance Geometria do vazio durante a Mostra Disseminação de Artes Visuais em novembro de 2010;

vidro, em composição, transposição, atravessamento de espaços e locais abandonados, ou não, para reverberarem suas proposições. Aporta a desimportância da explicação no fazer artístico da arte da performance, algo que mexe profundamente com nossos desejos e produções.

O fato de se intervencionar o espaço público me leva a crer que esta é por si só uma ação política, pois produz desdobramentos entre o individual e o público, entre artista e cidadão, colocando em cheque questões entre o ser cidadão e o ser humano. O ator social, mencionado anteriormente, é o autor de sua obra, instaura-se enquanto interventor na revisão de sua presença, na destituição de parâmetros e na pré-disposição aos acasos que transformam o indivíduo em um receptáculo de forças em movimento e que estão em diversas e múltiplas velocidades e intensidades, em comunhão no espaço público e urbano.

E por ser a performance um espaço de múltiplas linguagens e de não se apoiar em expectativas, nem a conclusões afim de resultados, mas porque o que interessa é o *working in progress*, o processo de trabalho e o exercício do ato, seu resultado e afetos são muito amplos para que o próprio performer possa dar conta. E o espaço continuamente em experimentação provoca aos sentidos de seus interventores a estarem atentos as suas experimentações de maneira a fazer da própria vida uma experiência artística e trazer materiais para uso. Espaços para experimentos são selecionados, como no caso do VAGOcoletivo, que atuam em espaço que estão suscetíveis aos descuidos da especulação imobiliária e de vias de pouco movimento.

participação de troca com o Obscena agrupamento independente de pesquisa cênica em novembro de 2010. Em 2012, o coletivo foi contemplado para os projetos Cena Aberta do Centro Cultural da UFMG, e o Fundo Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte. Em ambos, o coletivo desenvolverá, com suas particularidades, o trabalho SÓLIDOS. Integrantes do VAGOcoletivo: Davi Pantuzza Marques, Elisa Porto Marques, Nian Pissolati Lopes". Disponível em: http://vagocoletivo.blogspot.com.br/p/apresentacao_25.html. Acesso em 09/11/2016.

“O procedimento *work in process* está associado a paradigmas emergentes da ciência e do campo da linguagem, e se, por um lado desconstrói sistemas clássicos da narrativa (construção aristotélica, uso de trama, dramaturgia, personagens, desenlace, causalidades), está, de outro modo, norteado por estruturas de organização (uso de leitmotivo, sincronicidades, aleatoriedade, linguagens “irracionais” e outros procedimentos nomeáveis).”¹⁶⁶

São experimentadas outras sensações com as produções da performance, seus procedimentos abertos às liminaridades possibilitando produções. Novamente, de acordo com Cohen, “O processo de construção do trabalho no *working in process* implica um aumento de liberdade e incremento do nível de entropia.”¹⁶⁷ A entropia é das leis da termodinâmica que mede a energia gasta, não disponível e a quantidade desorganizada das partículas em trabalho. Ainda a partir de Renato Cohen (2013), sensibilizo-me pela ideia de que essa força também é aquela que é capaz e surgir por meio do esvaziamento das expectativas pelo ato artístico. E conseqüentemente a produção de liberdade e criatividade geradas por formulações insólitas e inusitadas em sabor caótico.

Poderia convidar Ileana Diéguez Caballero (2011): “Interessa-me insistir na liminaridade como antiestrutura que coloca em crise os status e hierarquias, associados a situações intersticiais, ou de marginalidade, sempre na beira do social e nunca fazendo comunidade com as instituições”¹⁶⁸, para falar deste caráter múltiplo das ações performáticas e suas liminaridades sendo aquela que a princípio afronta e é a primeira a se destituir de espaços e desígnios destinados a si própria.

"A possibilidade de se reconhecer situações de liminaridades nas experiências [...] observo-a [performance] nessa zona onde a arte se vislumbra como transparência do real, como variação de um estado de coisas que revela o sinistro cotidiano e onde o obscuro funciona por transbordamento pela

¹⁶⁶ COHEN, Renato. 2013, p.20, parênteses do autor.

¹⁶⁷ COHEN, Renato. 2013, p.25.

¹⁶⁸ CABALLERO, Ileana Diéguez, 2011, p.22, interferência minha.

incidência do real contextual – inclusive, a partir do não dito – na evocação de uma memória de violência.”¹⁶⁹

No sentido de pensar a performance como superfície de atravessamentos de variadas formas de expressividade e de experiências, nunca há como se repetir um ato performático, uma intervenção; sendo a arte da performance capaz de se revelar propiciada pela potência do encontro no instante performático.

A performance como campo interdisciplinar provoca, ou melhor, relaciona subjetividades se destituindo e levando consigo o instituído, destruindo subjetividades em processos de subjetivação, de invenção de si, provocando a transformação/criação de novas configurações em estado de disponibilidade no encontro. Como Ileana Diéguez Caballero provoca pensar o observador, ou melhor, a recepção gerada entre os envolvidos no ato performático, e para ele todos os que estão envolvidos se agenciam em uma aliança imperceptível, pois:

“A conduta performativa, associada à interpretação ou ao cumprimento de papéis sociais, também pode expressar a subversão da norma, a suspensão de papéis regulados e a execuções de ações lúdicas que invertem as condutas sociais estabelecidas. No âmbito dos atuais estudos culturais a performatividade foi problematizada como o “modo em que se pratica cada vez mais o social [...], como encenação de execução de normas sociais, mas também como contestação e recusa das mesmas, situação em que emergiria o que Butler identificou como performatividade subversiva.”¹⁷⁰

A arte da performance é, contudo, por via particular de perspectiva, a arte da diferença. Assim penso por acreditar que não interessa à performance o repetido, o igual, o mesmo, mas o transbordamento de limites do esperado, por isso a vejo como um espaço de expressividade de relações nômades, não fixas, diferenciadas. E não poderia deixar de pensá-la, a priori, desta maneira por ela ter acontecido como substância que a tudo toma,

¹⁶⁹ Idem. Ibidem, p.111.

¹⁷⁰ CABALLERO, Ileana Diéguez. 2010, p.145.

portanto, assumindo que a ela não caberia qualquer forma de definição pré-estabelecida. Deserta de segurança, essa proposição artística nos aparenta como a grande transgressora de movimentos hodiernos a ela. Por isso mesmo, a arte performática flui por vias que se desinteressadas por campos exclusivos de conhecimento. Posso pensá-la como algo que não se origina de um espaço único, exclusivo e acadêmico, mas algo do vivido, da vida comum. Deslocamento de corpos e constante movimento em sua própria desterritorialização.

“Quer seja um ritualismo tribal, uma representação medieval da Paixão de Cristo, um espetáculo renascentista ou as *soirées* organizadas pelos artistas da década de 1920 em seus ateliês de Paris, a performance conferiu ao artista uma presença na sociedade. Dependendo da natureza da performance, essa presença pode ser esotérica, xamanística, educativa, provocadora ou um mero entretenimento. Os exemplos renascentistas chegam até mesmo a mostrar o artista no papel de criador e diretor de espetáculos públicos, desfiles fantásticos e triunfais que frequentemente exigiam a construção de primorosos edifícios temporários, ou de eventos alegóricos que utilizavam o talento multimídia atribuído ao homem do Renascimento. Uma batalha naval simulada, concebida por Polidoro da Caravaggio em 1589, foi representada no átrio do Palácio Pitti de Florença, especialmente inundado para a ocasião; Leonardo da Vinci vestiu seus *performers* como planetas e os pôs a declamar versos sobre a Idade de Ouro em um quadro vivo intitulado *Paradiso* (1490); e o artista barroco Gian Lorenzo Bernini montou espetáculos para os quais escreveu roteiros, fez cenário e desenhou os figurinos, construiu elementos arquitetônicos e chegou a criar cenas realistas de uma inundação, como fez em *L'Inondazione* [a *Inundação do Tibre*], 1638.”¹⁷¹

Este trecho de Roselee Goldberg (2006) me parece bastante pertinente ao que penso a respeito da independência da ação performática frente a estratificações próprias do sistema científico contemporâneo que parte, reparte, subparte todos para dissecação e repartição que mais desfavorece do que potencializa a própria ciência regia. Por

¹⁷¹ GOLDBERG, Roselee. *A arte da Performance: do Futurismo ao presente*. 2.ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006, (VIII, prefácio).

consequente, posso pensar que esta atividade, a performance, é, pois, aquela que se faz a partir de misturas impuras. Heterogenias que se associam a atividades em espaço comunal artístico, platô miscigenado de pulsões.

“Por sua forma livre e anárquica, a *performance* abriga um sem número de artistas oriundos das mais diversas linguagens, tornando-se uma espécie de “legião estrangeira das artes”², do mesmo modo que incorpora no seu repertório manifestações artísticas das mais díspares possíveis.”¹⁷²

O furor da performance me parece estar envolto e composto de maneira heterogênea, miscelânea de linguagens que atravessam o espaço urbano. Ao fazer uso das palavras de Roselee Goldberg (2006), que por intermédio da citação usada, não apenas traça uma reflexão a respeito da arte da performance e de sua luminescência histórica, mas, sobretudo, faz alusão aos seus primórdios. Que se perdem de vista em um sobrevoo superficial. Desde muito, ela é inscrita por seus atuantes, por seus performers extravasando as linguagens, se arriscando em campos incertos.

Então posso, com mais clareza para você leitor, dar uma noção do que se quer tratar enquanto performance e para isso irei traçar um outro paralelo histórico que acredito ter propulsionado a momentos de sua demarcação e cooptação em linear historicista. Volto à passagem do século XIX para XX, no início da última centúria, quando os movimentos artísticos começam a se associar e a utilizar dispositivos de um ferramental de arte ampla para se relacionar a movimentos sociais, civis: os movimentos contraculturais também tiveram ações, se não pensadas a partir do corpo, por ele propagadas como no caso do próprio comunismo que perpassou por um primeiro patamar de sua divulgação corpórea com a ideia do Agit-prop. Este acrônimo¹⁷³, palavra-valise – termo mais afeito à linguística e os pensares da desconstrução da semiótica e de seus processos semiológicos

¹⁷² COHEN, Renato. 2002, p.50, numeração do autor.

¹⁷³ Um acrônimo é um procedimento linguístico de redução de termos a fim de simplificação e de rápida pronúncia de termos. No caso, o Agit-Prop – agitação e propaganda – reduziu a dois termos os ideais do movimento do socialismo russo e colocá-los como título das manifestações populares todas reforçando os ideais deste movimento do início do século passado.

–, forma-se no intuito de expor as ideias, político sociais, de movimentos coreografados transmitindo conceitos do partido. As padronizações conduzidas pelo exercício da propaganda, e delas as ações das novas artes, toma frente na profusão da produção. Promoviam diversificados pensamentos sobre o momento vivido pelo ser humano e pelas relações com as quais este momento se apresentava.

“Lênin traz para o movimento político uma guerra ideológica, onde uma das armas é a propaganda com o intuito de fazer revelações políticas (ou denúncia) e criar palavras de ordem para unir a sociedade em prol de uma causa, de um movimento. Alguns autores alemães, como Bertold Brecht e Erwin Piscator, foram influenciados pelo tipo de teatro utilizado pelas campanhas do AgitProp. O teatro político era voltado a ensinar as ideologias do movimento, do partido, alcançando as grandes massas, em resultado da expansão cultural do comunismo soviético nos países de Leste. Pelas suas pretensões populistas, o drama agitprop era visto como uma vacina contra o drama burguês. A partir da década de 60, todo o teatro que tende a sobrepor a ideologia à sua representação estética acaba por ser conotado com a doutrina agitprop.”¹⁷⁴

Os *happenings*, as danças modernas, todo afloramento acontecido neste período, desenvolvem milhares de ecos como ressonância, ondas na superfície da sociedade daquele momento e nos direciona para mais um passo histórico nesta manifestação. Minha proposta/prática de escrita me conduzem aos vanguardistas do século passado, por pensá-los enquanto provocadores sociais ao implementarem seus manifestos. E por suas práticas artísticas, que abraçavam a todas as possibilidades no ato e na improvisação dos acontecimentos.

“Em seus primórdios, a performance futurista era mais um manifesto do que prática, mais propaganda do que produção efetiva. Sua história começa em 20 de fevereiro de 1909, em Paris, com a publicação do primeiro manifesto futurista num jornal de grande circulação, *Le figaro*.”¹⁷⁵

¹⁷⁴ Para conhecer mais sobre o movimento do Agit-prop acesse: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Agitprop>. Acesso: 20/03/2015.

¹⁷⁵ ROSELEE, Goldberg. Ibidem, p.1.

Neste período vários manifestos foram produzidos, mas grande parte dos artistas, senão todos, eram de famílias abastadas, ricos burgueses que tinham trânsito livre em instituições de educação e cultura das mais bem vistas no mundo, naquele momento. Nessas escolas realizavam suas formações, portanto, há uma certa transformação mundial e uma certa interlocução entre as pessoas com as tecnologias advindas do desenvolvimento industrial e que aproximavam distâncias globais gerando nichos burgueses mundiais. Estratos que aparentemente dialogavam em suas magnificências, e o restante da população à margem são como expectadores das maravilhas que as estrelas, distanciadas e enriquecidas, criavam em suas obras.

Em 1910 e 1911, surge um Manifesto Futurista assinado por diversos artistas de outras áreas de arte e de várias linguagens artísticas. Neste manifesto a ideia de virtuosidade artística é questionada entre a sociedade artística europeia. Após este evento, milhares de saraus improvisados, “com vasta gama de táticas performativas”, efetivaram o que após se chamou de *teatro das variedades* e que a partir de então se pode pensar as teorias de um teatro futurista e que começaram a acontecer como epidemia.

Com ênfase Roselee Goldberg (2006): “O teatro das variedades já aponta para o que é visto como o platô da performance contemporânea”.¹⁷⁶ O que me interessa, profundamente, e que está associado ao pensamento dos futuristas, pois, segundo eles, o público deveria ser assombrado e a arte deveria desarranjar os corpos viciados retirando-os do acomodamento, da preguiça e da estagnação. Ela deveria sacolejar e desmascarar constantemente, em um estado de contínua exposição, propondo relações outras com o espectador já não mais passivo diante do fazer artístico, atuante, presente e principal foco do artista.

“Para alguns artistas, performance (como é utilizado na América Latina) se refere à **PERFORMANCE ART**, ou arte de ação, como é concebido nas artes visuais. Outros artistas jogam com o termo. Jesusa Rodríguez, a artista de cabaret/performance mais atrevida e poderosa do México¹, se autodenomina

¹⁷⁶ GOLDBERG, Roselee. Ibidem, p.7.

PERFORMENSA² e muitos de seus expectadores estão de acordo que precisa ser louco/a para pode fazer o que ela faz; enfrentar ao Estado mexicano, à Igreja Católica e às grandes empresas.”¹⁷⁷

Jesusa Rodriguez é bastante interessante ao que penso ser a respeito de arte de desobediência. O trabalho desta artista é bastante peculiar por se tratar de práticas artísticas, teatrais, realizadas, muitas vezes, em espaço fechados. Ela atua com ações que se assemelham aos cabarés dos períodos iniciais do século passado. Uma presença de performance está, aí, “presentificando” em suas várias direções, rizomática por si só, suas alianças a diversificadas linguagens. Essa artista, a qual fiz referência, conduz suas



Figura 34: Jesusa Rodriguez e Liliana Felipe, ambas atrizes do que é Chamado de Teatro Cabaret. Foto disponível em: <http://lineatres.mx/arte/cabaret/>. Acesso 30/03/2017.

¹⁷⁷ Tradução nossa do original: “Para algunos artistas, performance (como se utiliza en Latinoamérica) se refiere al **PERFORMANCE ART**, o arte de acción, como se concibe en las artes visuales. Otros artistas juegan con el término. Jesusa Rodríguez, la artista de cabaret/performance más atrevida y poderosa del México¹, se autodenomina **PERFORMENSA**² y muchos de sus espectadores estarían de acuerdo en que hay que estar loco/a para hacer o que ella hace; enfrentarse al Estado mexicano, a la iglesia católica y a las grandes empresas”. TAYLOR, Diana. *Performance*. Buenos Aires: Assuntoimpressoediciones, 2012, p.9, numerações e destaques da autora.

criações por intermédio da constituição artística influenciadas por interferências, intervenções, transformações e atravessamentos, internos e externos. A partir da ideia do cabaré, e do “Teatro de Variedades”, o entretenimento é usado, por meio de diversas linguagens cênicas, para trazer às vistas a crítica política. A ação performática que almejo elencar e que venho tecendo relações está interessada em realizar sua aparição ao transformar composições urbanas como ato político ao pô-las em sobreposição e reafirmar a composição de desejos possibilitada pela relação “*corpocidade*”, e por suas várias correlações com as quais o cidadão estabelece em sua vivência cotidiana.

O, nômades permanentes pesquisam e performam, *N3Ps*¹⁷⁸, coordenado pela pós-doutora Clarissa de Carvalho Alcantara e formado a partir de sua pesquisa de pós-doutorado, abriu-se como campo de pesquisa para mim, no ano de 2010. Funcionando em encontros chamados de imersões, de encontros-seminários, as aberturas serviam como vórtices de aplicação e movimento de uma prática clínica de invenção, e aqui chamo de clínica o que Deleuze e Félix Guattari tratam em seus dois Tomos por esquizoanálise. O foco da tensão, a desobediência, que, rudemente, direi se tratar também por máquinas de produção de produção, linhas de fuga que promovem a ignição das máquinas de guerra, como escrevem os dois os autores.

O Coletivo se relacionava, naquele momento, com dois marcos teóricos principais: a performance e a esquizoanálise, em um diálogo direto com a saúde-mental. A pesquisa que eu traçava era afeita às pulsões do desejo. E este encaixe foi a deixa perfeita ao fluxo da corrente que se erigiu no trabalho CORPOALÍNGUA. A saúde mental fora uma das primeiras amálgamas de meu interesse pela interlocução híbrida vivida junto à performance. Ela brotou-se por *affair* junto ao *N3Ps*, experiência também compartilhada

¹⁷⁸ ALCANTARA, Clarissa de Carvalho. *CORPOALÍNGUA: performance e esquizoanálise*. Curitiba: CRV, 2011, p.16. “*N3Ps*⁶. *Nômades permanentes pesquisam e performam: equação possível apenas a uma matemática esquizofrênica*⁷. Os processos criativos estão esparramados, tramados, multiplicados, desplugados e conectados a uma rede complexa de produção desejante e é no deslizamento deste plano que a contaminação do teatro, como a peste, está disseminada e sobrevoa, imperceptível, o encontro dos bandos em questão”, numeração da autora.

com o Grupo Ueinz (grupo de teatro do núcleo de subjetividade da PUC/SP, coordenado por Peter Pál Pelbart e outrora por Renato Cohen).

“PERFORMANCE. Nada a dizer. É que alguns corpos não aguentam mais esses lugares demarcadores de linguagens, enunciados forçados enterrando palavras de ordem feito estacas, lugares que estriam sobre o corpo esteticismos éticos, reduzem suas forças, alienam seus possíveis, castram-no, assopram o buraco da ferida e distribuem pasto comprado para se comer. Há corpos famintos de areias do deserto, há corpos brilhantes, grãos indiscerníveis, que, em se tratando dessa ética, também *não querem saber de nada disso*⁵, mas justo porque não se encontram atados a ninguém. O que é performance? O que é arte da performance? Nada que atenda a conjuntos conceituais. O que se sabe é que na e pela performance algo maquina, molecularmente, e o que resta são microanálises produzidas e produzindo o que, nela e dela se maquina.”¹⁷⁹

A performance, como prefiro observar, trata de movimentos libertários e em constante processo. A atualização e fomento de acontecimentos capazes de gerarem a si mesmos em encontros singulares, únicos, quantas vezes um mesmo trabalho possa ser realizado sempre singular, múltiplo. A arte performática é um *work in progress*¹⁸⁰, metalinguística por si só, uma para-linguagem¹⁸¹ que não se obscurantiza pela necessidade de comunicar. Não importa se exista algum modo exclusivo de se realizá-la.

Hão intervenções em objetos já existentes na cidade e em qualquer outra estrutura que componha com suas repartições, arquiteturas, monumentos, etc.; manifestações físicas e

¹⁷⁹ Idem. *Ibidem*, p.12.

¹⁸⁰ “A criação pelo *work in progress* opera-se através de redes de *leitmotive*, da superposição das estruturas, de procedimentos gerativos, da hibridação de conteúdos em que o processo, o risco, permeação, o entremeio criador-obra, a iteratividade de construção e a possibilidade de incorporação de acontecimentos de percurso são as ontologias da linguagem”. COHEN, Renato. *Working Progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.1.

¹⁸¹ Propomos, portanto, um pensar que se faz em direção da performance e de suas potências a-significantes. Por isso, não posso ignorar o fato de que ela é expressividade que vai além da linguagem, em relação de afeto que não se compactua com racionalismos e que por si só é da ordem das sensações.

virtuais nas ruas, como interferências na urbanidade, que é espaço de trânsito e deslocamento e acaba propiciando composições anômalas com o urbano. Como nódoas na estrutura rija da madeira, como campos de forças de outras instâncias, em diversas velocidades, variantes poéticas de estados múltiplos que instauram sensações e momentos fugidios, de encontro com o inesperado emergente. A boca de um vulcão a ferver, ou como uma panela, no campo social como em imanências emergindo à superfície por intermédio das texturas do espaço urbano.

“A arte do grafite emprestou alguma graça aos horríveis vagões do metrô e sóbrios monumentos públicos – a arte – TP também pode ser criada para lugares públicos: poemas rabiscados nos lavabos dos tribunais, pequenos fetiches abandonados em parques e restaurantes, arte-xerox sob limpador de para-brisas de carros estacionados, slogans escritos com letras gigantes nas paredes de playgrounds, cartas anônimas enviadas a destinatários previamente eleitos ou escolhidos ao acaso (fraude postal), transmissão de rádio piratas, cimento fresco.”¹⁸²

Contudo, são instaurados espaços de lógicas inventivas e, sobretudo, expressões físicas de resistência, de questionamento e de transgressão às demarcações que enfraquecem as possibilidades. Parece haver na arte um quê de rebeldia e isso também é percebido, pois se à arte, ou melhor, à poética da arte é dada certa liberdade de expressão por que não fazer uso delas como vórtices para tratar do aroma de subversão que as normas e formas definidas merecem? Por quê não as quebrar? Arte que grita em alto-falantes em manifestações públicas civis, em greves, em locais de movimento. Arte cidadã e que não é advinda de milhares de anos de estudo, de qualquer tipo de especialização ou dom divino. Arte de qualquer um, panfletária, e que não precisa nem tem permissão para realizá-la.

“Estes atributos simbólicos, o silêncio, e o ritmo lento e repetitivo das passeatas mostram um "acontecimento de linguagem": os recursos implementados nas suas denúncias desautomatizaram as formas tradicionais de protesto, contribuindo para a gênese de um 'estranhamento' que poetizou o

¹⁸² BEY, Hakim. 2007, p.6-7.

discurso político, dando um valor estético ao gesto político. Considerar a dimensão estética daquelas performances cidadãs-" não significa reduzi-las a molduras estéticas nem minimizara sua condição primeira de gestos éticos."¹⁸³

Os atos físicos e comportamentos divergentes, estranhos aos comuns e esperados pelo cotidiano em sociedade, são todos desmitificados pelo funcionamento das artes da performance quando vivenciadas de maneira pública e cidadão, panfletos urbanos espalhados pelas praças públicas, na Argentina. Dos trabalhadores do Movimento dos Sem Terra e Trabalho, no Brasil. Da luta indígena de anos por reconhecimento e demarcação das terras que são suas por direito de ocupação anterior. Por serem os donos reais do território nacional. O trabalho da plástica e da produção estética de diversos artistas no mundo que são perseguidos por suas obras patirem de práticas desobedientes e que seu material de trabalho se funde ao material de criação. Incompreendidos, muitas vezes, estes artistas sofrem violação de sua liberdade, presos pelo aparelho ignorante de coerção, a polícia.



Figura 35: Imagem da performance “O DNA de DAN” do performer paranaense Maikon K, participante do evento Palco Giratório de 2017. Disponível em: <https://ndonline.com.br/florianopolis/plural/critica-dna-de-dan-evidencia-compromisso-do-sesc-com-arte-que-nao-faz-concessoes>. Acesso em 20/11/2017.

¹⁸³ CABALLERO, Ileana Diéguez. Ibidem, p.125.

A arte é perseguida por sua liberdade e capacidade crítica em suas expressões. Como nos tempos de chumbo e agora, quando artistas como o performer Maikon K, que em sua ação performática “O DNA de DAN”, realizada pelo “Palco Giratório”¹⁸⁴, teve parte de sua obra rasgada em e foi brutalmente preso sem qualquer apelação possível das partes por estar nu. A arte de rua é panfletária por estar em si mesma expressa a sua condição fugitiva, fugidia das amarras e espaços definidos ao artístico. A arte é campo de desestabilização das estruturas e por fazer parte de encontros e estruturas que despertam novas percepções. Há, pois, acontecimentos que refazem os conceitos a respeito de linguagens e outras configurações que constroem novas maneiras de se perceber a arte.

As manifestações civis emprestam à arte da performance diversificadas maneiras e *modus operatio* específicos, que fazem desta arte de acontecimentos singulares e de transgressão os signos existentes para a conformidade de atos que se expressem por vias de existência, por urgência. A poética da arte se faz como manifestos que preenchem ranhuras urbanas, que fazem do espaço da cidade a superfície essencial ao artista desobediente. A arte é, pois, um caminho bastante eficiente a se seguir por estar em condição efêmera e de difícil captura, por isso ainda bastante temida por classe abastadas e donos da gestão de meios de produção.

O momento é o grande materializador das obras artísticas, mesmo efêmeras, de intervenção, de presença do artista, mas é durante a sua feitura que esta é estabelecida e é aonde seus próprios elementos são constituídos. Por isso não há como haver, em coletivos e agrupamentos como os que menciono nesse texto, qualquer pretensa formatação em suas criações, pois o que faz a ação ser efetivada é a própria existência em espaço móvel e instável.

A urbanidade é causadora da situação porosa da arte de performance, por ser aquela que faz de sua estrutura seu panfleto revolucionário. Arte que prioriza pela ética de sua feitura,

¹⁸⁴ Evento de circulação de atividades artísticas que cobre todas as sedes do SESC no Brasil. Este evento promove o trânsito da arte produzida pelo Brasil no próprio país, criando, portanto, um público e ampliando o acesso da arte aos cidadãos.

por seus preceitos e propensões. Ação que prioriza por fazer do ambiente outro espaço, espaço de posicionamento e voz participativa, cidadão. Arte que mescla por sua estética o fraquejar político, as mazelas das instituições. De rua, e que tem como única companhia possível seu feitor, que prega crítica a políticos em monumentos públicos e invade grandes empresas e instituições do aparato governamental e pixa sua fachada para criticar suas governanças ou ter a sua assinatura em um local de bastante importância pública. Se safando ainda da questão da criminalização de seu ato para com o objeto público estatal, o patrimônio material de sua população, ou seja, e por este exato motivo, um objeto de todos.

“As performances cidadãs foram [são], sobretudo, “acontecimentos de convívio”, que promoveram [promovem] nos cenários públicos uma transformação simbólica do cotidiano e uma nova forma de discurso não verbal [...], sendo também produtoras de um acontecimento de linguagem.”¹⁸⁵

Conforme Caballero (2011), se a cidade forma o espaço como cenário e se, de acordo com Guy Debord (2017), a Sociedade de Espectáculo coopta as forças que no encontro se fazem, portanto, a expressividade que vai a contra fluxo. E “a arte urbana interventora” parece ter a função de arte de desobediência da cena cotidiana, da espetacularização das vidas. As linguagens que são derivadas dessas artes e as que a possibilitam de serem realizadas são associadas em primeira instância às pulsões singulares que conduzem o indivíduo a realizar suas atividades de maneira singular. Como citei, até mesmo a geração de linguagens, mesmo que não-lógicas, são geradas durante a realização da obra artística.

As ações performáticas que estipulam a urbanidade como planícies de absorção e de regurgitação de artes desobedientes, principalmente, no espaço urbano, que é local no qual o indivíduo lida com as relações com o público e o privado, e que esses se dão por intermédio da violação de leis e de normas de comportamento. O espaço público oferece ao sujeito a oportunidade de tratar de seu trabalho como criação de relações conviviais com todos. Os sistemas criados por estes artistas estão associados ao fato de

¹⁸⁵ CABALLERO, Ileana, Diéguez. Ibidem, p.126, intervenção minha.

desestabilizarem-se as ordens simbólicas e os caracteres de significados padrões para inserirem novas possibilidades e outras maneiras de criarem espaços novos criativos. O artista urbano é um sujeito que pode ser nomeado de maneira várias, mas o fato é que são transgressores de normas e pessimismos.

Se trato de elocubrar sobre o estilhaçamento de leis, muitas vezes, é por que a arte urbana precisa passar por todo um emaranhado de situações que, como à “pixação”, sendo postas à marginalidade. Por se viver o dilema das forças que forjam sujeitos e travam suas vivências aventurando-se pelo o que é público e o que é privado. Existe toda uma jurisprudência que considera o ato da “pixação” como um ato de vandalismo, principalmente, por estar relacionado ao teor privado da fachada, do objeto de conquista e de posse e o poder de questionamento do dono do espaço junto as normas que o Estado insiste em impor sobre o sujeito. E vandalismo é considerado crime, portanto, a arte urbana como um todo pode ser posta em condições semelhantes, por que é observada enquanto um risco as tão queridas formas morais, éticas e estéticas do capitalismo. E essa lógica do capital está associada ao conceito de acúmulo e o de compra continuada, como se todos os objetos existentes fossem descartáveis.

Ações artísticas urbanas instauram linguagens deslocadas, renovadas continuamente a cada novo encontro ou reencontro. Ela invade espaços e se realiza, muitas vezes, em patrimônio público, em residências de grandes figurões, em prédios e espaços comerciais. Por ser um tipo de arte que nos provoca deslocamentos, vários questionamentos, e que possuem uma energia diferenciada é, também, uma arte inventiva que, por ser aberta a várias transversalidades de linguagens. O espaço urbano é aquele aonde não há qualquer tipo de definição de um evento artístico marcado, publicitado, por ser espaço de exercício dos variados corpos componentes da estrutura urbana e que fogem a programas, a *establishments*¹⁸⁶, inventários, roteiros.

¹⁸⁶ A este termo sintonizo a Renato Cohen quando o utiliza nas mesmas condições que irei fazer uso. Portanto, partindo do pressuposto que este termo dará cabo de todo o arcabouço conceitual que um processo de padronizações comportamentais constituídos pelo sistema do Capital que engendra modos e impõe compartimentos às estruturas formadoras do *socius*.

A performance como arte da presença, em sentido de pensar o corpo como dispositivo inicial do interventor e, sobretudo, o portador da presença é aquele que exerce transformações nos espaços e indivíduos. Por isso, quando em situação de seu acontecimento, esta presença fomenta a possibilidade de pensar a performance como uma arte de insurgência, que se imprime na arquitetura da cidade a partir do corpo de seu sujeito criador. E por pensá-la não precisar de lugares constrictos e que não prescindam de atores, diretores, dramaturgias, talvez, por ser uma máquina ativada pelo artista, um ativista, um cidadão detentor e cumpridor de seus deveres, ou não, por fazer sua consistente e evidente, crítica, uma poesia e/ou ironia tatuada no concreto.

Uma experiência estética e teórica que tem a práxis como processo é que coloco como frente de produção e criação. A estes contatos iniciais provocaram uma superfície de produção afetiva e de criação, espaços de invenção da arte, de relações intersubjetivas e de produção de subjetividades¹⁸⁷. Acho importante ampliar as ideias de produção de subjetividade por serem advindas de diversas frentes de convívio. E partindo da convivialidade e da percepção das usinas de construção de subjetividades constituintes de um todo que posso pensar serem:

“Os dispositivos de produção de subjetividade podem existir em escala de megalópoles assim como em escala dos jogos de linguagem de um indivíduo. Para apreender os recursos íntimos dessa produção – essas rupturas de sentidos autofundadores de existência –, e a poesia, atualmente, talvez tenha mais a nos ensinar.”¹⁸⁸

Portanto, com o contato com os agrupamentos *N3Ps* e o *Obscena*¹⁸⁹, fora possível experimentar o viés do trabalho grupal, em uma ideia colaborativa, a partir da constante

¹⁸⁷ Para ilustrar como este termo irei usar as palavras de Félix Guattari: “a subjetividade enquanto produzida por instâncias individuais, coletivas e institucionais”. GUATTARI, F. *As Três Ecologias*. São Paulo: Papirus, 1992, p.10.

¹⁸⁸ Idem. *Ibidem*, p.33.

¹⁸⁹ O Obscena – agrupamento independente de pesquisa cênica fora iniciado no ano de 2007 com a presença de diversos artistas e pesquisadores que faziam do trabalho compartilhado como maneira de produção e

revisão e do questionamento das relações que são estabelecidas em locais comuns de trânsito. As singularidades¹⁹⁰ reforçadas, em detrimento a trabalhos hierárquicos, e entre as partes envolvidas em um coletivo. A rua como espaço de ação e desconstruindo o pensamento a respeito de arte promovendo, portanto, a ruptura que visa desacralizá-la. É que acredito poder existir sistemas que privilegiem a proliferação de ações que não sejam limitadas a uma pessoa especialista em alguma parte do processo, e esta como detentora das decisões de um coletivo.

Há, pois, mais tempo a se demandar para definições, porém cada qual participando do processo parece tomar maior interesse pelo processo como um todo. O trabalho compartilhado promove transformação dos paradigmas sociais por não preconizar o saber do especialista e por dar liberdade às criações artísticas que escapam às lógicas pré-definidas, e por preferirem as fronteiras. A prática do compartilhamento prioriza a flexibilidade de funções das coletividades, de maneira a desmanchar focos de comando e posições de organização instituídas como um todo nos processos de trabalho.

Por pensar o coletivo enquanto um *locus* de encontro de diferentes pesquisas e pesquisadores que o utilizam para a troca teórica e para realizarem atividades que estejam desenvolvendo. Enquanto pesquisadores independentes e, justamente, por fazerem parte de uma rede colaborativa, não têm a ver com uma instituição centralizadora de forças, de direcionamento ou coordenação de nenhuma natureza. Partindo de um pressuposto de que os trabalhos são, em um primeiro momento, idiossincráticos para um segundo momento viverem uma produção heterogênea cheia de atravessamentos, inclusive, quando realizados coletivamente enfatizo que:

atuação sobre o cenário contemporâneo artístico. Iniciado em Belo Horizonte, o coletivo é formado por artistas e profissionais das artes cênicas e etc., por almejar para si a vivência de uma cena à margem, fora da expectativa de uma cena atualizada da qual seu próprio nome se faz bandeira.

¹⁹⁰ As singularidades, como aqui trago, são pensadas em relação e anulação à hierarquia de trabalho clássicos como quando definimos funções fixas às pessoas e limitando o livre trânsito de funções em uma atuação em agrupamento. Quero enfatizar que a este termo estou associando qualquer expressão humana que seja diversa ao que se impõe sobre o sujeito em sociedade.

“O processo colaborativo é um sistema polifônico no qual várias vozes se articulam e buscam compartilhar a criação da obra. Não bastaria apenas a atuação polifônica de um único criador. Seria necessário um “modo de fazer”, um acordo coletivo, um pensamento comum e uma relação colaborativa para a construção de uma cena polifônica.”¹⁹¹

A inquietação de um artista pode ser o mote para que uma ação coletiva possa ser desenvolvida, não apenas isso, mas por empréstimo das palavras de Clóvis Domingos, parceiro de empreitadas nos coletivos *N3Ps* e no *Obscena*. Há, portanto, uma rede de fricção entre artistas independentes que se organizam em prol de uma atividade, uma ação particular de intervenção urbana ou como no trabalho terapêutico do *N3Ps*. Estas redes, por serem polifônicas, promovem vivências diversificadas e situações que são inusitadamente difundidas e repensadas por todos aqueles que se envolvem nestes processos de produção compartilhada.

¹⁹¹ SANTOS, Clóvis Domingos dos. *A CENA INVERTIDA E A CENA EXPANDIDA: projetos de aprendizagem e formação colaborativas para o trabalho do Ator*. Belo Horizonte: UFMG, 2010, p.39.

7.1_Cadeiras

“A arte”, diz [Francis] Bacon, “é o homem acrescido à natureza”, ou seja, qualquer procedimento – fruto da liberdade e da razão humanas – utilizado tendo em vista uma produção que testemunha a habilidade do artesão ou mais especialmente do artista quando, nesse último caso, as técnicas utilizadas visam satisfazer o sentimento estético ou artístico”.

André Roussel e Gérard Durozoi.¹⁹²



Figura 36: Ação Cadeiras. Performers: Admar Fernandes (em pé), Clóvis Domingos, Davi Panttuzza, Frederico Caiafa, Joyce Malta, Leandro Acácio, Lissandra Guimarães, Marizabel Pacheco, Nina Caetano, Saulo Salomão (câmera na mão). Foto: Clarissa Alcantara.

Frente ao entorpecimento corpóreo das pessoas, já acostumadas às contumazes opressões externas que as circunscrevem, voltemos às coisas de outrora para escarafunchar o agora. Passemos uma tarde na casa de nossa sociedade contemporânea, as ruas. Que perde sua

¹⁹² DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1993, p.41, as aspas são do autor.

função política pela força de controle de massas, o medo. Aqui, tomarei a licença de mudar a voz de meu discurso para dar cabo da amplitude das e multidões que conformam a coletividade da vida e trazer um tom manifesto em minha escrita. E para eliminá-lo, desobedeçamos às leis! Ocupemos as vielas, passarelas, viadutos, túneis, rochedos. Saíamos de nossas casas internas, particulares, “seguras”, para encarar o deserto incerto do urbano. Leiamos para os cidadãos, façamos reverberar nos poros do asfalto, nos monólitos vítreos os gritos abafados, as falas entorpecidas pela resistência dos corpos, aos abandonados e esquecidos nas ruas, nas beiras das rodovias, nas esquinas a se prostituírem, a morrerem em casa nas mãos do amante, a fugirem das curas impostas.

Leiamos para as pessoas que estão disponíveis aos encontros inéditos, inesperados. Roupas livres, coloridas, seja uma cor andante. Um estandarte colorido na cidade. Um corpo falante, uma palheta de cores que foge de nuances padrões. Deixe a cidade ruborizada, sacoleje à hipocrisia com seus manifestos feitos aos berros e no caos social. A cidade é ambiente cada vez mais opressor, não se pode ir e vir. Não se pode ser diferente. Faça-se, então, mais visível. Associe-se ao “desacelaramento”, ao deslocamento de situações para a criação de estranhamentos. Desnude-se por palavras, faça um nudismo poético em espaço público de maneira contraventora. Sem pedir permissão, invada o caminho. Faça amor com a tessitura entre os corpos humano/urbano para gerar um híbrido composto por intervenção, absurdo e inutilidade, ou utilidade.

Arte sem razão de ser, assim sendo, “só pra tumultuar”. Suba no palanque de um banco, um assento. Leve-o e faça soprar poesia feito poeira de asfalto ao transeunte. Arte que seja violenta, sensacionalista, ácida, em doces notas e no instante de um acontecimento se faça existir. Provoque deslocamentos nas vidas de incógnitos. Atravessamentos, sem pedir licença, e composições com o que se expõe na paisagem, no horizonte.

Em 2012, o Obscena – agrupamento independente de pesquisa cênica –, coletivo no qual realizo pesquisa e prática coletivas e individuais com grande influência de artistas da performance e da cena contemporânea. Este coletivo executou, em sua mostra anual de trabalhos, a ação “Cadeiras: canteiros poéticos na cidade” e que fazia parte do projeto

sediado pelo Centro Cultural da UFMG. A ação aconteceu no bairro floresta. Mais precisamente no Viaduto Santa Tereza, local de passagem e paisagem para os performers. A paisagem composta pela ação proposta durante o projeto “Multiplicidades Obscênicas: relações coletivas no corpo das Univer-cidades”, aprovada pelo edital Cena Aberta, do Centro Cultural da UFMG, abriu-se à exposição em sua primeira ação, no dia 12 de junho de 2012, às 14 horas.

O espaço de ocupação de corpos vestidos de uma cor, cada qual a sua à predileção, um arco-íris invadindo a avenida Assis Chateaubriand em direção contrária ao fluxo de veículos. Portando cadeiras da mesma tonalidade de suas vestes a palheta coletiva em movimento arranjava-se pelo traçado experimentado nas vias públicas e levavam consigo livros para lerem para a cidade, para o transeunte, para os praticantes do espaço urbano.

Essa ação fez parte de um compêndio que foi realizado durante o final daquele ano. Propus esta ação, a princípio bastante simples, mas que os outros integrantes fizeram suas considerações, pois o coletivo é uma rede compartilhada de pesquisa. Cada um deveria vestir um bloco de cor, escolher uma coloração e vesti-la, além de usar um assento que estivesse nas mesmas nuances escolhidas; alguns também usaram guarda-chuva; e, por fim, um livro nas mãos para que pudéssemos ler para a cidade.

“[...] não penso o real como inscrição da ferida, mas como erupção do imediato, acontecimento ou textura, não superfície, porém não busco reduzi-lo às taxonomias “pós” do epidérmico nem da “fluidez das superfícies” nas chamadas “sociedades transparentes”. Nem como realismo nem como “realidade construída” na representação, mas sim o real que entra ou invade, concretizando-se entre o desfeito da realidade funcional e o conjunto de acontecimentos que tecem a vida imediata.”¹⁹³

Portanto, é ao cotidiano que dou o nome de real, ao pensar que a arte que vislumbre se faça no instante que se abre ao acontecimento, na superfície que reacende os flagelos do simulacro, pois não há interesse nesse estado. O que interessa com essa poética é o

¹⁹³ CABALLERO, Ileana Diéguez. 2010, p.140, aspas da autora.

instante do encontro com forças que regem o trânsito da cidade. E que fogem às práticas e conceitos, pois estão em terreno completamente movediço para que sejam definidos qualquer tipo de posicionamentos. A cidade propicia campos vetoriais de sintaxe terroristas. São signos cambiantes de potência camaleônica e que se compõem como um ninja a se camuflar nas ranhuras e sombras urbanas. São relações que fogem às compreensões que se fazem em diversas camadas e de maneira singularizada por se tratar de singulares misturas com o meio a partir de cada sujeito.

Com um sorriso, assalte o lugar com uma comoção inculcada e a poesia te fará muito bem. Irmanar-se ao outro em um mesmo *beat* cardíaco. Exposição de carne, corpo humano/literário, que se relacionam de forma informe. Não crie parâmetros, não crie manuais. Desobedeça, pois a ordem nunca levou nação alguma a nenhum progresso. Há, pois, um esforço para o enfraquecimento intelectual consubstancial e a passos largos de toda uma grande parte da população mundial, pela via da reprodução do bem viver das máquinas de produção capitalista.

E o medo faz o sujeito tornar-se dependente de um poder metafísico inventado por ele mesmo: “uma mentira inventada e contada mil vezes...”. E seu sistema atua com suborno, roubo, apropriação de bens e cifras. O poder máximo do corpo capital em um disfarce teológico poderia soar até mesmo semelhante à forma e prática de diversos indivíduos em nossa história por atuarem com suas ideias em urbanidade. De repente, uma conexão e a condução a estados variados e diferenciados de previsão acontece. A rua promove situações e o texto que vos ofereço me parece fazer-se irmão de momentos e encontro como estes, cheios de fertilidade e de transgressão. Mas ainda sinto haver a necessidade de dar mais amplitude à poeticidade que esta ação exala. Seu perfume solar dá notas alegres às suas fragrâncias. E seu aroma esparge sob o cinza e o asfalto da cidade. Ação de celebração do encontro com todos que rodeiam o seu fazer. E fazem novas composições com o todo por intermédio de suas odoríferas fendas, que deixam escapar a fragrante impressão da arte na rua.

Desta maneira, fora possível experimentar variadas situações com as proposições que construía e desconstruía blocos de cores que criavam durante todo o processo, pois os demais presentes na foto são observadores, co-partícipes da proposta de trabalho, conformando o *corpus* que se faz e desfaz/refaz a cada instante no processo de trabalho em espacialidade. A ideia de bloco de cores já é recorrente ao trabalho em coletivo do Obscena Agrupamento, pois, trata-se de escolher uma cor, àquela que tem mais a dizer de você no instante e, assim sendo, vestindo-a dos pés à cabeça com ela. Incorporando-se dela.

São canteiros de líricas impróprias e inventadas; insurgências guerreiras ainda não pavimentadas; fluxo vivo de corpos. “Cadeiras” é um convite à mudança de humor, de velocidade, de desinteresse pelo o que a cidade nos oferece. Uma pausa. Um momento de entrega e troca com o arredor. Nesta primeira aventura proposta ao coletivo parte da ideia de provocar a observação da cidade, a partir do performer e de um ponto da cidade em questão, o do próprio performer.



Figura 37: Cadeiras, ano de 2013. Joyce Malta e Carolina de Pinho. Foto: Saulo Salomão.

Neste dia, atravessam-se diversificadas situações, desde a proibição da permanência nas dependências da Estação Central do metrô de Belo Horizonte até os encontros possíveis durante a caminhada pela praça. Ocupou-se as redondezas com uma cadeira, assento, ou o que o valha. Diversos os performers estiveram em ação e, inclusive, como boa representação da abertura do coletivo, temos a participação de Carolina de Pinho, que não é artista que pesquisa continuamente no coletivo, estando presente apenas nesta intervenção que sofrera pequenas alterações como o uso de materiais de sonorização durante a ação performática.

A ação “Cadeiras” estabelece espaço em um outro, uma fenda na superfície da cidade, das cidades existentes em cada um dos indivíduos. Atritos, tensões, afecções e uma contaminação poética na cidade como uma epidemia que pulula em atravessamentos. A troca no meio urbano, com as percepções das relações do fluxo, as intervenções, como o próprio termo parece denotar, estão sempre em viva relação com questões de pesquisas dos envolvidos e suas relações para/com a cidade. O interesse de expandir os corpos nas ações do agrupamento parece ir ao encontro de movimentos sociais e insurgências que se interessam por assuntos do cotidiano das pessoas. As ações do *Obscena* interrompem o fluxo e criam “bolsões performáticos”, acontecimentos do instante, singulares encontros, atravessamentos, e algo se produz e ultrapassa significâncias; ficam as sensações e os afetos.

A rua como espaço e objeto de experiência, agenciando diversificados encontros e potentes transformações no entorno, regendo, portanto, uma ampla cadeia de acontecimentos e transformações entre indivíduos e espaço público. Desta forma, o trabalho é percebido pelo processo de criação da arte desobediente, interventiva que ataca ao cotidiano e se faz presente no trâmite urbano, pois a ação artística é como um panfleto voando pelo céu urbano. Em um estado de escuta da rua um deleite se deu com a leitura de livros, poesias para a cidade. Esta ação se distende em situações e movimentos ao produzi-la. Ler para a cidade, observar a cidade, seus micro e macro casos. Os atravessamentos possíveis, as lentidões. A cidade é repleta de velocidades. E observá-la por esse viés parece ter sido importantíssimo ao desejo de produção e pesquisa que é

característica presente nas produções individuais e colaborativas dos performers do
Obscena Agrupamento.

7.2_Canteiros Poéticos



Figura 38: Instalação feita em poste de sinalização de trânsito, ao lado da Escola de Minas. Tecido “americano cru” caneta hidrocor e barbante colorido. Ao fundo a Igreja Nossa Senhora Das Mercês e Misericórdia. Foto: VerbalizaJr.

Esta ação é derivada de diversas outras realizadas, mas que ganha tonalidades com a presença, com a experiência e vivência da ação Cadeiras. Ela diverge em diversas maneiras da anterior, seus materiais são mais simples e corriqueiros. O acaso também é participante desta ação, pois, ele é quem nos propiciou o material necessário para a realização da mesma.

Durante uma de nossas caminhadas pela cidade deparei-me com um pacote com diversos cortes de “americano cru” feito a partir do algodão com poucos processos de branqueamento. Portanto, o tecido possui uma aparência de material rústico e é muito

usado por confecções para criarem os moldes das roupas para serem cortadas no tecido. Começo a fazer esta ação em uma manifestação pública em ocasião da defesa do mandato de Dilma Rousseff. Instalei diversas frases, palavras que iam de encontro com a situação de nosso país, naquela ocasião, e que ainda violenta contemporaneamente.

Nesta ocasião não pude fazer o registro das intervenções realizadas pela cidade, pois se tratava de uma manifestação popular e os atos de violência por parte dos agentes públicos de repressão criava tensão nas ações públicas. Fato é, qualquer manifestação tem em si um fantasma que são os aparelhos de repressão do Estado. A manifestação fez a concentração e partiu da Praça Afonso Arinos para que a caminhada finalizasse na Praça da Estação. Durante esse caminho foram postas frases e dizerem contra a agressão que a nossa nação estava sofrendo por via do Impeachment ilegal e do desvirtuamento das leis à benesse de poucos que vão caindo a cada momento em delações entre eles mesmos, denúncias que incluem até o ilegítimo presidente do país.



Figura 39: Instalações na praça em frente à rodoviária. “Vila Rica de machistas”. Foto: VerbalizaJr.

Na IX Semana de Artes de Ouro Preto foi possível participar do evento como um primeiro experimento, na verdade sendo já o segundo, mas neste caso o registro poderia ser feito para a comprovação da experimentação. Neste evento no qual escolhi para realizar a

intervenção urbana que vinha pensando a respeito após a primeira experiência. O trajeto se deu entre a rodoviária da cidade até a Escola de Minas, a primeira escola de Engenharia do país, pareceu-me propício por ser a porta de entrada da cidade, ou seja, qualquer pessoa que entrasse passaria por ali. Por se tratar de um evento realizado em Ouro Preto, absorvi algumas questões da região para poder exercer fricção com os passantes. Instalei *haikais*, textos ao leu para que as pessoas que quisessem pudessem lê-los.

Durante a realização da atividade, que durou quase duas horas, caminhei pelos espaços, praças, placas, postes, e muros para poder instalar as placas que apliquei pela rua, nas árvores, em espaços de pouca ou quase nenhuma ocupação pelas pessoas como se fossem privados ou se entrassem pudessem receber qualquer tipo de interpelação e crítica. Não-lugares, espaços de ocupação e de transgressão específicos por serem poucos perceptíveis no campo urbano. Enfim, assim sendo, entrei em pequenas dobras da cidade e composições diversas.

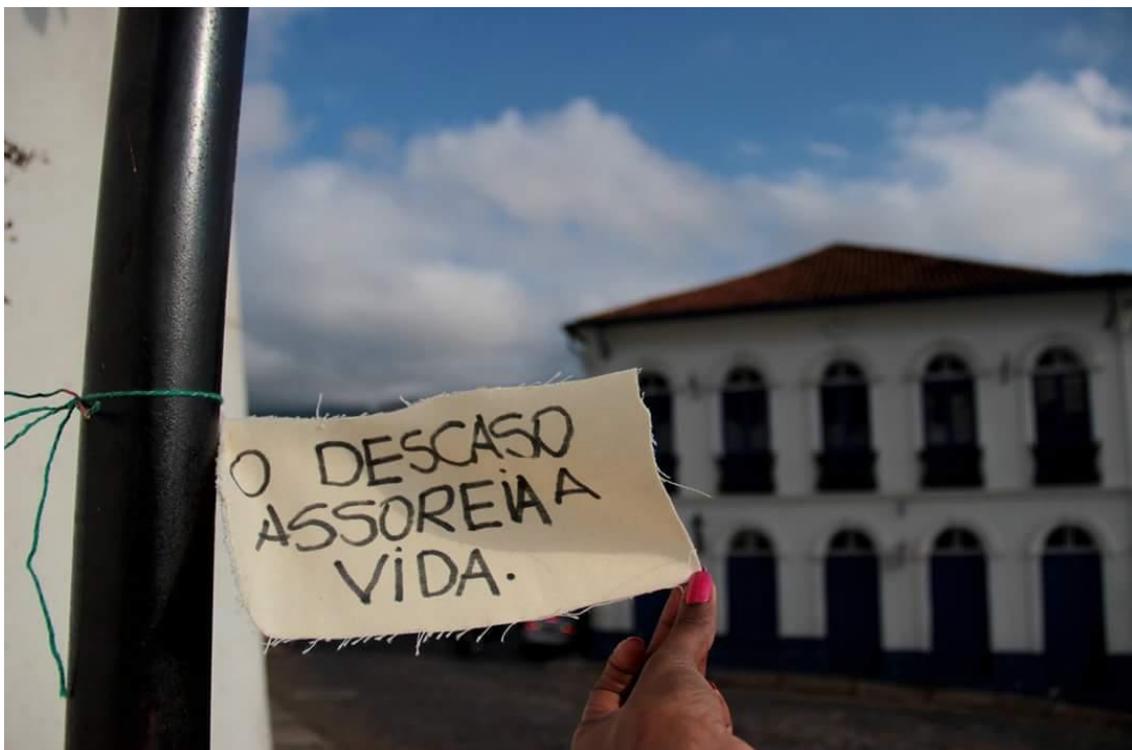


Figura 40: Instalação que relaciona a atitude dos envolvidos com o acidente na SAMARCO. Foto: Verbalize Jr.

Durante a feitura e instalação das placas alguns homens criticaram-me e com isso deixou-me bastante impressionado pela recepção das pessoas. Criticaram-me quando coloquei, em uma das intervenções, a frase: “Vila Rica de Machistas” fazendo alusão ao primeiro nome da cidade e pelo fato de ser prática cotidiana na cidade a hostilização de subjetividades aberrantes mais aproximadas às femininas. É interessante pensar a influência que o curso de artes cênicas consegue instaurar no dia a dia dos ouropretanos. E isso se dá pela construção da cidade que não escapa às raízes de sua origem.

Não há como negar o fato de que a violência contra a mulher em cidades como Ouro Preto costuma ser camuflada por uma manta coronelista, oligárquica que protegem os machos que estupram e matam fêmeas, bichas e transexuais. E exibem aos outros vergonhosamente os seus crimes licenciados pelas jurisdições machistas existentes aos milhares no território nacional e que não é diferente nas “Vilas Ricas do Brasil”.

7.3_Corpobiográfico e duplo si

O *N3Ps* é “um núcleo descentrado”¹⁹⁴, um coletivo de pesquisadores e artistas usuários de saúde mental – porque consideramo-nos assim todos, mesmo aqueles que não possuem nenhum registro oficial de doenças (CID)¹⁹⁵ a este respeito – que mesmo à distância física constituem uma rede rizomática de produção aleatória. Devem uma máquina de constituição fluídica, que faz uso de meios e aparelhos virtuais e atualizam constantemente estas redes. Os trabalhos que cada um dos envolvidos retroalimentam a própria proposta desta “constituição”. Palavras que possam formalizar limites a este aglomerado produtivo parecem fazê-lo não ser o que ele realmente é.

O pós-doutorado de Clarissa Alcantara fora o primeiro platô, que adentrava os campos da performance e da esquizoanálise, espaços novos de pesquisa para mim e que se principia com a proposta de um trabalho sem uso de signos e organizações, no qual o performer se disponibilizasse à afecção. Seus primeiros membros eram alunos da graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto e após este período outros vários pesquisadores foram se interessando pela produção do coletivo, por se tratar da configuração de um espaço de várias trocas singulares e da pesquisa a ser miscigenada a uma atividade artístico terapêutica, por conseguinte, os encontros e os trabalhos eram profundamente autobiográficos. “Corpoalíngua” foi o nome da pesquisa e que a autora dá a seu livro, fruto do trabalho realizado durante o período do pós-doutoramento.

Nos trabalhos realizados pelo coletivo, haviam alguns procedimentos a fim de ativar determinados estados físicos e de consciência para a realização de nossas práticas. Estas atividades eram subdividas em dois momentos distintos, no intuito de produzir no performer reações que possam criar afetações durante as propostas criadas por Alcantara. A primeira ela chamava de *corpobiográfico*, uma ideia de uma espécie de escrita do corpo, uma “corpografia”. Uma escrita narrada a partir do corpo sem a intenção de afixar algo, mas de parir uma história contada pelos poros, por desnudamentos, o deflagrar das

¹⁹⁴ Frase/conceito criado por Clarissa de Carvalho Alcantara.

¹⁹⁵ Classificação Internacional de Doenças – CID-10.

máscaras. Esta atividade compreende à inscrição de uma biografia particular corporal, partituras insurgentes que o pesquisador conhece e “presenta” durante trinta minutos. Neste período ele terá uma câmera direcionada para ele e um espaço no qual possa vivenciar este dizer, não-dizer, que o corpo dará condução para expressar sua vida. Um estar disponível, não em busca de preencher algum espaço aberto, mas de esgotar todas as expectativas de movimentos, zerar.

Este aprisionamento do corpo ao tentar dar conta, dar um sentido para si dos acontecimentos da vida, aquilo que desconcerta e deixa o sujeito formatado com o sabor da ânsia na boca de realizar algo que possa torná-lo liberto de expectativas. É neste ambiente que o corpo busca estar desassociado, destituído de significados, mas que dele emana a ação que, para além do estabelecimento de regras. É aquela que inventa e que destrói simultaneamente signos para produzir o fluir de roldanas de máquinas desejan-tes por se tratar da confluência de corpos que se empenham em serem a mais completa dessignificação.

“As máquinas desejan-tes fazem de nós um organismo; mas, no seio dessa produção, em sua própria produção, o corpo sofre por estar assim organizado, por não ter outra organização ou organização nenhuma. [...] As máquinas desejan-tes só funcionam desarranjadas, desarranjando-se constantemente.”¹⁹⁶

Portanto, acredito que as produções de arte em espaço urbano, os grafites, o estêncil, adesivos, intervenções coletivas e individuais. Instalações que são como máquinas desejan-tes que se se expressam é, pois, de maneira única e exclusivamente a partir do e pelo desejo. As máquinas desejan-tes são as forças constituintes que nos fazem ir além do limitado por existirem em desarranjo e sem qualquer plano organizado. As sucessivas quebras das significâncias nas propostas de trabalho, que eram cogitadas pelo coletivo, o N3Ps, também praticadas por outros artistas e reforçam a experimentação como característica das ações performáticas – que atuam no âmbito de processo – e possuem sustância porosa por acontecer em atravessamento.

¹⁹⁶ DELEUZE; GUATTARI. 2010, p. 20.

“A biopolítica dos programas performativos visa gerar corpos que ultrapassam em muito os limites da pele do artista. [...] Se o performer investiga a potência dramática do corpo é para disseminar reflexão e experimentação sobre a corporeidade do mundo, das relações, do pensamento. Refraseando: se o performer evidencia o corpo é para tonar evidente o corpo-mundo.”¹⁹⁷

A biopolítica tratada pela autora é derivada dos pensamentos de gestão dos sujeitos como base de justificativa no progresso a partir dos corpos, porém, o uso dado pela mesma é contrário ao da opressão que Michel Foucault em “A Microfísica do Poder” observa em exercício em nossa sociedade. Ela o menciona já com o intuito de poder referir que esta política de atravessamentos aos quais performance cria, liberta os corpos de suas condições e contrações impostas externamente, é, sobretudo, a prática livre da constituição heteromórfica de algumas ações performáticas. E nessa ideia de política ecológica como processo de disponibilização do performer ao ato performático¹⁹⁸ e aquilo que se torna disponível a naturezas múltiplas.

Estavam presentes na pesquisa da performance, e em grande parte também do desenvolvimento do trabalho com o coletivo, a vivência/estudo da esquizoanálise anteriormente apresentada e dedicada a Gilles Deleuze e Félix Guattari¹⁹⁹ e por todos aqueles que produzem pensamentos afinados, pois estas leituras são nutrientes dessas experiências que foram cruciais para aportar todo o itinerário de pesquisa e ainda um exercício de práxis. Assim sendo, posso dizer que este trabalho é uma via dupla de experimentação por que, não obstante, a leitura e a prática se expressam simultaneamente e fazem parte de uma mesma composição, ou seja, são coparticipes deste mesmo processo de trabalho.

¹⁹⁷ FABIÃO, Eleonora. 2008, p.4.

¹⁹⁸ POLACK; SIVADON. Ibidem. 2013, p.21: “*O termo atos, em sua multiplicidade semântica, poderia definir melhor essa estratégia. De fato, ele associa, não sem verdade, o artifício de uma cena e as iniciativas da ação com as inscrições minuciosas de uma ata*”.

¹⁹⁹ Em ocasião dos dois tomos criados pelos autores franceses *O anti-édipo: Capitalismo e Esquizofrenia 1* e *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*.

“A esquizoanálise será um processo de investigação, de produção de saberes e de aplicação dos mesmos, para transformar o mundo (no sentido tanto da organização social, política, econômica, da subjetividade dos “humanos” e ainda das máquinas que modificam por completo e a relação ser humano-natureza). A esquizoanálise não tem necessariamente que ser feita por especialistas e, além disso, cada um a faz à sua maneira, a partir da inserção social que tenha e da causa em que esteja envolvido nas lutas do mundo (sexual, artística, política, industrial, militar etc.). A prática da esquizoanálise se compõe de duas tarefas fundamentais.”²⁰⁰

Essa ciência nascida no pós-estruturalismo rizomatiza o pensamento e as políticas civis, frente ao momento no qual o sujeito se encontra destituído de tensões premeditadas ao pensamento e o que ele estabelece ao tocar outros modos de vida. Por isso é uma ciência que, para além de prospectiva é atuante por fazer da produção o mote de análise, e oferece ao sujeito diferenciadas maneiras de se portar enquanto único atuante e detentor de sua vida. Exercendo, portanto, as potências de máquinas desejanter que são diferentes modos de existência. Por isso e tão apenas por isso, o sujeito é o único responsável pelo o que lhe acontece em seu próprio mundo.

Este é um dos trabalhos do esquizoanalista, fazer com que os fluxos de vida sejam sentidos, liberados – e aqui faço um adendo particular e que se soma à constituição de nosso ofício – a partir da potência que a provocação da arte pode ascender. A arte desloca os estados comuns e cotidianos para expandir as percepções para outros locais. Quando todo o comprimento do rio for percebido, saber qual fluxo seguir, e direcionando suas “máquinas desejanter”, aquecendo-se em potência pelas “usinas” de força pessoal – ora, pensar em produção de produção –, portanto, “O produzir está sempre inserido no produto, razão pela qual a “produção desejanter” é produção de produção, assim como toda máquina é máquina de máquina”, conforme Gilles Deleuze e Félix Guattari²⁰¹. Na criação há algo inédito pelo exercício do fazer e não de expectativa, é porque estas máquinas conformam aglomerações de forças e de produção, pois, ao perceber que

²⁰⁰ BAREMBLITT, Gregorio Franklin. 2010, p.113.

²⁰¹ DELEUZE, G; GUATTARI, F. 2010, p..17.

existam fluxos embarreirados, cabe aos envolvidos nesta cartografia pessoal limparem as obstruções que possam enfraquecê-los.

“[...] há produção desejante desde que haja produção e reprodução sociais. Mas é verdade que as máquinas sociais pré-capitalistas são inertes ao desejo num sentido muito preciso: elas o codificam, codificam os fluxos do desejo. Codificar o desejo – e o medo, a angústia dos fluxos descodificados – é próprio do *socius*. Como veremos, o capitalismo é a única máquina social que se constituiu como tal sobre fluxos descodificados, substituindo os códigos intrínsecos por uma axiomática das quantidades abstratas em forma de moeda.”²⁰²

O incentivo ao trabalho pessoal do performer, daquele que se disponibiliza a se arriscar em um tecido desconhecido de si – que é um disponibilizar a exercer a observação de si tão sensivelmente – em direção a perceber o corpo e o que os corpos produzem com suas próprias linguagens, livres até mesmo da expectativa, pois, somente assim eles podem se apresentar incomuns.

Como este corpo se comporta de acordo com determinados estímulos que recebe?

Um *atoprocesso* é uma prática, vivenciada e praticada pela performer Clarissa Alcantara, que compreendia dois pontos: O *corpobiográfico* e o *duplo si* e que foram primordiais ao processo de labor do *N3Ps* em “CORPOALÍNGUA: performance e esquizoanálise”.

“O atoprocesso é uma prática individual e coletiva com duração variável. Utiliza, como dispositivo de investigação, o vídeo, a fotografia, e diferentes recursos de produção sonora. O uso da câmera e o da imagem são, aqui, *produções de um mesmo processo*, conforme o primeiro sentido dado por Deleuze ao termo processo. Como prática permanente realizada pelo *teatro desessência*, o *atoprocesso*, tomando o segundo sentido deleuzeano do termo, *é uma só e mesma realidade essencial* do performer-pesquisador e do evento

²⁰² Idem, *Ibidem*, p.185.

performático, no decorrer da experimentação.”²⁰³

A produção desse trabalho era distanciada, demandava uma maturação da experiência vivida para depois, em um momento subsequente de produção continuada, dando o segundo passo, de acordo com a metodologia da prática promovida pela pesquisadora Clarissa Alcantara. Após o primeiro experimento passa-se ao ao segundo processo que era o *duplo si*. Por intermédio das duas propostas de trabalho, produz-se-ia uma experiência teórico-prática de cultivo de um corpo duplo, um duplo de sua imagem. Uma atualização do passado no presente, enquanto um provocador da ação no presente, um estimulante que gera esta duplicidade imagética.



Figura 41: Corpobiográfico realizado na Gruta! – “casa de passagem”, dia 11 de setembro de 2012.

Se atentar, após a leitura do livro da autora, às duas práticas percebe-se associadas ao pensamento de Antonin Artaud que trata de um corpo sem órgãos – CsO – como uma desinstitucionalização do corpo que produz um outro corpo para si a partir do caos de seu

²⁰³ ALCANTARA, Clarissa de Carvalho. *Ibidem*, p.64.

organismo. A destituição das segmentações padronizadas e marcadas no corpo já não possuem suas funções em seus lugares estabelecidos, a boca que caga, o ânus que sorri. Os processos experimentados provocaram uma escrita que fora bastante oportuna para ilustrar este momento, o *corpobiográfico* foi:

“[...] uma reunião de sensações. Os passos ficam incertos, o rosto derrete, tudo acelerado. O corpo fica girando, procurando no deserto desconhecido alcançar alguma coisa que possa ser tomada como suporte, uma ação ilusória para sustentar o sem chão. O corpo vagueia delirante pelo espaço, a cabeça enxurrada, de repente um vazio completo de regozijo, um silêncio e só os tambores do coração. O corpo, este é eletricidade, parece acordado a primeira vez. Acordou, as mãos batem, a voz tem vontade de vir, não se sabe fazê-lo mais, não se sabe subverter as palavras, tudo é cru.”²⁰⁴

Os pelos que respiram os ventos e a pele que é puro pensamento e vibra toda em sentires. Nesse outro instante do trabalho, realizado com Alcantara pelo *N3Ps*, houve o momento no qual visualiza-se os registros da primeira proposta em uma televisão de 14 polegadas e durante os mesmos 30 minutos para realizar um encontro com este corpo que se afeta por via de dedicar ao que ele mesmo provocaria em si. Com a experimentação do processo *As Ondas*, encarei uma nova experimentação destes dois *atosprocesso*, o *Corpobiográfico* e o *Duplo Si*. Nessa situação usou-se o projetor do *N3Ps* para poder reproduzir o vídeo da primeira experiência juntamente com a segunda.

O que é este encontro? Este outro desconhecido de si? A este estágio do trabalho a autora dava o nome de *duplo si*. Ao ilogismo insensato dos caminhos, espasmos esquizoides que impetram instâncias de produção ampliada sem qualquer finalidade, sem pretensão da criação de produtos, este trabalho promove o despertar para novas possibilidades para os corpos ao travar a extinção da primazia da linguagem lógica. O segundo platô do processo proposto por Alcantara tratava-se do trabalho de um contato consigo mesmo quanto

²⁰⁴ Diário de bordo pessoal, chamado de diário íntimo por Clarissa Alcantara, em proposta no início do processo de trabalho com o *N3Ps*, um diário íntimo – de tão íntimo que é o mais externo possível –, dia 26/03/11, primeira experiência com esta provocação de Clarissa Alcantara.

performer, pesquisador, indivíduo, a partir da sua imagem projetada em um pequeno televisor. Uma situação de repetição, de duplos, como proposto por Artaud (2006), exatamente, por fazer uso das imagens da primeira experiência e por termos os mesmos moldes de tempo disponível e disponibilidade de ação. No entanto, a crueza da visão da dupla presença de si em uma mesma situação e como se relacionar com isso. A única diferença do primeiro exercício para o segundo é que há a presença das imagens da primeira experiência, sendo reproduzida na segunda, uma presença (não-presença) se faz como participante deste segundo momento.



Figura 42: Duplo si, realizado no dia 07 de março de 2013, *atoprocesso* da produção da experiência Ondas, na Gruta!, em Belo Horizonte.

“Contudo a performance não se limita à repetição mimética. Disponibilizando-se à possibilidade de mudança, crítica e criatividade dentro da repetição. Diversas ações e eventos como a arte da performance, a dança, o teatro, e os atos sócio-políticos e culturais como os esportes, os rituais, os protestos políticos, os desfiles militares e os funerais têm elementos reiterados que se reatualizam a cada nova instância. Estas práticas geralmente têm sua própria estrutura, suas convenções e sua estética, e estão claramente delimitadas e

separadas de outras práticas sociais da vida cotidiana.”²⁰⁵

A partir da imagem, a proposta era de autoprodução, a gestação de novas linguagens, sem a imposição mimética, a-significantes. Era com nossa própria imagem que se tinha de dar conta. Não apenas a repetição, mas com encontro de si com o desconhecimento de si mesmo. Uma outra aventura, contrária a uma imagem que reproduz o que é visto de si, como em um espelho.

“As Ondas”, experiência vivenciada por dois anos e inspirada na obra homônima de Virginia Woolf, teve uma produção delongada porque demandava uma maturação da experiência vivida para depois, em um momento subsequente de produção continuada, dando o segundo passo, de acordo com a metodologia da prática promovida pela performer e pesquisadora Clarissa Alcantara, desaguar em uma experiência que se chamou “Coisa do Si”, da qual fizemos parte distanciadamente. Um tremor, um torpor. Um estado físico em acontecimento cíclico, completamente inesperado. Não houve como não sentir um desejo pelo fora, de ter de fazer uma “Coisa do si”²⁰⁶.

²⁰⁵ TAYLOR, Diana. Ibidem, p.17. A tradução é nossa do original: “*Pero el performance no se limita a la repetición mimética. Incluye también la posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición. Diversas acciones y eventos como el arte de performance, la danza, el teatro, e los actos sociopolíticos y culturales como los deportes, los rituales, las protestas políticas, los desfiles militares y los funerales, tienen elementos reiterados que se re-actualizan en cada nueva instancia. Estas prácticas suelen tener su propia estructura, sus convenciones y su estética, y están claramente delimitadas y separadas de otras prácticas sociales de la vida cotidiana*”.

²⁰⁶ Nome do processo resultado final de 2 anos de experimentação.

7.4_Dançaafeto

“Anotar, a partir de traços, desenhos significativos do que a cidade lhe afeta depois com mais calma tente dançá-los[...].”

Patrícia Ayer.²⁰⁷

Pensando a arte contemporânea, enquanto constructo vaporoso que se constitui de maneira híbrida. E que desperta alguns processos que aglutinam-se promovendo esta ação, que desenvolve diálogos possíveis entre o espaço urbano como local de fricção de corpos vários entre seus transeuntes. Seguindo, por conseguinte, os registros iconográficos a-significantes de afetação, não severamente, mas, de forma livre à expressividade, base para o movimento dos corpos em afetação. Em outras palavras, o processo de reviver o afeto é para fazê-lo renovado na tentativa de criar percepções e lugares com essas sensações inéditas.

Essa dança promove a quebra de amarras e a possibilidade de novas invenções de meios a se conduzir e ampliar suas formas de expressão. Quando as palavras não podem mais dar conta de tudo, o corpo assume a condição de se expressar, não apenas a face é a que se expõe aos encontros da comunicação, mas cada poro, músculo e osso faz associações para fomentar a relação com o todo promovendo maneiras de se criar conversas inauditas sem se expressar por meio do julgo das palavras. Os estímulos externos fazem acesso com as conexões celulares e fazendo o corpo a estrutura que movimenta esta ação performativa. Assim, os acontecimentos que rodeiam o performer são capazes de criar diversificadas relações e complexas sensibilidades, por se experimentar pela primeira vez todas as ocasiões que sejam convenientes ao corpo e sua afetação pela cidade.

²⁰⁷ Trecho da sessão de terapia realizada, em meados do mês de maio de 2013, com Patrícia de Noronha Ayer, mestre em Psicanálise e professora da Especialização em Análise Institucional, Esquizoanálise e Esquizodrama: Clínica de Indivíduos, Grupos, Organizações e Redes Sociais, realizada no Instituto Gregorio Barenblitt.

O Obscena – agrupamento independente de pesquisa cênica, recebe o convite do coletivo de DJ's Geleia Geral²⁰⁸, encabeçado por Nara Torres e por Vitor Silva, que convidou para que o Obscena realizasse novamente a ação dançafeto, no Núcleo de Estudos de Cultura Popular. Já havia realizado uma intervenção em evento realizado pelos mesmos na Gruta!, espaço que fora por muito tempo a sede do agrupamento mencionado. O corpo se lança ao espaço e vai como o tecido na foto abaixo e que se dispõe ao estar com outras formas e a outros movimentos.

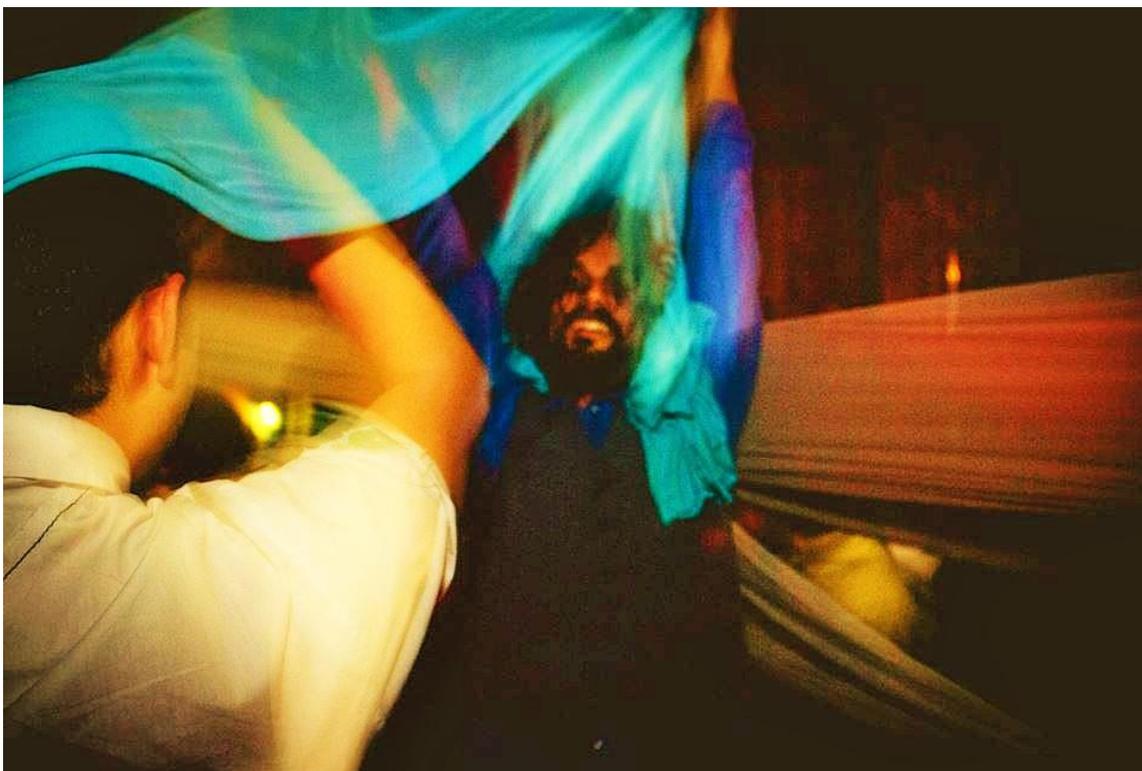


Figura 43: Dançafeto realizada em 2014, a convite do coletivo de DJ's Geleia Geral, no Necup – Núcleo de Estudos de Cultura Popular: http://r.search.yahoo.com/_ylt=A0LEV7vKNZpYO2QA9Ugf7At.;_ylu=X3oDMTBvMG04Z2o2BHNIYwNzcgRwb3MDMORjb2xvA2JmMOR2dGlkAw--. Imagem cedida pelos organizadores.

Nesta situação, na qual uso a imagem como ilustração, o coletivo propôs para si um jogo, não informado às outras pessoas no local, mas pela presença de corpos em blocos de cores, ou seja, todos os performers do coletivo, fazendo uso delas nas roupas: camisas, calças e sapatos de uma tonalidade aproximada, mas, claramente, enfocada em uma

²⁰⁸ O convite foi feito pela dupla de *deejays* que coandam as picapes do coletivo Geleia Geral Brasileira.

nuance específica. Corpos que foram tomando conta do espaço da pista de dança e que, de repente, iam abrindo tecidos coloridos e cobrindo o local com a tessitura de cores aleatórias, estiradas sobre os dançantes. A pista de dança ficou completamente colorida e por debaixo dos panos as pessoas riam, pulavam, cantavam e pareciam estarem de alguma maneira sincronizadas em uma mesma intencionalidade.

A dançafeto se investe neste espaço de invenção, de produção de subjetividades e é campo de um material criativo para o artista que faz uso deste ambiente para a produção de sua arte. Ao interventor, autor da criação de situações, tenciona o *locus* no qual ele promove seu trabalho, sua arte se faz provável ao seu redor ou aonde, objetivamente, seu desejo de produção está direcionado. E é nesta direção que a produção artística consegue se conectar ao espaço no qual ela cria diálogo entre o fazer do indivíduo que se propõe vivenciar uma experiência singular em sua constância diária. Sua atividade comum em relação ao novo emergente criando outras situações. No mapa empírico da pesquisa, no exercício de uma meta-observação, o progresso/processo é o que interessa, pensando a partir do movimento pós-estrutural e isto explode em milhares as dicotomias sem embustes.

A arte que se expressa na rua, aquecida pelo movimento e fluxo dos cidadãos, pelo movimento de corpos em resistência em “cena” e na fruição da cidade. Estes corpos são filiados pelo múltiplo e por suas várias facetas, como uma galeria para a sua presença. A cidade parece estabelecer uma relação direta com os corpos em relação dialógica sem caráter científico entre o indivíduo e o estar em sociedade. E é este espaço que avisto ser como campo para produção da arte enquanto efervescência política e expressividade humana. Apesar de dar o nome a esta ação de “Dança” não a concebo, a partir de uma prática e ou pesquisa específica aprofundada sobre esta arte, a da dança. Só posso pensá-la como pulsão molecular, por ser motivo de agitação e dispersão de alegria que se agitam por meio do meu corpo. Também pelo “diálogo” de corpos em “expressividade a-significante” não por segmento a alguma proposta de algum pesquisador ou estudo sobre em específico. Contudo, não há como negar que artistas e grupos de dança influenciam

minha prática, mas creio que posso assumir maior atração pelos trabalhos da dançarina e coreógrafa Pina Bausch e de coletivos de dança contemporânea.

Uma experiência para ser vivida pelo corpo que se disponibiliza e não pelo o que já está dado, mas por esta intenção de mais do corpo. Para promover encontros, outras sensibilizações, desvelando outros sentires, outros gostos e outros matizes proporcionados pela cidade. E mais a arte performática se apresenta como complexo criador e destruidor de si e este pensamento associa ao vislumbre de que todos podem fazer parte desta atividade. Não há qualquer tipo de regra ou estabelecimento ou atitude comportamental que desperta ao trazer ao corpo movimentos mais primitivos, mais direcionados à disponibilização de si ao desconhecido e ligados aos não-sentidos do que ao desenho deste corpo em um exercício de beleza e técnica.

A arte performática não se refere unicamente a estéticas e a plasticidades. É estranha, desconfortante, incerta. Deserto infinito de um vazio absoluto, por isso, amplamente potente e instigante ao artista despretenso. Arte contracultural que incita o desmantelamento do sistema da falaciosa democracia capitalística, pois, e, principalmente, os dois termos são antagônicos, ou seja, o capitalismo jamais será uma prática democrática ou privilegiará qualquer menção nesse sentido, sendo apenas uma atitude facistoide, um lobo vestido de vozinha.

Ao lembrar e confabular a respeito de todas as forças e empecilhos ao artista urbano e aos pensamentos de arte e ao seu estranho modo de se portar – principalmente por me interessar por aquela que está vivendo o espaço urbano – lembro-me da primeira vez que pensei em realizar esta ação. E ela, como mencionado no início desta seção, surge do atrito e desenvolvimento que estava realizando, naquele momento, de um acompanhamento terapêutico com uma grande companheira de luta e de batalhas, Patrícia Ayer. A amiga bruxa, no sentido de acessar sensíveis forças nas pessoas com as quais se encontra, provocou o primeiro movimento que despertou o desejo de se investir nesta atividade.

O que me pareceu mais importante neste encontro que realizou-se juntamente a esta parceria terapêutica foi o fato de perceber-me bastante ligado à dança.

Algo que ainda não havia percebido de maneira tão importante em meu cotidiano como se apresentou durante este processo de aprofundamento em si mesmo. E, portanto, a “dançafeto” surge da provocação entre terapeuta e terapeuta, no caso eu. Assim, a partir da proposta de Patrícia Ayer, vou me aprofundando em um universo desconhecido para mim, mas que não me era claro ainda o que seguir. Pensar a ideia de uma dança que não se preocupa com uma lógica específica ou com uma estética perfeita, pareceu-me muito desafiador.

“Ande pela rua, no trabalho, dentro do ônibus busque registrar as sensações que lhe atravessam durante o dia e o faça através de signos sem conforto de serem claramente definidos a você”, e estas palavras, da mestra, Patrícia Ayer, invadiram-me sem o menor problema. Fiquei bastante intrigado com toda as situações que me foram postas à frente por esta provocação. E, assim, fomos caminhando com esta proposta de ação e de deslocamento de lugares de conforto. Como vinha tratando de questões pessoais no *N3Ps*, a prática de desvendar a si, em sentido de retirar as vendas para uma prática que fuja dos egotismos²⁰⁹, mesmo e com isso conquistar diversificados estados físicos, propus ao Obscena a atividade.

²⁰⁹ Chamo de egotismos atitudes que tratam de campos da vaidade, do ciúme, das hierarquias desnecessárias e da eminente imersão de síndromes de pequenos poderes, em sentido de se pensar naqueles que lidam com o poder de maneira a se postarem como foco de atenção em situações de coletividade não gostando de perderem o protagonismo em diversas situações. E assim põe toda a relação da coletividade em cheque, pois estrangulam impulsos subjetivos de se projetarem com força e espaço livre. O trabalho de desfazer, desmanchar e retirar as pressões e presenças do ego na vida dos envolvidos e nas práticas do *N3Ps* era essencial a todo o processo existente. Com isso, e após a conclusão da pós-graduação *lato sensu* em “Análise Institucional, Esquizoanálise e Esquizodrama: Clínica de Indivíduos, Grupos, Organizações e Redes Sociais”, meus horizontes a respeito deste dispositivo incrustado aos sujeitos foram alterados. Consequentemente me torno um professor, pesquisador e artista que pensa a desestruturação das ordens institucionais e criativas.

Pensei que em primeiro momento seria imprescindível uma prática de recolhimento de material para poder vivenciar estes registros no corpo. Com isso ainda percebo que havia uma questão de suporte para as primeiras práticas. Então, fiz o uso de um *setlist*²¹⁰ musical para poder trabalhar com o corpo na rua e propus a todos que se interessassem pela atividade que estivessem presentes em uma das quintas-feiras de encontro na “Gruta!”. A partir das 18 horas, começaram-se a movimentar os corpos pelas esquinas próximas ao espaço sede. Dançando *playlists*, mas a intenção maior que tinha em minha proposta era absorver as ações, que nos afetavam ao fazerem contato no encontro que era possível em espaço público.

Desta maneira, fez-se blocos dançantes nas esquinas e que dançavam sua sonora influência independente do fluxo que acontecia no espaço, como toda pessoa que tivesse de passar pelo local precisaria se encontrar conosco bastante felicidade do ponto escolhido. De dentro de carros, ônibus, motos, lojas e assim era possível ver os corpos em movimento. O fato de se estar disponível aos eventos externos fazia profunda parte de todo o processo da proposta e isso fazia com que a dança feto despertasse diversos estímulos a seus interventores.

O que fica é o convite a vivenciar esta proposta de fazer de pista de dança qualquer parte da cidade que lhe seja bastante desejosa de se experimentar. Siga o fluxo de suas moléculas. Elas sempre te dirão aonde ir, pois o corpo não está estático. É movimento, crescimento, transformação e vida. Experimente seguir um fluxo que pulsa do corpo sem o menor controle e caminhar por impulsos que lhe afetam, siga o que lhe toma e tome o que lhe persegue.

²¹⁰ Usarei este termo quando for tratar de música, além do termo “playlist”, como atuo também como DJ, em eventos artísticos e em festas noturnas em casas de cultura e de entretenimento, a música é muito presente em minha vida.

E a partir de uma deriva²¹¹, após uma experiência, ou por uma atenção maior à vivência cotidiana, que promova ao “atuante”, ao dançarino, o registro, e por meio deste registro sígnicos, imagéticos – não eletrônicos, mais registrados no âmbito do sensível – de cada afetação em um campo escolhido por ele para ser seu “guia coreográfico”, seja este um papel, chão, enfim, o meio onde possa realizá-lo.

“A deriva apresenta um duplo aspecto: passivo e ativo – de um lado ela comporta a renúncia a objetivos e a metas pré-fixadas e o abandono às solicitações do terreno e aos encontros ocasionais; do outro implica o domínio e o conhecimento das variações psicológicas. Além disso, ela não é, como as experiências de deambulações dos surrealistas, meramente arbitrária, mas reflete uma situação urbana, objetiva, de interesse ou de tédio.”²¹²

Faça a seleção daquilo que te provoca e modifique as escolhas existentes e viva a possibilidade de acessar seu instinto em momentos singulares. E é na cidade aonde se interaciona este instinto, por meio de acoplamentos aos corpos que se encontram no cotidiano, e revivem no instante uma outra situação, um deslocamento. Assim, por meio deste “guia coreográfico”, e em uma segunda deriva, convido ao performer vivenciar seus registros em um outro espaço da cidade; os locais podem ser escolhidos de acordo com as relações de afeto existentes.

As estruturas citadinas são substâncias que conformam emaranhados de braços, pernas, sexos, que devém cidade. Constituindo-se por vias labirínticas de atravessamentos diversos, de esbarros, de pisadelas no fluxo aliciante dos corpos e de sensações das mais violadoras. A cidade é violenta, se afirmo que violência é todo e qualquer ato que infrinja restrições às singulares naturezas humanas. Para produzir o diferente, para alimentar as potências, para dar voz ao desejo, nada melhor do que promover um “corpo falante”,

²¹¹ O conceito de Deriva Performática extraída das ideias de Hélio Oiticica a respeito desta ação dos Situacionistas. A deriva também é advinda de Boudelaire e que trata do caminhar sem qualquer previsão ou intenção durante o próprio ato de se locomover. Derivar estaria imagneticamente associado à ideia de deriva marítima, quando seguimos os fluxos marítimos e este sendo nosso único condutor. Em alusão a isso poderia pensar em seguir o caminho ao sabor dos ritmos urbanos.

²¹² PERNIOLA, Mario. Ibidem, p.23-4.

“corpo afeto”, que reage aos estímulos do seu meio, não se cala, rompe o silêncio das moléculas e faz mover, estremecer cada vaso capilar do corpo. É isso que faz vivo o afeto, vivo no contato com estes outros corpos que vêm de encontro a ele para produzir o diferente para alimentar as potências e dar voz ao desejo. E nada melhor do que promover neste “corpo falante”, “corpo afeto”, estímulos do seu meio. Um corpo polifônico que modifica as substâncias de suas moléculas clivado pelo embate.

Dançar esse fluxo, dançar a invenção, o lançar-se ao desconhecido de si e compor com o redor, não se diferenciando mais do que o circunda, um espaço para expressar as mais singulares expressões. Evoco as palavras de Deleuze: “criar não é comunicar mas resistir [...] são os organismos que morrem, não a vida. Não há obra que não indique uma saída para a vida, que não trace um caminho entre as pedras”.²¹³ Este “caminho entre as pedras” me parece muito aproximado ao que se apresenta por meio da ideia de uma Zona Autônoma Temporária (T.A.Z. – *Temporary Autonomus Zone*)²¹⁴, ou como citado anteriormente, uma situação promovida em sentido de estabelecer uma zona de produção, pois:

“A TAZ é “utópica” no sentido que imagina uma *intensificação* da vida cotidiana ou, como diriam os surrealistas, a penetração do Maravilhoso na vida. Mas não pode ser utópica no sentido literal do termo, *sem local*, ou do lugar nenhum”, A TAZ existe *em algum lugar*. Ela fica na interseção de muitas forças, como um ponto de poder pagão na junção das misteriosas linhas de realidade paralelas, visível para o adepto em detalhes do terreno, da paisagem, das correntes de ar, da água, dos animais e, aparentemente, sem qualquer relação um com o outro.”²¹⁵

²¹³ DELEUZE, Gilles. 1992, p. 172.

²¹⁴ Aqui trato dos espaços de produções autônomas que Hakim Bey toma como referência para tratar comunidades conformadas pela produção individual e em coletivo de seus viventes, sendo assim, zonas de produção que criam furos nos formatos estratificados do funcionamento das instituições sociais, que a sua maneira, promove um espaço de produção não hierarquizado onde todos têm presença e importância no sistema, e para a manutenção desta rede.

²¹⁵ BEY, Hakim. 2001, p.36.

A dança, assim pensada, seria nada mais que uma resposta natural às compressões impingidas por partituras duras às relações intrínsecas aos seres humanos e o ambiente no momento de atenção a estas ocasiões. Zonas Autônomas de criação aonde os corpos se fundem, se atravessam e promovem novas organizações/organismos. Sentires que são inexplicáveis, muitas vezes, por via de palavras, mas elucidados a partir do contato dos corpos e das expressões destes nas ruas, no espaço público. Esta dança faz uso do espaço para pôr o corpo a se questionar sobre a sua própria situação e nestas superfícies aonde a ideia de público e privado são postas em questão.

Dançar é um exercício que potencializa a produção de singularidades outras, diferentes das forçadas ao corpo pela sociedade machista e heteronormativa. Dessa forma, o corpo pode aproveitar ao máximo de seu potencial de seu prazer, sendo ele aquele que leva a bandeira de sua liberdade como sua única flâmula.

Dançar é um ato poético contra o enrijecimento dos corpos, a partir do período industrial, grande malefício a nossos tempos. Esta ação também desemboca em uma prática de vida, que se pretende performática e interventiva, pois, além do trabalho de preparação corporal ainda disponibiliza a oportunidade de gerar uma intersecção entre prática e teoria por intermédio daquilo que afeta cada indivíduo e a cidade.

Em um trabalho coletivo, em um dos encontros do *Obscena*, aproveitou-se materiais, tecidos, cordões, panos de várias cores, para construir uma dança com corpos estranhos, híbridos, corpos com anexos e próteses. Múltiplos corpos de tamanhos, texturas e cores variadas. A proposta surgiu em um dos momentos de produção de práticas e experimentos corpóreos que os artistas do coletivo, de forma independente e colaborativa, realizaram: ações, uns em relação aos outros, para que se pudesse realizar atividade de movimento e colocar os corpos em experimentação. Fazer com que as moléculas se contaminassem ao redor promovendo mudanças nos fluxos paralisados.



Figura 44: Experimento urbano Dançafeto. Frederico Caiafa, Nina Caetano e Sabrina Andrade. Foto de Clarissa Alcantara.

A *dançafeto* parece tratar de repressões recorrentes ao corpo. O pudor que se incute às pessoas. Que estabelece padrões e define quesitos para marginalizar as singularidades e as belezas anômalas. Não há por quê restringir os corpos a padrões de ser, nem estipular singularidades, etc. Esta dança que almejo não prescinde ser praticada unicamente por dançarinos. Não é para ser pensada em uma plástica complexa, pois de nada serve se não é praticada ou se trabalha com complexidades de qualquer tipo de conceito estético.

É mais uma dança de epiléticos do que um ballet ou corpo de baile. É sentir o espaço, tocá-lo de outra forma. Saber o que os sons podem lhe presentear. É construir um espaço para si e desfazê-lo frente ao encontro com o outro. O outro pedra, o outro placa de trânsito, o outro carro que buzina e estimula uma outra movimentação. A *dançafeto* começou a ser apoiada pelo uso de fones de ouvido para que um *playlist* individual fosse reproduzido durante a atividade. Porém, a ideia de se afetar pelo o que o rodeia acabava encapsulando em uma atitude mais ensimesmada e isso não era o meu interesse.

Este experimento aconteceu em um segundo momento, que atravessa várias propostas

dos artistas do coletivo.²¹⁶ Estava-se propondo ações e haviam provocações mútuas, enquanto performers, pois havia um desejo de construção de corpos outros, de novas estruturas físicas variadas em disposição e relação com o espaço interno e externo. Corpo mutante, composto por várias fontes, ciborgue, corpo estranho, desembestado:

“[que] desenha novos modos de ser e estar no mundo, percorre uma rota outra da percepção para dar conta de contextos singulares, de situações-limite, de estrangulamentos existenciais ou políticos. Nele opera-se uma dimensão vital do pensamento, onde a teoria não é mercadoria de luxo, ostentação ou erudição vazia, mas surge no caldeirão das questões viscerais que tomam de assalto a vida.”²¹⁷

Por isso estes atos de dança são sobretudo atos políticos por fugirem desembestados por superfícies de regulamento fazendo de suas presenças as armas de sua resistência sobre os organismos de controle. Por isso acredito que a arte performática, a arte desobediente é aquela que conquista sua consistência a partir de sua gestação e de um desejo maquínico, em sentido de se fazer presente pela centelha que seu criador atíça sobre a superfície. E por isso não se faz mercadoria a arte, não há sequer erudição, não se maquina a priori a respeito de seus acontecimentos, pois eles nos escapam. Como areia nas mãos os acontecimentos que constituem os atos artísticos de uma arte desobediente são fugidios e irrepréssíveis.

O trabalho de conclusão da disciplina “O corpo nas artes da presença” também fora prático, além de teórico. Opto por realizar a experiência de viver a dançafeto, solitariamente, na intenção de produzir novas sensações no ato de realizar tal atividade. Conforme o combinado entre os alunos e o professor, sobre as ações que seriam realizadas para a conclusão de sua disciplina, opto por fazer nossa ação juntamente a outras duas. Ocupou-se a região da Barra, em Ouro Preto. Esta região fica próxima ao Centro de

²¹⁶ Segunda experimentação Dançafeto, com a ideia da construção de corpos híbridos, corpos estranhos, contou com a participação dos performers Admar Fernandes, Flávia Fantini, Frederico Caiafa, Joyce Malta, Lissandra Guimarães, Nina Caetano e Sabrina Andrade.

²¹⁷ SILVA, Matheus. 2016, p.80, intervenção minha.

Convenções da UFOP, local onde está localizado o “Bloco B” aonde são realizadas as aulas do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Na data estipulada para a intervenção, programei-me para chegar antecipado aos colegas e preparar o corpo para que ficasse disponível aos encontros da primeira deriva que começou na chegada da cidade.



Figura 45: Dançafeto, dia 23 de junho de 2015. Foto: Henrique Limadre.



Figura 46: Dançafeto, no dia 23 de junho de 2015. Foto: Letícia Issene.

Já na oficina que realizei dentro da programação do II Seminário de Pesquisa em Artes Cênicas e nela pretendia criar, ao iniciar o que chamo de exaustão e lentidão, a experimentação de um corpo dilatado. Sendo que a grande maioria das pessoas da cidade já estava acostumada a trabalhos artísticos desta natureza, portanto, a experimentação buscava o contato diverso com o espaço. A proposta estaria relacionada a ideia de fazer com que o processo do trabalho de preparação corporal fosse despertado a partir da música e esses estados expandidos pudessem acentuar as sensações e corpos dilatados. Para que todos os participantes pudessem se sensibilizar e viver o processo passando por

uma aceleração e desaceleração dos corpos, por um curto período, a fim de promover outro estado e corpóreo ou outras sensações corpóreas.

Após esta aceleração/desaceleração, os corpos são convidados a vivenciarem esta mesma dilatação na rua, pois a oficina tinha maior intenção de ativar as percepções para o espaço urbano. Anteriormente, na primeira conversa, informo aos participantes da necessidade deles, após a preparação corporal, levarem seus materiais de registro para este momento de extravasamento para a rua possa ser registrado.

Nesta etapa da oficina, cada um, ou cada dupla, trio, conforme a conformidade dos arranjos feitos pelos membros do grupo, realizaram uma deriva, ou seja, uma caminhada atenta pelos locais, tentando deixar-se disponível à afetação pelo meio que estão atravessando. E cada afetação precisará ser registrada e sentida a fim de criar uma coreografia com a cidade. Sim, intervenção de corpos que, afetados, dançam a música das ruas, da fala das pessoas, dos corpos que se esbarram no fluxo do caos. O que fora vivenciado pela experiência com o trabalho realizado com Patrícia Ayer, é proposto a todos, portanto, conectar-se com os afetos que são vividos no espaço urbano são importantes.

Para o segundo dia, ao chegar, cada um pegou um papel e canetas e para produzir seus registros, os símbolos, ícones, desenhos que quebrem os signos e sentidos dos afetos vividos. Assim pediu-se ao participante que promovesse no espaço a produção específica para as suas sensações e para o atravessamento de ecologias²¹⁸, as naturezas que estabelecem, imperceptivelmente, e conduzem os movimentos das ações de cada um. A expressividade destes corpos ou como eles se movimentam ao som do que lhes afetam e como podem se expressar. Sem a menor preocupação com qualquer regra lógica, para se moverem seguem apenas as ordens da afetação que lhe saltam à frente. Por meio da dança

²¹⁸ Para este termo me aproximo ao pensamento de Félix Guattari em seu livro “As três Ecologias”, no qual o autor pensa a relação do “sujeito” relacionado a ecologias como: a social, a natural e a subjetiva, nestas três estruturas existem inter-relações entre elas. Então o sujeito é composto pelo acoplamento destas “noções” a sua constituição.

que a cidade tem em si, nos corpos que se movimentam nela, a ação singular de cada participante criou sua composição. Seguindo, por conseguinte, aos seus registros iconográficos de afetação, não severamente, mas de forma livre de expressividade, a base para o movimento dos corpos em uma nova provocação.

Dançar esse fluxo, dançar a invenção, o lançar-se ao desconhecido de si e compor vórtices relacionais com as forças que estão no arredor, não se diferenciando mais as camadas que o circundam. Algo que foi bastante importante e que provocou o pensamento foi a possibilidade de realizar a oficina: “DançaAfeto – uma dança com a cidade”. Essa possibilidade ofereceu diversas fontes de troca com o espaço e proporcionou expressões autônomas, em uma Zona Autônoma Temporária²¹⁹. Como citei, anteriormente, as TAZ’s a partir da produção de Hakim Bey tratam de complexos arranjados e desarranjados em situação reinventada continuamente em sentido de fazer avultar essas zonas de produção singular em uma seara de produção nômade.

Os corpos se fundem, se atravessam e promovem novas organizações e organismos, sentires que são inexplicáveis muitas vezes através de palavras. Mas elucidados a partir do contato dos corpos e das expressões destes nas ruas, no espaço público. Esta dança faz uso deste espaço para pôr o corpo a se questionar sobre a sua própria situação sendo nestas superfícies o local aonde a ideia de público e privado são postas em questão. Dançar é um ato que potencializa a produção de singularidades outras, diferentes das forçadas ao corpo pela sociedade machista e heteronormativa e que o corpo consegue aproveitar ao máximo seu potencial sendo quem leva a bandeira de sua liberdade sendo sua única flâmula.

Vejo o ato da dança como um ato poético por acreditar que o endurecimento dos corpos na modernidade é o grande malefício de nossos tempos. E através desta oficina também que desemboca uma prática performática interventiva que é um convite a vivenciar a prática. E pela via da superfície do corpo aonde campos de tensão inscrevem insurgências

²¹⁹ T.A.Z. – *Temporary Autonomous Zone*. Aqui aludo ao espaço de produções autônomas que Hakim Bey toma como referência para tratar de todas as instâncias, que a sua maneira, promove um espaço de produção não hierarquizado onde todos têm presença e importância no sistema, e para a manutenção desta rede.

formalizando o caráter surpresa dos acontecimentos incidentes à performance. Penso que este corpo sintonizado reage contigualmente ao que lhe é acontecido.

Como um arcabouço de relações sociais que constituem a vida e reflexionam à existência e a dos outros corpos. Este corpo enquanto usina orgânica não organizada e em funcionamento e alimentação de ostentações externas constituintes de outras habilidades do sistema do Capital, e que dialoga com seus contingentes por via de rede social. A cidade como um ser vibrátil por excelência, portanto, torna-se um híbrido de carne, máquina, concreto e informatização.

“O corpo: superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em perpétua pulverização.”²²⁰

E para pensar no corpo do ser humano seria preciso desfazer conceitos dos quais apreende-se em qualquer instituição social aos quais os corpos são vislumbrados enquanto compostos únicos e individuais. Mas penso completamente contrário a isso por entender que os corpos são conformando multiplicidades constitutivas. Multidões, de células, de bactérias, de inspirações, de pulsões, desejos, etc. Povoamentos múltiplos que fazem com que o ser humano possa ser uma contínua novidade para si ao se disponibilizar a esse movimento. Esse sujeito é mesmo que compõe a massa e que assume o movimento aos bandos, mas, também, que segue o fluxo da ordem e, sincopadamente, se locomove para não perder o ritmo característico do rebanho da urbanidade. Este mesmo, que faz de suas variadas atividades sejam estranguladas em formatos definidores de seus comportamentos advindos de instâncias sociais superiores de hábitos.

Promover na cidade intervenções que são capazes de movimentar todo o arredor por sua simples presença, em locais deslocados, em espaço de comum acesso e de trânsito de corpos cotidianos, provoca outra discussão ampla por corpos que podem se atravessar ao “experienciar” a vivência da arte nas ruas, de uma antiarte. Ela que está em todo o lugar,

²²⁰ FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. 2006, p.15.

espalhada nas mais variadas formas de comunicação. A arte urbana, aparentemente, coloca as corporeidades em trepidação e em movimento constante tirando do fluxo morno, pausado e reproduzível ao qual as grandes corporações capitalistas ambicionam subjugar os corpos. A rua é ringue de batalha, campo de concentração de corpos a seguirem sentidos iguais, mas que ao menor contrato com um antígeno patológico artístico defloram em contaminação e fluxo, no qual a cidade dispõe-se e exalta a corpos instalados.

“É no lugar que se manifestem os desequilíbrios a situação de conflito e as tendências da sociedade que se volta para o mundial. Mas se a ordem próxima não se anula com a enunciação do mundial, recoloca o problema numa dimensão, neste caso o lugar enquanto construção social, abre a perspectiva para se pensar o viver e o habitar, o uso e o consumo, os processos de apropriação do espaço.”²²¹

A rua é espaço para o conflito e este se instaura nela até o seu desfazer. É aonde o espaço de práticas transgressoras se magnetiza e se afixa em direção do que se precisa escapar e ocupar. A sua maneira, o espaço conecta a presença da obra e da criação a percepções ao apreender que os desequilíbrios servem de fortalecimento e de aprendizado com a divergência, pois não se deve viver uma vida acreditando na perfeição das coisas, pois tudo se materializa por caminhos heterogêneos, imperfeitos.

A obra artística é invasiva e atravessadora, pois não pede licença e torna-se presença na estrutura arquitetônica da urbanidade. Ela busca, enquanto uma atravessadora, criar uma fenda nos muros, nas paredes e fazer do espaço público campo de uso democrático como primeira estância. O corpo que usa o espaço da cidade expõe-se como em uma galeria. E tem como público os que por ele se encantam ao passar pela via. É de um fazer sem ordem e fluindo de uma origem interna a uma externa como guia de um caminho a se completar sem marco definitivo de como ou aonde chegar.

²²¹ CARLOS, Ana Fani Alessandri. *O lugar no-do mundo*. São Paulo: FFLCH, 2007, p.22.

Disponibilizar-se ao ato, singularmente, atirar-se no oceano inexorável que se apresenta como horizonte. Não havia a intenção de instaurar nenhuma marcação de horário, duração a cada ação, assim sendo, cada um desenvolveu sua proposta a seu tempo. Talvez, por saber, ou melhor, por sentir que essa era a situação, a “instabilidade perpétua”, como aludida pelo filósofo Júlio Peçanha (2009), que defende a respeito da ideia de que, a todos, nada é estável e não há sequer segurança possível. Tudo é movediço. A Terra boia sobre lava viva, mar de fogo e em constante deslizamento. Mar em profusão, nascimento e morte, contínua que se apresentam como ambiente e realidade. Conjunção de probabilidades e acasos que mantém nosso globo rochoso flutuante neste multiverso, em menção à ideia advinda de estudos contemporâneos sobre as múltiplas dimensões do universo.

Conclamo estes moveres, a partir de trabalhos iniciais com o corpo, o aquecimento e o contato com espaço aonde se está e as composições entre estes corpos. Todo o acordar das partes para poder trazer uma outra percepção dos lugares. Sigo a sinopse produzida na ocasião, por sugerir aos participantes a intenção de convoca-los, por intermédio deste texto criado, ao processo de experimentação para o despertar de outra percepção da cidade por vieses diversos e fora de convencionalismos.

7.5 Práticas de Higiene Urbana

O *Obscena* trabalha com ações que estão associadas a ações políticas, de manifestações, por vezes, podendo receber até rótulos de ativistas, mas, sobretudo, por considerá-las, as ações que o agrupamento realiza, como poéticas quando instauradas no corpo da cidade. As intervenções urbanas realizadas, a priori, parecem tomadas de excentricidade, muitas vezes, provocando paradoxos.

“Na experimentação do ator-invasor do Obscena, penso que seu ato seria mais “apresentacional” e este ator estaria o tempo todo “jogando” com sua presença no espaço da cidade. Sua ação transitaria entre o desejado e o inesperado, adquirindo assim um maior estado de instabilidade. Haveria uma tensão e um “jogo de forças” entre aquilo que ele desejaria provocar e aquilo que aconteceria no instante da ação. Temos, então, uma ação fronteira e sempre variável, procurando manter determinados princípios, mas, paradoxalmente, se tornando aberta e conectiva aos fluxos e acasos que se apresentam.”²²²

Poderia iniciar a sugestão de que as ações tendem a uma certa estética situacionista. O que é totalmente compreensivo por ser objeto de pesquisa do coletivo. A produção artística do *Obscena* procura perceber o caráter relacional que se atrela ao disponibilizar a atividade em urbanidade. É uma imanência política, um assalto poético, que impinge ao transeunte uma mudança de fluxo, a quebra do cotidiano, de velocidade, etc. que toma a forma de um questionamento em ambiente urbano que parece pedir por uma urgência na troca entre a ação performática e o *corpus* da cidade.

“Há uma poética da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte como recorte singular dos objetos de experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa.”²²³

²²² SANTOS, Clóvis Domingos dos. Ibidem, p. 120.

²²³ RANCIÈRE, Jacques. Ibidem, p.60.

O Obscena – agrupamento independente de pesquisa cênica –, por ser espaço no qual estabelecem diálogos teóricos/práticos interessa as variadas possibilidades que a arte consegue estabelecer quando destituída de amarras regimentadas por institucionalizações de funcionamento. Penso a performance como um platô, uma superfície imanente e abstrata, que promove atravessamentos de linguagens e que transmuta as organizações, as ordens. Uma arte de resistência e transgressão que irrompe com a organização cotidiana da vida. Desestrutura a si e o programado, o espetacular, e irradia a imanência criativa.

A ação do agrupamento promove a criação de significâncias e implica em presenças nas quais o performer e o cidadão ficam indistintos. Sua produção artística que, pela sua singular poética, passa por intervenções no agora e se dispõem às diversas questões que cada um dos performers possa desejar trabalhar. Por considerar pertinente ao que aqui será considerado como performer, pois: “Os performers são antes de tudo, complicadores sociais, culturais. Educadores da percepção. Ativam a latência paradoxal do vivo – que para nascer não cessa de morrer”.²²⁴ E por considerar essencial à continuidade deste pensar convido também a ampliar a ideia de que a arte e a política, indistintas são mergulhadas em texturas sensíveis de conexão sobrepostas, compostas e que provocam a incompreensão, sobretudo, por que estas obras não se fixam à explicação de nada.

“Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo.”²²⁵

A arte política tem a ver com operações de imanência de poéticas do instante, e os atos performáticos, lidam com a urgência evocada nas ruas e por isso não têm compartimentos que autoexplicam a que esta arte veio. A política de suas manifestações atípicas são, talvez, a maneira pela qual a arte urbana se realiza, portanto, por sua imensa capacidade

²²⁴ FABÍÃO, Eleonora. 2008, p.3.

²²⁵ Idem. Ibidem, p.63.

de fazer parte da geração de poéticas possíveis à sua realização sou levado a acreditar que seu lirismo parte do efêmero da vida, daquilo que inadvertidamente se acopla ao fazer do performer.

Gosto de pensar que o desvio e o dissenso sejam também prática performáticas, pois o exercício da ação é o primordial a este artista e não a desenvoltura e capacidade de perceber as criações impostas pela sociedade. A criação de nossas rotinas, por exemplo, e suas significantes participações nas diversas consignas do Estado. Exemplo claro, de opressão do sistema por suas forças armadas, fora quando percebo em mim o incômodo de saber que os artesãos²²⁶, que trabalhavam na Praça Sete de Setembro, centro de Belo Horizonte, estavam sendo expulsos pela Polícia Militar em ação conjunta à Prefeitura Municipal bastante questionável na qual eles “limpavam”, com jatos de água vindos de um caminhão “pipa”, apenas o lado da praça aonde ficava a maior concentração de artistas de rua, ou seja, o pedaço da praça que compreende a rua Rio de Janeiro.

Após diversas manifestações populares contra essa ação a Câmara dos Deputados de Minas Gerais aprovou o registro dos artistas que ocupavam a “Praça 7”, como é chamada a praça Sete de Setembro, e os direcionou a locais delimitados na região central do município. Fica a dúvida do quanto essa atitude é efetiva e se realmente ela irá abarcar todas as instâncias que permeiam as singularidades daquele lugar e dos artistas que precisam entrar em definições estabelecidas pela instituição máxima da cidade.

E, no ano de 2012, o *Obscena* resolve ajudar à Prefeitura com sua árdua tarefa de limpar apenas um setor da praça, que possui mais três outras partes incrivelmente despercebidas pela citada, mas, por haver ali a ocupação de diversos artistas e artesãos e/ou pessoas em situação de rua.

²²⁶ DELEUZE; GUATTARI. 1997, p.79: “O artesão será, pois, definido como aquele que está determinado a seguir o fluxo da matéria, um phylum maquínico. É o itinerante, o ambulante. Seguir o fluxo da matéria e itinerar, é ambular. É a intuição em ato.”

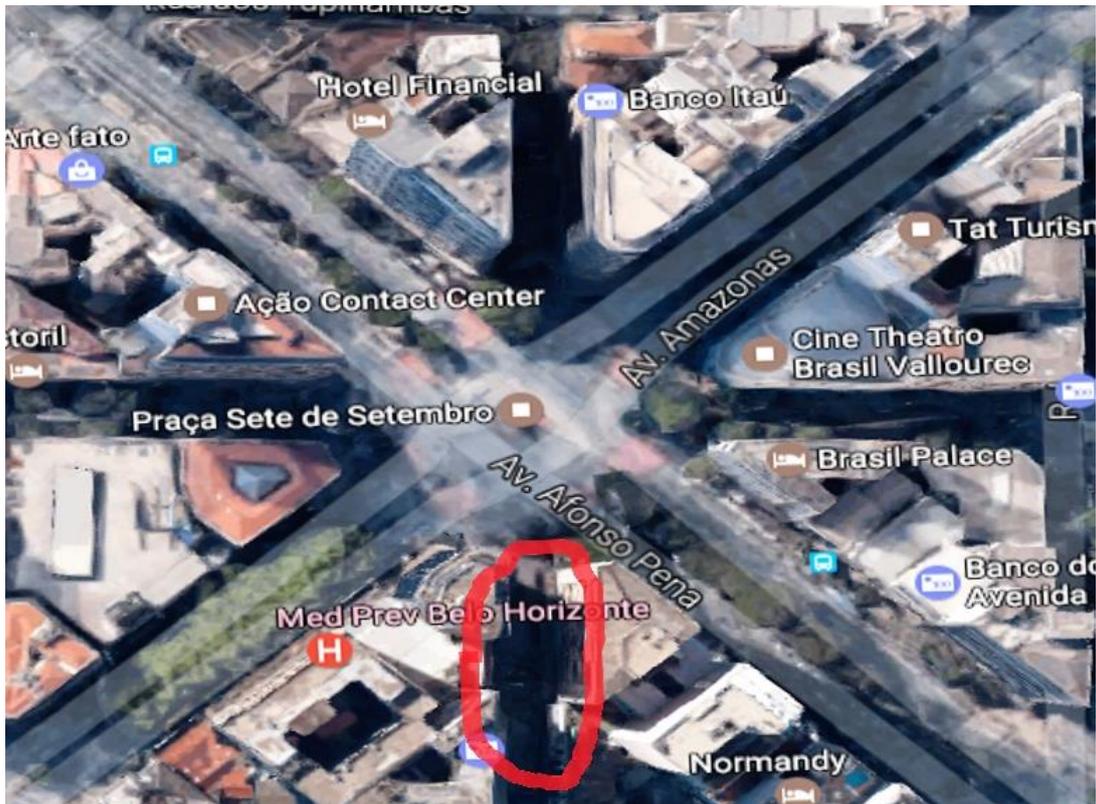


Figura 47: Praça Sete de Setembro, centro de Belo Horizonte. Acesso dia 26/01/2017. A marcação em vermelho é o destaque de onde fora realizada a ação Higienização da Praça Sete.

Algumas pessoas vestidas de branco portando um carrinho de compras de supermercado cheio de materiais de limpeza: rodos, vassouras, baldes, escovas de roupas e de dentes foram alguns dos materiais que escolhidos para serem usados. A água era escassa. Usou-se aquela que era doada por restaurantes e bares que ficam nas redondezas. Aí, começa o trabalho minucioso que consistia em limpar a praça em um pequeno trecho e em um tempo extremamente dilatado. Limpo-se uma mísera região que ficava na passagem das pessoas para tentar jogar com o que se está sendo realizado ali.

“O agrupamento Obscena, em seu “modo de ser sensível” a vários aspectos da realidade e do imaginário, articulou um “modo de fazer” no qual tempo, espaço, político, estético, ético e poético se entrelaçaram a partir de manifestações cênico-performáticas que visavam uma intervenção e reflexão da sociedade.”²²⁷

²²⁷ SANTOS, Clóvis Domingos dos. *Ibidem*, p.122.

A experiência é conjunta e em contato com o passante, com o cidadão, promovendo à interrupção do fluxo gerando diversas intervenções – físicas, afetivas – atualizando as relações do ser humano com a cidade. A partir daí, conecta-se ao movimento artístico que por suas expressões cria irrupções, fístulas espasmódicas no cotidiano, na organização maçante das veias das metrópoles. O esfacelamento das expectativas e do pudor. Um “desconcertamento” pela novidade estabelecida quando há a disponibilidade do ser refazer todas as possibilidades que a vida lhe propõe.

“Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; do agente histórico com seu contexto; do vivente com seu tempo, o espaço, o corpo, o outro, o consigo. [...] Trata-se de buscar maneiras, alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, identitária, sexual, política, estética, social, racial [...]”²²⁸

O turbilhão performático é o que produz fluxos que transformam velocidades e sensações em outras possibilidades. A provocação que o performer pode criar com sua ação altera o cotidiano de maneira micro e macro para o sujeito a partir deste encontro. De acordo com Guattari, “O significativo estruturalista é sempre sinônimo de discursividade linear. De um símbolo a outro, o efeito subjetivo advém sem outra garantia ontológica”²²⁹. A arte da performance é puro exercício do inesperado e da disponibilização por flunar sem se apregoar a pontos afixados. Mas que se possa perceber haver certa relutância na invenção de novidades quanto a criação de uma arte a-significante²³⁰.

²²⁸ FABIÃO, Eleonora. 2013, p.3, grifo da autora.

²²⁹ GUATTARI, Félix. 1992, p.62.

²³⁰ FUGANTI, Luiz. Palestra *Educação para a Potência* realizada no evento CORPO-EDUCAÇÃO-ARTE. Ponto de Cultura da Escola Nômade. Ou “contra-significante”, trata-se, sobretudo, de “semióticas nômades”, ou de ações realizadas por “nômades, guerreiros” (máquinas de guerra). São, portanto, “regimes mistos de significâncias”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WpB946-BdzA&t=4s>. Acesso dia 14/07/2014.

“O significante faz calar as virtualidades infinitas das línguas menores e das expressões parciais. O Ser é como um aprisionamento que nos tornam cegos e insensíveis à riqueza e à multivalência dos Universos de valor que, entretanto, proliferam sob nossos olhos.”²³¹

O significante performático é nômade e efêmero, como uma aparição fantasmática que se dissolve como aparece, ou seja, é a partir de um súbito aparecimento que suas infinitas possibilidades e “línguas menores” se apresentam e operam suas maquinarias. Da mesma forma que surgem e constroem seus complexos aparelhos significantes e somem. E acredito que Guattari cita o Ser, como coloco a ideia de sujeito, pois este Ser como aprisionamento, talvez, seja o que se formata aos comportamentos dos seres vivos criando castas. A sociedade se subdivide a fim de dividir seus sujeitos e suas potências, pois todo o processo do neoliberalismo econômico se dá a partir do enfraquecimento das organizações sociais e comunitárias. Assim, enfraquecendo-se os grupelhos se enfraquece o funcionamento de seus membros.

A arte nas ruas como infestação se dissemina, principalmente, ao aderir a singularidades outras que não as impostas genericamente. Então, a insurgência de algo em urgência de sua gestação se perfaz no instante de sua realização. As modulações das estruturas sociais não são ocasionais, mas programáticas. E neste sentido, penso que a performance se difere, principalmente, por não programar suas modulações poéticas, artísticas, durante o momento anterior à produção da atividade muito menos durante qualquer atividade que realiza, mas, sobretudo,

“[...] sendo a esfera pública um campo de tensões e diferenciações, consideramos que sua formação constitui não como uma entidade, mas por fragmentações e múltiplas formas de exclusão contestação, e conflito, tendo seus processos de significação e de comunicação transformados conforme o contexto.”²³²

²³¹ GUATTARI, Félix. 1992, p.41-2.

²³² MESQUITA, André Luiz. Ibidem, p.11.

André Mesquita (2008) parece trazer uma questão bastante importante ao apresentar a conceituação de que a substância significante da ação performática tem na cidade uma modulação e que sua fruição se adapta às intemperes existentes nesta superfície. A arte desobediente cria seus módulos vazados e estabelece diversificadas conexões entre todos os envolvidos. Sua constituição se dá em contexto de transgressão às realidades estabelecidas por frentes hierárquicas soberanas. A burocratização da vida, aparentemente, forjada para uma organização ilusória de pura exclusão que oprimem as multiplicidades subjetivas ininterruptamente.

Os estabelecimentos e regimes comportamentais são, pois, artifícios do sistema para enfraquecer as potências humanas capazes formalizando-as sob polos de arregimentação. O espaço urbano apregoa para si o desígnio de campo de tensões múltiplas e espaço de movimentação dos sujeitos, portanto, de regulação comportamental e estrangulamento das multiplicidades. Com o pensar contemporâneo de uma ação performática, de estrutura sem formato definido, se faz ao destituir regras e ordens de conduta promovendo a ressonância entre várias linguagens que perdem suas margens.

As mudanças, as violências, as opressões aos corpos são constructos sociais e eles podem mostrar como posso ir mais adiante nessa libertação. A crítica ao próprio processo sistêmico, que reduz as potências das corporeidades de configurações premeditadas, como a montagem de uma personagem compostas para dar formato definitivo e estatutário de um modo de ser. Ainda de acordo com André Mesquita (2008): “Dessa forma, a esfera pública é “um espaço de negociações”, cheio de espetáculos contraditórios, signos e símbolos nunca fixos e sempre determinados por relações sociais e políticas.”²³³

Após entrar em contato com a presença política que a arte urbana²³⁴ pode oferecer a completa destituição de estabelecimentos, vislumbra que estes possibilitam aos corpos

²³³ MESQUITA, André Luiz. *Ibidem*, p.12.

²³⁴ Quando trato por arte urbana, não estou querendo aludir as obras que apenas ocupam, deturpam, compõem e destoam da normalização instituída pela sociedade de padrão e de beleza urbanas, mas daquela

estados de criação de fazeres únicos. Aqueles que são produzidos pelo próprio sujeito em situação de despreparo prévio sendo impossível se limitar a roteiros e procedimentos fixos, conceitos fechados.

“Na inconsistência geral das relações sociais, os revolucionários devem se destacar pela sua densidade de pensamento, de afeto, de delicadezas, de organização que são capazes de trazer, e não por sua disposição para a cisão, para a intransigência sem objeto ou pela concorrência desastrosa no terreno de uma radicalidade fantasmática. É pela *atenção ao fenômeno*, por suas qualidades sensíveis, que eles se tornarão uma potência real, e não por sua coerência ideológica.”²³⁵

Como citam, há no movimento revolucionário a capacidade de agregar impensadas forças que fomentam aos desviantes e às insurgências existentes. Todo movimento transgressor abrange à divergência, à diferença por ter constituição semelhante. É que a sua coloração ofuscante vinda do reflexo da luz do deserto, da arte desobediente transmite a sensação exata da aridez na qual se acredita que o performer consegue manusear. Os movimentos revolucionários, contemporaneamente, não têm tido grandes sucessos por seguir a cartilha revolucionária já conhecida de cor e salteado por toda linha governamental. O que faz um ato ser revolucionário, principalmente, quando ele se apresenta, a partir de sua constituição sensível às forças advindas do fora, que acontece está relacionada à fuga de sustentáculos tradicionais, por ir em fluxo das marés e das possibilidades da entropia.

Os fenômenos dos quais se participa, ao propor uma ação em espaço urbano, destituem qualquer previsão da atividade a ser realizada e são imprescindíveis a seu praticante por sua potência sensível. Que se dá ao toque da pele e no encontro com o jorro inesperado de desdobramentos e promove deslocamento no exercício da arte. Por isso a arte performática é composta por atravessamentos por ser porosa e por isso receber,

ação que ocupa e provoca o estremecimento civil, social, público e privado. Por atuar em diversas linguagens. Por ser artística e ainda por provocar politicamente condutas outras e que ao observá-la, ao encontrá-la em algum local da cidade tomo-me por um total sentido de admiração.

²³⁵ COMITÊ INVISÍVEL. Ibidem, p.233, destaque dado pelo coletivo.

facilmente, qualquer interferência externa. A performance que pretendo trabalhar neste texto se apresenta por intermédio de carismas, mais no sentido de entorpecimento ou como uma virose. Energia virulenta que se espalha sem dizer direção, motivo e sentidos. É perigosa ao seu interventor que faz de seu corpo presença absoluta, pois é a ele atribuído a disponibilidade para o fazer artístico; a tensão da presença, de uma “presentificação”, ou melhor, de uma presença ativa.

“A rua é um lugar de risco. Como lugar aberto, sempre para fora, é impossível se prever acontecimentos. Espaço aberto e rico de potencialidades intensivas de troca e provocação. Como espaço social, espera-se determinado tipo de conduta corporal, então, agir e provocar nas ruas é desafiar-se a se relacionar com inúmeros perigos.”²³⁶

Em nossa trajetória artística, ela, a rua, está em afinidade com a produção do arranjo entre arte urbana e arte política. Com o estado de crime e de liberdade, de controle e fuga, armas do artista interventor, do invasor urbano. Infringir condutas sociais é desafiar a si e a tudo ao redor. Acredito que a arte da performance e as expressividades artísticas e que não pretendem dialogar ou, que se prescindam disso para existirem, produzam reverberações ao contato dos corpos. A arte urbana, talvez, esteja mais interessada em provocar à sociedade, como tática de guerrilha, estratégia para pôr “pulgas” atrás das orelhas das forças repressivas.

Ao artista urbano interessa as relações corpóreas, o tête-à-tête com o passante, por uma conversa que se inicia tímida, mas desloca-se e interessada gera, perceptivelmente, um espaço outro, denso, diferente e que acaba por provocar uma contaminação geral. Há, no ser humano, um vírus curioso. Ele não chegou aonde se encontra em pesquisa por não ser interessado. Cria-se ciências, formas de pensar e formatos, construímos uma sociedade perfeita aos olhos burgueses. E ela não é nada justo, bonita e tranquila. Penso que a arte põe a vida em questão ao brincar com o risco e com a “movência” das superfícies urbanas. Nestes locais o artista é posto sob o julgo real, muitas vezes, quando assim se propõe o

²³⁶ SANTOS, Clóvis Domingos dos. *Ibidem*, p.119.

artista, a crítica acontece *in loco*, em sentido de acontecer no instante e durante o ato performático. Quando a curiosidade bate às almas das pessoas o espaço e o tempo se dilatam.

“Porque a política, bem antes de ser o exercício de um poder ou uma luta pelo poder, é o recorte de um espaço específico de “ocupações comuns”; é o conflito para determinar os objetos que fazem ou não parte dessas ocupações, os sujeitos que participam ou não delas, etc. Se a arte é política, ela o é enquanto os espaços e os tempos que ela recorta e as formas de ocupação desses tempos e espaços que ela determina interferem com o recorte dos espaços e dos tempos, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências, que define uma comunidade política.”²³⁷

Por isso acredito que a performance é propositora de uma arte política, ainda mais se pensar a desobediência destas artes, em detrimento às amarras as quais muitas vezes são impostas, todos os objetos fazem parte de suas ocupações não havendo a possibilidade de dar noções de qualidades ou mensurar privilégios às coisas. As produções artísticas que priorizam a desobediência não se fixam em determinar qualificações críticas aos planos possíveis para se inscreverem e produzirem seus fazeres. As ordens limítrofes são articuladas aos controles das imanências e aos devires inesperados produzidos. Não se pode ter a inocência de achar que exista qualquer referência social que estabeleça modos de vida e que este seja normalizado ou naturalizado.

Não há o natural na arte urbana nem na arte de maneira geral, pois o que é produzido pelo ser humano é já algo de origem artificial, há, portanto, o artífice na produção de um objeto ou obra artística, por conseguinte, a arte é uma produção humana. Sendo assim, nada que é produzido pelo homem pode ser considerado com natural, no sentido de pensar que natural vem da ideia de natureza. Ainda sendo mais radical no pensamento ao mencionar natureza, na natureza da Terra e não em qualquer tipo de pensamento que reflita sobre a ideia de natureza humana fabricada a moldes mercantis. E o erro de se pensar a vida na Terra a partir do referencial humano é algo que impressiona por ser evidentemente

²³⁷ RANCIÈRE, Jacques. *Ibidem*, p.46.

ignorante e prepotente e nesta inconsequente conclusão percebo que o ser humano se vangloria impotente. E sem perceber vive uma vida comprada em gôndolas de supermercados.

A arte desobediente não quer mais adestramentos e reforço às ignorâncias. Não existe nada que possa assumir para si um suposto saber seguro, intacto e fortalecido, pois se ao acaso fosse dada tal percepção e às insurgências, haveriam muito mais variações possíveis de se viver o que se deseja e o que se é possível à vida. Com o que vem sendo produzido no âmbito da cena contemporânea, na qual as liminaridades²³⁸ são totalmente diluídas pela condução do desejo de seu produtor.

“Na rua há a possibilidade de um contato direto e corporal e o artista pode desencadear uma ação estética capaz de perturbar o cotidiano das pessoas. Nessa prioridade e responsabilidade, parece-me que, na pesquisa do Obscena, não se trata mais de construir espaços ilusórios, mas de se criar espaços dialógicos e relacionais no contexto da própria realidade.”²³⁹

Os acontecimentos artísticos que cito e me interessam sofrem a afetação de insurgências de corpos externos, que interferem e atravessam o artista urbano. Esse trabalho de criação performática até mesmo terapêutica²⁴⁰ se dão as mãos ao refletir que são elas que revelam outra visão de vida. Sendo o itinerário contínuo do exercício de uma vida reflexiva, uma cartografia, associa-se à construção de uma arte a partir de atos metalinguísticos de contínua observação própria para poder se relacionar com o que a rodeia.

²³⁸ Conceito observado a partir de Ileana Diéguez Caballero, de quem faço várias referências durante toda a pesquisa por considerar pertinente as liminaridades, apresentadas pela autora, entre teatralidade e performatividade relevantes ao que se produz na América Latina. Sua observação se faz pela cartografia da produção de arte urbana em sua relação política nos países pertencentes ao continente. Os “cenários liminares” expressam-se por vieses indiscerníveis, híbridos, heterogêneos e não definidos. Arte manifesto, arte festa, arte terrorista, arte política.

²³⁹ SANTOS, Clóvis Domingos dos. *Ibidem*, 119.

²⁴⁰ Associa-se a esta ideia de ao fato de minha especialização tratar de questões de natureza terapêutica e autogestiva.

“Aquilo que se chama política da arte, portanto, é o entrelaçamento de lógicas heterogêneas. Há, em primeiro lugar, aquilo que se pode chamar “política da estética”, ou seja, o efeito, no campo político, das formas de estruturação da experiência sensível próprias a um regime da arte. No regime estético da arte, isso quer dizer constituição de espaços neutralizados, perda da destinação das obras e sua disponibilidade indiferente, encavalamento das temporalidades heterogêneas, igualdade dos sujeitos representados e anonimato daqueles a quem as obras se dirigem. Todas essas propriedades definem o domínio da arte como o domínio de uma forma de experiência sensível. Determinam o complemento paradoxal dessa separação estética, a ausência de critérios imanentes às próprias produções de arte, a ausência de separação entre as coisas que pertencem à arte e as que não pertencem. A relação dessas duas propriedades define certo democratismo estético que não depende das intenções dos artistas e não tem efeito determinável em termos de subjetivação política.”²⁴¹

Os critérios de criação não se determinam de maneira racional, muitas vezes, muito menos têm qualquer sentido claro e objetivo a seus espectadores. Principalmente por perceber haver grande miscigenação entre tempo e espaço. Os constituintes de uma obra heterogênea que produzem dispositivos atuantes na obra artística, inclusive quando esta depende da presença de seu feitor, por ser aquela que não põe limitações entre si e o que lhe acontece. O que está além das intenções de seu realizador é o que pode segmentar seu trabalho. E a ideia de que a democracia nas atividades artísticas e em seus objetos, quando tratado por Rancière (2010), me faz pensar que o que a obra de *poesis* inserida nas tramas urbanas democratizam a possibilidade de se produzir arte, pois a rua não tem curadoria.

As noções de mistura e impureza são arena de batalha da posição de permanência das heterogenias, sobretudo, por sua poética permitir visitar simultaneamente vários movimentos singulares. Os matizes incorporados pela arte contemporânea desnudam os objetivos do artista e borram as linhas que complementam as possibilidades de uma antiarte. E que a partir de uma ideia de uma ciência nômade presenciam os diversos planos

²⁴¹ RANCIÈRE, Jacques. *Ibidem*, p.63.

de atuação e funcionam a partir de bricolagens constituindo para si corpos híbridos apenas no intuito de sua expressividade. Pode-se pensar a respeito da arte desobediente como participante de um nicho de poder dissolvido. É pensar as artes do sensível como uma arte da vida, ao ser aquela que gera regimes de códigos não-funcionais e não-classificatórios, sendo por isso independentes.

“O transporte não-mimético na cena da *poiesis* é obtido por três vias: na cena da abstração⁶ – dimensionada de forma visionária no movimento suprematista; por via da deformação –, transporte distorcido da cena primeira⁷ e pela via da recriação e instauração de uma poética própria.”²⁴²

A destituição de propostas miméticas de produção de arte vai de encontro às idiosincrasias, tão importantes ao fazer artístico e às singularidades, pois existem sem a padronização e a formatação premeditada de um modo de feitura. A ideia de que a arte da performance degradingola expectativas e projeções, formatos e amarras. É pensá-la como aquela que desmancha tensões relativas ao seu próprio acontecimento. Não tenta oferecer conceitos prontos, mas desvela sua própria *poiesis*, ou melhor, é criadora de si no instante do encontro com a erupção urbana. A despreocupação com a regularidade e a representatividade, viés comercial de condução e comercialização da atividade artística, está para a ideia de uma prática estética que estipule seu tempo e cuide do estabelecimento de seu espaço. Por isso não se intenciona perceber modelos e procedimentos associados à rigidez de imposições particulares.

²⁴² COHEN, Renato. *Working Progress na Cena Contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p.10, numeração feita pelo autor.

7.6_L.E.V.E.

O Grupo de Pesquisa L.E.V.E – Laboratório de Estudos e Vivência da Espacialidade, coordenado pela professora Maria Elisa Martins Campos do Amaral foi possível conhecer na condição de disciplina isolada. Escolhi fazê-la para compor a grade de disciplinas necessárias para a conclusão dos créditos de mestrado. Uma das prerrogativas está no pensar a experiência como mote primeiro do laboratório e a sala de aula não é espaço de único interesse para se realizar essa experiência. Partindo do pressuposto de que a espacialidade urbana é a verve ativa que me mantém instaurado no grupelho, suas noções não-fixas como mote primeiro de pesquisa. E por sua consistência nômade, talvez, esteja mais interessado por a se relacionar à uma ciência de invenção de igual matéria, sem embargo, sua fluidez está longe de estar apregoada a apenas uma ideia de pesquisa.

O leve é aberto a diversos estudantes da Escola de Belas Artes da UFMG e está disponível à comunidade. Os encontros zelam pela experiência compartilhada fora e dentro da universidade. Com a ideia de trabalhar conceitos particulares, pesquisas individuais, para que em coletividade, possam ser vividas, com trato no parágrafo anterior, temas que sejam tocados por ideias e suas singulares questões e/ou o interesses. Experimentar a cidade e, os espaços urbanos de maneiras variadas, acordam novas observações sobre a via pública.

E o artista da desobediência, como não poderia ser de outra forma, poetiza a cidade e desmancha as “limiaridades” da experimentação urbana, de acordo com Caballero (2010), que dá vazão a diversas instâncias que despertam expressividades no corpo da cidade, ações estéticas em campos de experimentação. Composições e relações com o espaço no qual se intenciona vivenciar. Arte que conquista frequências sintonizadas às situações vivenciadas pelo L.E.V.E. e que têm a cidade como estrutura expositiva. As atividades realizadas atraíram tanto minhas percepções que hoje sou parte dos membros do coletivo para pesquisar e desenvolver ações artísticas que dialoguem com as vivências que a espacialidade pode ofertar. Então, desde o início do primeiro semestre de 2016, quando o Grupo de Pesquisa optou pela abertura da disciplina, comecei a frequentar seus encontros.

Fora por uma sugestão de Clóvis Domingos e acabei me integrando ao grupo, mas, no primeiro dia de aula, senti que minha pesquisa era consonante às práticas da deriva, que já mencionei, anteriormente. Reforçam uma das fontes de inspiração artística, que o grupo amplifica em suas atividades, e que remotam às práticas da Internacional Situacionista, atuando com quesitos de derivação e de outras frentes e práticas relacionais que desdobram em uma ideia de expedição urbana. Na qual os artistas procuram realizar ações que estejam relacionadas ao espaço e ao seu exercício artístico particular.

O encontro fora marcado na porta do Cine Brasil, afora aqueles que se encontraram anteriormente no Edifício Maletta, para um daqueles memoráveis almoços no “feijão” restaurante lá localizado. E a sorte fora dada pelo jogo conhecido como “cara ou coroa”, a responsável por dar a direção de nossa caminhada, que pressupunha a parada no primeiro ponto. Enfim, não recorro a relação de cada lado da moeda na situação, mas o que ficou decidido, ao léu, fora descer a avenida Amazonas. E o primeiro ônibus a passar, e no qual entramos fora o 4031, Santa Maria. O ônibus faz várias voltas pelo centro, passando pelo obelisco da praça sete, por duas vezes, até seguir seu ponto final.

O mais interessante foi poder viver, com esse novo coletivo, o acaso e a oportunidade de ir ao local já pesquisado pelo agrupamento. A “vila Oásis”, como é chamada a região pelas construtoras envolvidas, vive um processo ferrenho de especulação imobiliária e aonde famílias estão vivendo a desapropriação de suas casas para a construção de edifícios de apartamentos para ostensivo aburguesamento da região que fica na divisa dos municípios de Belo Horizonte e de Contagem. Com essa experiência foi possível vivenciar diversos atravessamentos e, a partir dela, consegui realizar três registros fílmicos, que foram bastante prazerosos como vivência, por suas possibilidades no momento de se registrar e editar o resultado dos vídeos.²⁴³

²⁴³ Aqui incluo os endereços dos vídeos realizados a partir da expedição realizada com o L.E.V.E. e inclusa no meu canal do *Youtube*. O primeiro deles é *1ª Expedição L.E.V.E.*, disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=C4Q32os1Fgw&t=33s>. O segundo vídeo é o *[IN]vasão de banheiros*, disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=Cz6-cwqv6K0&t=36s>. E o último é o *Compêndio Fotográfico*: <https://www.youtube.com/watch?v=A4SzLP-emQM&t=126s>.

Como poder deixar de vivenciar estas situações sem saborear, mesmo em pequenas doses, as maravilhas de compartilhar as experiências e as pesquisas de meus colegas que nutrem meus pensamentos. Além dos universos possíveis, pelas várias influências obtidas ao presenciar as ocupações que foi visitada durante o período em que estiveram em atividade quando da Ocupação Tina Martins, realizada pelo Movimento de Mulheres Olga Benário, iniciada no dia 08 de março de 2016, no edifício desocupado da Escola de Engenharia da Universidade Federal de Minas Gerais, na rua dos Guaicurus. A resistência destas mulheres é de invejável exemplo por terem sido alvo de sucateamento do aparelho do Estado. Vivendo o despejo do Centro de Apoio e Referência à Mulher Vítima de Violência Doméstica, obrigadas a encontrarem outro lugar para sobreviverem ao assédio e à violência vividos cotidianamente.

Após um período longo e de muita luta elas conseguiram reaver junto ao Estado a importância de um local para a ocupação, pois o local aonde estavam além de precário oferecia diversos riscos tanto de integridade física quanto estrutural. Atualmente, a Ocupação Tina Martins, está em um espaço, na Rua Paraíba, 641, no bairro Santa Efigênia, em Belo Horizonte. Tornando-se um centro de apoio e referência às mulheres vítimas de violência e em situação de acolhimento e proteção²⁴⁴. Espaço instituído em outra localidade e que compõe novas conquistas realizadas pelas mulheres, em qualquer condição de risco, pessoas em movimento de gênero, etc.

Nesse período de profunda revolução popular o país estava vivendo um levante popular para manter as rédeas de uma democracia frente ao ataque facista das forças neoliberais atualmente atuantes no cenário político. A atividade neste dia fora profunda, pois havia o plano de irmos da rua dos guaicurus, no centro da cidade até a Praça da Liberdade, no bairro funcionários, aonde o MTST (Movimento dos Trabalhadores Sem Teto) e a CUT (Central Única dos Trabalhadores) ocupavam, em acampamento, que ficou alguns meses

²⁴⁴ Para conhecer um pouco mais a respeito do acontecido acesso ao site: <http://www.otempo.com.br/cidades/ocupa%C3%A7%C3%A3o-se-muda-e-vira-casa-de-refer%C3%Aancia-%C3%A0-v%C3%ADtima-1.1313675>, dia 09/04/2017.

no local.

Durante o caminho de uma ocupação a outra desenvolvi uma ação em desdobramento de outras que já vinha realizando e que tratava da ideia de “abandono” de frases escritas em pedaços de tecido. E na ocasião, caminhei do cruzamento da rua dos Guaicurus, com a rua Espírito Santo, até a praça da liberdade. Esse desmanche de palavras, numa escrita urbana aconteceu durante o processo de caminhar, pelo afeto com o espaço e com os acontecimentos que se davam frente aos meus olhos. Deixo frases em lixeiras, árvores, paredes, chão. Frases já usadas em trabalhos que realizo, mas, que acredito terem uma potência própria e pertinente a sua reutilização, tais como: “É você quem sai para passear ou o dinheiro é que te leva?”, “Quantas vezes seu corpo foi proibido hoje?” e “As diferenças estão nos olhos de quem as vê.”

Após essa caminhada “esfacelante”, pois ia deixando pedaços de mim nos espaços públicos faz-se isso exerço à força este direito de voz que me é garantido como cidadão, como ser humano, em espaço democrático que é a *polis*. Espaço que sempre fora praticado na instância do exercício do cidadão. Porém, o espaço público, a cada dia mais privatizado dispõe ao sujeito uma palheta limitada de cores, mórbidas e padronizadas, limitando a intervenção do cidadão. E a palavra efêmera, instalada para durar até o momento no qual um outro cidadão a retire do lugar, que se incomode a ponto de arrebatá-la e, algumas vezes, levá-la consigo.

Este cidadão que imprime à força suas palavras é aquele que chamo de artista urbano aquele que viola o estabelecido para forçar ao diferente, mas, que ao mesmo tempo em retroalimentação é tomado pela contaminação experimentada por via urbana. Muitas vezes, quando acha que está definindo o caminhar vê-se estar sendo conduzido. O protagonista de seu viver é aquele que é parceiro de sua própria existência, livre de ditames e códigos. E ao afirmá-la, a vida, parece ir ao encontro de uma dormência geral das pessoas que não se abrem para escutar e dançar a música orquestrada pela cidade.

7.6.1_FEU – Feira de Expedições Urbanas



Figura 48: Cartaz de divulgação do evento, e a arte fora criada por Nathaly Ferreira e Maria Elisa Martins Campos do Amaral.

A FEU²⁴⁵ foi, a primeira Feira de Expedições realizada pelo L.E.V.E., enquanto Grupo de Pesquisas e na configuração atual, pensada como uma proposta de vivenciar a cidade e seus espaços como campo de intervenção e em conexões a partir dos afetos. O grupo se interessa por essa experimentação outra do espaço urbano, em experimentar espaços não visitados e fazê-los participar, novamente, de seu ambiente arredor.

²⁴⁵ Evento do Facebook com o convite à comunidade para participação da FEU, no Conservatório de Música da UFMG:
<https://www.facebook.com/leveufmg/photos/gm.922562604543082/571812376348189/?type=3>

Sendo, novembro de 2016, a data para que esta primeira experiência acontecesse, escolheu-se os dias 24 e 25. Neste dia o grupo abriu seus encontros à comunidade e se reuniu no Conservatório de Música da UFMG, sede do grupo e local de realização do evento. Esta primeira feira contou com 4 propostas de intervenção urbana. Carnavandália²⁴⁶ de Thálita Motta, pensado como um bloco atemporal carnava- vandalizando a rua, fazendo festa no fluxo objetivo e rígido da cidade. Caravana Rolidei²⁴⁷, uma viagem de Kombi pela cidade para conhecer pessoas que trabalham em locais turísticos da cidade pensada por Dora Bellavinha. Roda Peão²⁴⁸ proposta por Armando Queiroz, que findou por ser uma caminhada nas ocupações de alunos, por questões da aprovação da PEC 241/55, aprovada pelo senado e instituída à constituição, que limita os gastos públicos com os deveres básicos governamentais de apoio à população. Ao final da ação foi feito uma sopa com os ocupantes na Escola de Belas Artes

²⁴⁶ “[[Carnavandália]]

Resumo: A expedição urbana revive a alegórica fantasmagoria do carnaval belorizontino. Dançaremos, ocuparemos e perderemos tempo de sobra durante o trajeto: Praça da Estação – Aarão Reis – Rua da Bahia – Augusto de Lima – Praça Raul Soares. [Traje à rigor (montação), fones de ouvido, parafernália cosmocarnavalescas]”. Resumo feito pela proponente. Fonte:

<https://www.facebook.com/leveuufmg/photos/gm.922562604543082/571812376348189/?type=3&theater>.

Acesso 07/12/2016.

²⁴⁷ “[[Caravana Rolidei (vagas limitadas)]]

Resumo: A Caravana Rolidei te leva para conhecer os elementos mais importantes da capital mineira. Mas lembre-se: a importância é relativa. À Caravana interessa, antes de tudo, o atlas imprevisto do detalhe, e pode ser que nessa, entre uma pipoca e um churros, os grandes monumentos se percam da vista”. Resumo feito pela proponente. Fonte:

<https://www.facebook.com/leveuufmg/photos/gm.922562604543082/571812376348189/?type=3&theater>.

Acesso em 07/12/2016.

²⁴⁸ “[[Roda Peão]]

Resumo: Os participantes serão conduzidos pelo proponente da ação e convidados a percorrer os espaços do entorno do Atelier da Escola de Belas Artes em busca de árvores e arbustos frutíferos para, no final da jornada de coleta, elaborar uma refeição oferecida aos colegas das demais ocupações. Partilha. Acasos e achados. Qual será o sabor desta deambulação transformada em dádiva-alimento comungado?”. Resumo feito pelo proponente. Fonte:

<https://www.facebook.com/leveuufmg/photos/gm.922562604543082/571812376348189/?type=3&theater>.

Acesso em 07/12/2016.

da Universidade de Belas Artes. E por fim a ação de José Lara chamada Expedição Minerária²⁴⁹, que foi realizada em uma região de prospecção minerária na região de Nova Lima/MG. Uma caminhada e percepção pelo local na intenção de vivenciar experiências sensoriais em um espaço em vias de degradação ambiental.

Por diversos motivos as ações foram somadas em duas experiências e em dois momentos, a Caravana Rolidei mais Carnavandália ficaram juntas e foram sendo realizadas paradas em espaço turísticos com costumes carnavalescos e de “travestimento”. A Expedição Minerária seguiu seu rumo em direção às aventuras de se “expedicionar” espaços acidentais. E a Roda Peão, após seguir o caminho com a Caravana Rolidei e a Carnavandália, manteve sua programação de fazer visita à ocupação da EBA e outras da UFMG.²⁵⁰

Após estas experiências foram realizadas no dia 24, no dia 25, foi feita uma roda de conversas, no mesmo espaço no qual foram marcadas as expedições, ou seja, no Conservatório de Música da UFMG. Nesta ocasião reuniu-se para iniciar o encontro com um café da manhã, característica bastante comum aos encontros do L.E.V.E., e assim seguimos nossas reflexões sobre o dia anterior. As reverberações decorrentes do evento

²⁴⁹ “[Expedição Minerária (vagas limitadas)]]

Resumo: A proposta consiste em percorrer as estradas e trilhas dentro do complexo minerário onde se localiza a Mina do Pico, em Itabirito/MG. A paisagem natural, transfigurada pela ação humana, encontra-se carregada de elementos artificiais e outros indícios desse processo de ocupação. Trata-se de um território fértil para reflexão, devaneio e criação”. Resumo feito pelo proponente. Fonte: <https://www.facebook.com/leueufmg/photos/gm.922562604543082/571812376348189/?type=3&theater>. Acesso em 07/12/2016.

²⁵⁰ Para conhecer um pouco mais sobre a experimentação sugerimos o link da entrevista dada à TV UFMG por Thalita Motta: https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjFyYKUiv_RAhXIhZAKHc1uAUUQtwIIKTAC&url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DC1-IiNp1LAW&usg=AFQjCNFUsvwHHJ7TV3GWjPftCpt1ffTpHQ&sig2=v5HL882aO5BUsyRcfVFAw. Acesso dia 12/01/2017.

anterior cheio de questões e casos a serem debatidos. Como procedimento do cronograma criado para a atividade, dividiram-se em dois grupos do coletivo formado no evento, para poder fazer uma apresentação dos trabalhos que iriam ser discutidos.

Cada grupo apresentou à sua forma um trabalho com impressões singulares e pessoais das atividades realizadas, e dos acontecimentos que atravessaram essas atividades, e por isso tudo o que era percebido e foi trazido em questão, pois era a proposta dessa expedição. E, em particular, as atividades com as quais estive associado são mais fáceis de serem tratadas por serem aquelas que vivi. Além de achar que uma das situações mais importantes fora o fato de realizar a atividade em um local muito próximo à rua. No Conservatório de Música da UFMG, aonde realizamos nossa atividade e encontro do grupo, em sua parte externa, usada para apresentações da orquestra da casa, por ser no nível do passeio acredito haver maior diálogo, e que interessa ao coletivo profundamente.

De maneira muito descontraída, foi feita a roda de conversa com os presentes, e, claro, à moda L.E.V.E. com diversos comes e bebes. Muito cordialmente todos se apresentaram, aqueles poucos inscritos em nossa feira se integraram muito tranquilamente. E foi muito claro que seria necessário reduzir as Expedições que seriam realizadas. Das quatro que haviam sido pensadas, foram realizadas apenas três, simultaneamente, exceto a Expedição Roda Peão, que aconteceu ao final conforme mencionei anteriormente.

Houvera um problema com o Conservatório de Música da UFMG, que fora visto como problema, mas que encaramos, ao final das contas, como uma represália e um medo por parte da instituição. Quiça por inocência em nenhum momento fora sequer pensado que poderia haver qualquer problema institucional, que aconteceu ao tratar como cidadão comum, ou seja, aqueles que estão em situação de rua e que estavam ocupando a frente da localidade. Eles se interessaram por nossa atividade, em especial a “Rafa”, uma jovem mulher em situação de rua, que quis fazer parte da bagunça que se instaurava a frente do local aonde dormia e que se convidou para entrar.

Ato #8_Manual de [10]obediência Cênica

“PANFLETOS, ANÚNCIOS EM SISTEMAS PÚBLICOS de comunicação, tirinhas de jornal, balões de fala em pinturas na National Gallery, nos intervalos de filmes e shows, pichações de placas de outdoor, antes de fazer sexo etc.”

Stewart Home.²⁵¹

A desobediência está em todo lugar e o artista de sua produção é aquele que invade campos ainda não destinados à arte, mas para tratar da insurreição necessária e popular da obra. Os espaços intersticiais da arte é que interessa a sua atividade. E de repente apresento um manual para quem não preconiza parâmetros e receitas prontas, que tem como ideal de trabalho a desobediência, não parece que vá ter a ideia de um manual para pensar em atos de desobediência. Abordo a ideia de um manual com a intenção de gerar um chiste e assim acredito deixar nossa intenção mais acentuada. Estou fazendo uma brincadeira ao pensar em um manual e que se faz eficaz por elencar insurgências, ou seja, trabalhos e produções que partem de atos artísticos marginais, não por se considerarem assim, muitas das vezes, mas por assim serem considerados, e que têm como tática a arquitetura da cidade como campo de guerra.

A antiarte, tratada por Oiticica, e pelos neoístas de Stewart Home (2004), é aquela que não se encaixa a comoções burguesas, às dicotomias progressivamente alienantes, que são receitas nos prontuários cotidianos dos sujeitos e estabelecidos pelos corpos institucionais do Estado. Estes são compelidos a reproduzirem os dizeres estabelecidos e a formatação do pensamento. A produção extrapola todas as limitações para fazer de sua produtividade também como produto do trabalho artístico, portanto, o processo de criação e as maneiras de efetuação da obra também conformam toda a criação do artista da

²⁵¹ HOME, Stewart. *Manifesto Neoístas: Greve da Arte*. Trad. Monty Cantsin. Coleção Baderna. São Paulo: Conrad, 2004, p.70.

desobediência.

Esta arte existe em qualquer expressividade, como a música célebre da banda Pink Floyd, em “*Another Brick the Wall*”, de autoria de Roger Water, que tem como refrão a frase: “*We don’t need no thought control*” – Não precisamos de nenhum controle de pensamento²⁵². Desta maneira, o manual que se fomenta serve para ser atravessado a qualquer ponto, para ser reconstruído a todo instante, de maneira que cada um possa tomar conta e refazê-lo.

E, por isso, mais que um manual, proponho às pessoas, que leem estas linhas, que criem seus métodos, maneiras e modos de fazer distantes das prerrogativas impingidas neste trabalho ou em qualquer outro, e ao fazer isso, você, estudante da arte desobediente, pode a criar suas próprias poéticas sem cair na falácia de que haja apenas arte. Ou quando ela estiver relacionada a produções célebres, conceituais e, conseqüentemente, massacradas.

Portanto, para se seguir a um manual, ou pelo menos tentar desconstruí-lo, precisei elencar ações artísticas que me remetem a uma ideia de que existam expressividades artísticas que buscam automaticamente a marginalidade, e o *mainstream* artístico em nada interessa. Esse funcionamento persecutório das diferenças em prol de uma estrutura dura de preferências e o gosto do sistema estético burguês, que se configura por práticas corruptíveis, cabendo similitude apenas com seus odoríficos perfumes de banheiro, que remetem a lugares calmos e tranquilos e bastantes distantes do que se vive que servem para camuflar a real utilização dos sanitários, que é a de cagar e isso fede. Uma especulação de uma vida perfeita e formatada aos moldes do luxo e sucesso de uma classe média falida e igualmente participante dos nichos de alimentação do neoliberalismo contemporâneo.

²⁵² Livre tradução.

Ato #9_[In]conclusões

“O aumento da amplitude da percepção gradualmente bane os falsos eus, nossos fantasmas cacofônicos – a “magia negra” da inveja e da vingança volta-se contra o autor porque o Desejo não pode ser forçado. Quando o nosso conhecimento da beleza harmoniza-se com o ludus naturae [natureza lúdica, espetáculo natural], a feitiçaria começa.”

Hakim Bey.²⁵³

Desobedecer é por si só uma arte. Escapar aos ditames e aos emaranhados de sentidos que são impostos ao sujeito e suas multidões internas. À arte são ditados formatos que podem estrangular sua potência política e poética que a as artes desobedientes podem suscitar a seus envolvidos. Buscou-se observar aquilo que foge às regras, ao definido; ao estabelecimento rompido pela anárquica maneira com a qual a desobediência cênica perfaz a constituição de sua ação e que a arte da performance possibilita ao seu realizador.

“Nessas condições, cabe especialmente à função poética recompor universos de subjetivação artificialmente rarefeitos e re-singularizados. Não se trata, para ela, de transmitir mensagens, de investir imagens como suporte de identificação ou padrões formais como esteio de procedimento de modelização, mas de catalisar operadores existenciais suscetíveis de adquirir consistência e persistência.”²⁵⁴

Acredito que a arte desobediente é em si só transformadora, desestabilizadora dos estigmas e das formas destinadas a ela. Expressividade imbricada a um espaço de tensão,

²⁵³ BEY, Hakim. *Caos: Terrorismo Poético e outros crimes exemplares*. Trad. Patrícia Decia e Renato Resende. Coleção Baderna. São Paulo: Conrad, 2003, p.26.

²⁵⁴ GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992, p.31.

a rua, de risco e ampliado de ponderação. De produção da dessacralização da arte e da exposição das fístulas sociais por meio de seu fazer. O espaço urbano é o local aonde o sujeito desobediente exerce o afloramento de suas próprias criações, por se tratar de espaço que possibilita essa digressão. O artista da desobediência cênica não é fácil de ser nomeado por escapar a conceitos e o que propus durante toda essa pesquisa foi recolher fios que aparentemente me pareciam precisar serem reatados. E isso me pareceu bastante importante ao pensar que a desobediência é máquina, dispositivo de criação fugitiva.

O seu artista precisa estar disponível e atento a qualquer situação, pois a arte de desobediência faz com que seu objetivo e suas estratégias sejam efetivas para a realização de sua anti-arte. Em sentido de pensar em uma arte que não é pronta para entretenimento e regozijo dos sujeitos, mas uma arte que não prioriza o belo, por conseguinte, é aquela expressividade que transcende o pensamento higienista do fazer artístico e traduzível para uma ideia de expressão libertária de seu produtor.

É longínqua a vontade em gerar qualquer tipo de estrutura comportamental frente ao ato artístico ou à promoção forçosa de uma ação niilista, pretensiosamente revolucionária e previsível. E sem a aspiração em provocar uma receita, passos, itinerários ou formas de organização ou comportamento que estejam associados ao que este texto tem o desejo abordar junto às práticas cênicas que interessam neste trabalho se formalizar. É que na verdade houve um “enamoramento” entre as criações artísticas e a produção do pensamento pós-estruturalista contemporâneo ao qual fui contaminado. A arte urbana, a desobediência, utopias libertárias em espaço urbano, um conto urbano contracultural.

Arte que ativa e realiza a sua invenção na flor do fluxo cotidiano e arquitetônico da cidade. Que se instaura e é insturada por seu feitor e por todos aqueles que com ela fazem contato potencializando-a em sua magnitude afetiva que se faz e se desestabiliza a máquina de guerra do sistema opressivo. Esta máquina disforme se atualiza e gera fendas nos sistemas e estratificações. Instaurando novas singularidades em constante renovação de si para fugir aos enrijecimentos e cooptações do capital. Acredito, e por isso escolhi, o terrorismo poético, o ativismo, o escrache para associar às ideias que desenvolvi como

desobediência cênica, em um exercício metalinguístico de desobedecer inclusive aos signos que acredito serem violados pelos artistas desobedientes.

A todas estas expressividades artísticas apresentadas e que as observo como se estivessem em diálogo, no sentido de se relacionarem com o corpo da cidade, a partir de uma “presentificação”, de uma constante atualização de si como um espaço de troca, e da realização de fazeres. E, a partir dos *leitmotives* e dos movimentos particulares de seus desenvolvedores, que a realizar a partir de atos de *work in progress* que a obra artística poderá se livrar da captura do sistema da criação monstruoso que a humanidade instaura de maneira globalizada no planeta, o capitalismo.

Se se vive na Sociedade de Controle, conforme apresenta Gilles Deleuze em “Conversações” (1990), é porque até as observações a respeito de revoluções e mudanças de poderes e hierarquias, ou seja, o pensamento moderno de sua época, estavam contaminados por pensamentos e modos de vida advindos da segunda guerra mundial. E os resquícios conservadores de ambos os lados do pensamento humano do período afetavam conclusões realizadas por pensadores importantes, mas ainda muito associados a ordem em sentido de progresso. Além do profundo sentido de independência e supremacia de uma população sobre a outra. Um equívoco infundo que leva as proximidades de uma inconsequente guerra em um mundo vivendo sua Babel política e particular. Gilles Deleuze e Félix Guattari, em seus dois tomos, também tratam da ética da insurgência, tratam das relações de imanência, devires, e todos são efetivados pela prática da desobediência das ordens estipuladas pela sociedade sobre os sujeitos. Não há como deixar de evidenciar a situação estabelecida pelo primeiro, na publicação “Conversações: 1972-1992”, que trata das relações entre diversos textos e de urgências eminentes aos sujeitos.

Para melhor exemplificar esses pensamentos progressos posso ressaltar as limitações das linhas filosóficas advindas dos *yankees*. E que parece entoar o cântico das linhas gestoras dos movimentos dos sujeitos serem controlados por instituições que vendem, espalham aos milhares as subjetividades queridas pelo sistema das roldanas do Capital. E como Guy

Debord (2017), que citei anteriormente, trata a ideia de espetacularização da vida com uma previsão de que a sociedade se configuraria pelos advindos dos períodos pós-guerra, no caso no final da segunda guerra mundial como uma sociedade espetacular, da espetacularização do cotidiano.

O pensamento a respeito de uma Sociedade de Controle é tratado em um texto desenvolvido pelo autor francês, Deleuze, inspirado em outro autor de seu país, Michel Foucault, “A Microfísica do Poder”. Este último trata em texto, a partir de uma profunda pesquisa, a respeito da ideia de que, em diversas eras anteriores, a sociedade se constrói baseada no medo. E este sentimento é o responsável pela disciplina existente em sociedade e promove entre as pessoas o condicionamento de suas ações, por receio de que possa haver uma coação por sua atitude.

Se as leis se tornam injustas, abusivas, incompreensíveis por seus cidadãos, talvez, seja porque não se credite mais confiança aos sistemas que manejam as vidas destes sujeitos. Desta forma, penso que a arte de intervenção, e assim chamo a toda a atividade que se utilize linguagens artísticas para se estabelecerem na epiderme da *urbe*. Uma erupção, uma transgressão. Sendo assim, acredito poder enfatizar que, independente do nome que possa ser escolhido para se dar a este ato, todas essas expressividades artísticas apresentadas, no sentido de se relacionarem com o corpo da cidade partem, essencialmente, da ideia da presença e da constante atualização de si, como e no espaço de troca, de realização de fazeres escolhidos, a partir do desejo e pelo cidadão.

Por ser, também, evidente a situação necessária, quando se evidencia a situação de atos de corrupção, A Desobediência Civil, de Henry David Thoreau (2016), se apresenta como exemplo a ser seguido. Por enfatizar a necessidade de se voltar o olhar para a condição contemporânea de nossas políticas que privilegiam aos grandes detentores dos meios de produção e afogam sob diversos códigos regidos pelas cifras.

A arte com a qual me dediquei neste trabalho é aquela com a qual sou profundamente envolvido. Que me faz sair de um lugar comum e põe as máquinas de criação em processo

de funcionamento acelerado, como uma locomotiva. Parte de um luxo cotidiano de vida, arte que é a de configuração mutante, que ganha forma diversa e que está continuamente em desmanche. A [10]obediência Cênica usa das substâncias que conformam uma cartografia analítica, um rizoma reflexivo capaz de abarcar a diversas expressividades artísticas contemporâneas que têm como principal mote a quebra de regras e normas para tratar da urgência da arte enquanto potência poética e política.

Arte que grita nas fendas das ruas e invade casas, prédios e construções para tratar do que se quer exposto, colocando à frente de cada um que com ela cruzar o caminho. Enfatizo e nomeio essa escrita escolhendo quesitos, que observo como cênicos, por se relacionarem às produções e cenas de artistas e coletivos e por exercerem seus trabalhos que têm de maneira vária relações cênicas entre si.

Com isso ficam claros alguns meios que vejo poderem me direcionar aos próximos momentos desta pesquisa que venho realizando. Ao tratar do espetacular, de algo forçado às singularidades, percebo que há neste movimento da sociedade o exercício do controle, no espetáculo é possível fazer uso de todas as armas de gestão do cidadão. O medo pode ser difundido de maneira viral e fazer com que a pedagogia neoliberal seja conduzida a todos os sujeitos. E se isso se torna injusto ao cidadão, aos responsáveis pelas escolhas numa organização social que preza a prática da democracia, o mesmo tem o dever moral de desobedecer às ordens e às práticas de uma governança fajuta.

A arte é este vórtice de miríades que abriga também o questionamento e a prática da cidadania, que é cada dia mais importante aos cidadãos e ao artista. E por isso a desobediência civil me inspira ao pensar a arte como uma prática desobediente por estar nas ruas, nas praças, nos prédios, nos parques, nas paredes, nos chãos, nas estátuas, nas construções, nos corpos, nas mentes. A arte está em todo lugar e a ela não cabe dúvida, mas pujança.

Este texto final parte da necessidade de criar um fechamento a este processo de dissertação que é marco de um processo iniciado há dois anos. E isso é, talvez, a sensação

de um pesquisador que resolve pôr fim a um processo que ainda se aparenta em existência. Mas acredito que esta finalização parte de um exercício de amadurecer, também, a força desta pesquisa que aparenta precisar de um novo processo mais delongado para que esta possa se desenvolver.

Acredito que a arte de desobediência possua a consistência formada por substâncias heterogêneas, por participar de campos de singularidades de seus executores interessados em uma ciência nômade. São criações singulares das liminaridades artísticas possíveis de se criarem a partir de uma produção híbrida, idiossincráticas, sobretudo, por serem aquelas que são exercidas por artistas e serem despertadas por *leitmotives* particulares. Uma arte e antiarte, exercem-se por intermédio da intenção de seu praticante, afetam aquele que com ela se afeiçoa. Um movimento que está assimilado a liberdade de um fluxo que fuja do espetacular e do expectado.

E, assim, [in]concluo essa escrita fazendo uso por preferir deixar:

“[...] a “obra aberta”. Não completar. Abrir novas pistas, ao invés de concluir. Fazer trabalhar as forças e as formas, ao invés de lhes colocar uma última assinatura. Não tanto *compreender* a espiral de um eterno retorno, mas *produzir* ou *criar*. Colocar-se na origem de um movimento, e não no seu final, na sua cópia ou na sua representação.”²⁵⁵

²⁵⁵ POLACK; SIVADON. Ibidem, p.20, destaques do autor.

Ato#10_BIBLIOGRAFIA

ALCANTARA, Clarissa de Carvalho. **CORPOALÍNGUA: performance e esquizoanálise**. Curitiba: CRV, 2011.

ANTONIN, Artaud. **O Teatro e Seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Uma Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade**. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas/SP: Papiрус, 1994.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAREMBLITT, Gregorio Franklin. **Compêndio de Análise Institucional e outras correntes teoria e prática**. 2. ed. Belo Horizonte: FGB/IFG, 2010.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. 4. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e a filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BEY, Hakim. **CAOS: Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares**. Trad. Patrícia Decia e Renato Resende. Coleção Baderna. São Paulo: Conrad, 2003.

_____. **T.A.Z. – Temporary Autonomous Zone**. Coleção Baderna. São Paulo: Conrad, 2007.

BOFF, Leonardo. **As quatro ecologias: Ambiental, Política e Social, Mental e Integral**. Rio de Janeiro: Mar de Ideias: Navegação Cultural, 2015.

BERQUÓ, Paula Bruzzi. Arte e Cotidiano: aproximações táticas. In: RENA Natacha; OLIVEIRA, Bruno; CUNHA, Maria Helena (orgs.). **Arte e Espaço: uma situação política do século XXI**. Ed. Revisada de Ebook. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2016, pp. 104-126.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares: Teatralidades, Performances e Política**. Trad. Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

_____. **Cenários Expandidos. (Re)apresentações, teatralidades e performatividades**. Trad. Eldécio Mostaço. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**. 1. v., 15. n. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: UDESC/CEART. 2010, pp.135-148. ISBN 1414-5731.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. **O lugar no-do mundo**. São Paulo: FFLCH, 2007.

CARVALHO, Isabel Cristina de Moura. “El sujeto en la contemporaneidad: entrecruzamientos de su invención y autoinvención”. **Magistralis**, Universidad Iberoamericana Puebla. 13. v., 27. n., enero-julio, 2006.

CHAIA, Miguel Wady. Artivismo – Política e Arte Hoje. **Revista Aurora**. 1.v. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007, p. 9-11. ISBN:1982-6672.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: Criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea**: Criação, Encenação e Recepção. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**: Guy Debord. Trad. Estela dos Santos Abreu 2.ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. **Caderno Mais!**. Trad. José Marcos Macedo. Folha de São Paulo, 27 de junho de 1999, pp.5-4; 5-5. Palestra a estudantes de cinema, em 1987. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br/deleuzianos-textos/o-ato-de-criacao-palestra-dada-a-estudantes-de-cinema-em-1987/>. Acesso em: 30/03/2015.

_____. **Conversações**: 1979-1990. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Anti-édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Trad. Luis B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

_____. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. 5. v. Tradução Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. **Dicionário de Filosofia**. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1993.

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O Corpo-Em-Experiência. **ILINX - Revista do Lume**. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. Universidade de Campinas. 4.n, dezembro, pp.1-11, 2013. Disponível em: <http://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/issue/view/17/showToc>. Acesso em: 03/03/2014. ISBN: 2316-8366.

_____. Performance e Teatro. Poéticas e políticas da cena contemporânea. In: **Sala Preta**. 8.v. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, pp.235-246. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373/60355>. Acesso em 12/06/2015.

FAVARETTO, Celso. Inconformismo Estético, Incoformismo Social, Hélio Oiticica. In.: BRAGA, Paula. (org.). **Fios Soltos: A arte de Hélio oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites teoria e prática do teatro**. Trad. J. Guinsburg e Adriano Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FOUCAULT, Michael. **A Hermenêutica do Sujeito**. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. Coleção Tópicos. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado. Coleção Tópicos. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **O Corpo Utópico; As Heterotopias**. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1, 2013.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, prisões e conventos**. Trad. Dante Moreira Leite. São Paulo: Perspectiva, 2005.

GOFFMAN, Ken; JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos: Do mito de Prometeu à Cultura Digital**. Trad. Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007.

GOLDBERG, Roselee. **A arte da Performance: do Futurismo ao presente**. 2.ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUATTARI, Félix. **Revolução Molecular: Pulsações Políticas do Desejo**. 3. ed. Trad. Suely Belinha Rolnik. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **As três ecologias**. 9. ed. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papirus Editora, 1999.

_____. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1992.

HOME, Stewart. **Manifestos Noístas: Greve da Arte**. Trad. Monty Cantsin. Coleção Baderna. São Paulo: Conrad, 2004.

HARAWAY, Donna; KUNZRU, Hari. **Antropologia do ciborgue: As vertigens do pós-humano**. Tradução e organização Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

INVISÍVEL, Comitê. **Aos nossos amigos: Crise e Insurreição**. Trad. Edições Antipáticas. São Paulo, n-1, 2016.

LUDD, Ned (org.). **Urgência das ruas**: Black Block, Reclaim the Streets e os Dias de Ação Global. São Paul: Conrad, 2002.

MALUF, Sônia Weidner. Corpo e corporalidade nas culturas contemporâneas: abordagens antropológicas. **Esboços** - Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, Florianópolis, 9. v., 9. n., p. pp. 87-101, jan. 2001. ISSN 2175-7976. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/563>. Acesso em: 28/11/2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.5007/563>.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências Poéticas**: Arte Ativista e Ação Coletiva (1900-2000). 429fl. Dissertação de Mestrado em História Social. Departamento de História. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

MELO, Thálita Motta. **Praia da Estação**: carnavalização e performatividade. 159fl. Dissertação de Mestrado em Belas Artes. Apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

MOSTAÇO, Eldécio (org.). **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas. 1. v., 15. n. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: UDESC/CEART, 2010.

OLIVEIRA, Bruno; CUNHA, Maria Helena; RENA, Natacha. (Orgs.). **Arte e espaço**: uma situação política do século XXI. Ed. Rev. e atual. de ebook. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2016.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Eugênia e ESCÓSSIA, Liliana da (org.). **Pistas do método da cartografia**: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2015.

PERETTA, Éden. **O Soldado Nu**: Raízes da Dança Butô. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PESSANHA, Júlio Garcia. **Instabilidade Perpétua**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009

PONTES, Juliana R. A Cidade na Superfície. In: MACIEIRA, Cássia; PONTES, Juliana (org.). **na rua**: pós-grafite, moda e vestígios, 2007, p.12-43.

PERNIOLA, Mario. **Os Situacionistas**: o movimento que profetizou a ociedade do Espeáculo”. Trad. Julliana Cutolo Torres. São Paulo: Annablume, 2009.

POLACK, Jean Claude; SIVADON, Danielle. **A Íntima Utopia**: Trabalho Analítico e Processos Psicóticos. Trad. Hortencia Santos Lencaster. São Paulo: n-1 edições, 2013.

RAMPAZO; ICHIKAWA. **Bricolage**: a Busca pela Compreensão de Novas Perspectivas em Pesquisa Social. Publicação feita no II Encontro de Ensino e Pesquisa em Andamento em Administração e Contabilidade. Curitiba/PR, 2009. Disponível em:

http://www.anpad.org.br/diversos/trabalhos/EnEPQ/enepq_2009/ENEPO64.pdf. Acesso em: 20/01/2017.

RANCIÈRE, Jacques. Política da Arte. Trad. Mônica Costa Netto. **Urdimento** - Revista de Estudos em Artes Cênicas. 1. v., 15. n. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: UDESC/CEART. 2010. ISBN 1414-5731.

REZENDE, A. M.; BIANCHET, S. B. **Dicionário do Latim Essencial**. Belo Horizonte: Tessitura e Crisálida, 2005.

ROMAGNOLI, Roberta Carvalho. “A cartografia e a relação pesquisa e vida”. **Psicologia & Sociedade**. 21.v. 2. ed. Belo Horizonte: PUC/MG, 2009, pp. 166-73.

ROPA, Eugênia Casini. **A Dança e o Agit-prop**: os teatros não teatrais na cultura alemã do início do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SANTOS, Clóvis Domingos dos. **A CENA INVERTIDA E A CENA EXPANDIDA**: projetos de aprendizagem e formação colaborativas para o trabalho do Ator. 152fl. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2010.

SILVA, Ana Maria. **O Corpo do mundo**: reflexões acerca da expectativa do corpo na Modernidade. 273fl. Tese de Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas. Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis: UFSC, 1999.

SILVA, Matheus. **Corpodesembestado**: relações entre Teatro, Literatura e Filosofia. 157fl. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas.) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Departamento de Artes/Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Universidade Federal de Ouro Preto. Ouro Preto, 2016.

SPINOZA, Barusch. **Tratado Político**. Trad. José Pérez. Rio de Janeiro: Ediouro/ Editora Tecnoprint, 1987.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Buenos Aires: Assuntoimpressoediciones, 2012.

THOREAU, Henry David. **A Desobediência Civil**. Trad. Sérgio Karam. Porto Alegre: L&PM, 2016.

ULPIANO, Claudio. **Plano de Imanência**: esse turbilhão de luz. Curso de Filosofia e Cinema I (Imagem e Movimento), aula do dia 19 de julho de 1995. Disponível em: <http://claudioulpiano.org.br/aulas-transcritas/aula-de-19071995-plano-de-imanencia-um-fulgor-de-luz-dourada/>. Acesso dia 04/11/2016. (Aula transcrita).

WERNECK, Evelyn Ferreira. **O espaço e o teatro**: do edifício teatral à cidade como palco. Rio de Janeiro: Faperj – 7 Letras, 2008.

WOOLF, Virginia. **As ondas**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

ZUNTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. Trad. Jerusa Pires e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.