

LIMINARIDADE



L I M I N A R I D A D E

Organização:

Coletivo Cartográfico, Núcleo Tríade e Daniel Lühmann.

Autores:

Adriana Macul, Ana Pato, André Mesquita, Bruna Coelho, Carolina Nóbrega, Fabiane Carneiro, Frédéric Gies, Gisele Brito, Graziela Kunsch, Guilherme Wisnik, Luísa Nóbrega, Mariana Vaz, Monica Galvão, Rodrigo Munhoz e Thomas Lehmen.

1ª Edição

São Paulo

2015

PEÇA EM CINCO MOVIMENTOS POR DOIS NÚCLEOS ARTÍSTICOS ou APRESENTAÇÃO

MARIANA VAZ

Para/por cinco integrantes. E inúmerxs convidadxs. Autogestionado. Financiado com dinheiro público. Locações: diversos espaços públicos da cidade de São Paulo e casas dxs integrantes. Tempo: 12 meses ou 172 páginas.

PRÓLOGO – Lettering projetado

Liminar

adjetivo de dois gêneros

1 que constitui o começo, o início de alguma coisa, esp. que está colocado num livro, numa obra como prefácio; preambular;

2 relativo a, situado em ou que constitui limite ou ponto de passagem (como entre dois locais, situações, atividades etc.)

3 Rubrica: antropologia. que antecede a passagem de um indivíduo a uma nova categoria ou posição social (diz-se de fase, período, situação).

4 m.q. limiar

adjetivo de dois gêneros e substantivo feminino Rubrica: termo jurídico.

5 diz-se de ou medida ou providência que precede o objeto principal da ação.

movimento #1 – publicação, acervo e registro

CENA 1 – Diurna, Estúdio Oito Nova Dança

(flashback – março)

A linha contínua desenhada no chão da sala funciona como um ímã para os corpos de ADRIANA MACUL, CAROLINA NÓBREGA, CLÁUDIA MÜLLER, DANIEL LÜHMANN, FABIANE CARNEIRO, MÁIRA DIETRICH, MARIANA VAZ, MONICA GALVÃO e RICARDO BASBAUM (p. 12). Há certo conforto ancestral em percorrer o caminho delineado ao pulso da melodia coletiva:

BAAN-zo, BAAN-zo, BAAN-zo, BAAN-zo, BAAN-zo, BAAN-zo, BAAN-zo.

CORTA PARA

Os jovens brancos e bem-apessoados, trajando camisetas da seleção brasileira, posam para *selfies* ao lado da tropa de choque. O casal com um filho nos braços – todos usando roupas das cores da bandeira – posa para um *selfie* enquanto a babá, devidamente uniformizada, dá bronca no menino. A varanda gourmet – ou camarote do botox – onde senhoras diferenciadas, trajando roupas verde-amarelo customizadas, aplaudem tudo lá de cima.

CENA 2 – Diurna, entrada do MIS e calçadão vizinho à Galeria Olido

(futurologia – dezembro – tela dividida como videoinstalação multicanais)

CARTOGRÁFICO *fracassa* sobre gelo. TRÍADE discute *a parte que te cabe* sobre materiais diversos. CARTOGRÁFICO delinea um novo *rastro*. TRÍADE descansa sobre leito de *mais-valia*. VIVIANE BEZERRA – a PRODUTORA – corre de um lado para o outro, eficiente e tranquila. TRÍADE e CARTOGRÁFICO lançam esta publicação e encerram o projeto *Liminaridade | 5 movimentos*.

CENA 3 – Noturna, quartas-feiras, sala, Vila Madalena, ou escritório, Pompeia

(*flashback* – 2015, tempos sobrepostos – vai-e-vem como novelo enredado)

ADRIANA, MARIANA, CAROLINA, FABIANE e MONICA (ou Núcleo TRÍADE e Coletivo CARTOGRÁFICO) discutem, debatem, riem, entendem-se e desentendem-se com intuito de oxigenar, aprofundar e radicalizar práticas e pesquisas dos grupos. As fricções dos modos de fazer distintos retroalimentam *Liminaridade | 5 movimentos*.

PRIMEIRA VIRADA: chega MAÍRA DIETRICH para criar a identidade gráfica.

SEGUNDA VIRADA: as mil faces de DANIEL LÜHMANN, coordenador editorial, tradutor, preparador e revisor de textos.

movimento #3 – des_fronteras entre as artes

CENA 4 – Diurna e noturna, sala de ensaio Teatro Sérgio Cardoso

(*flashback* – abril)

CLÁUDIA MÜLLER, CARTOGRÁFICO e TRÍADE adentram a sala: espelhos, barra, piano. O espaço é ocupado por livros e computadores. Em pauta, a dança como instituição, crítica institucional, a arte como trabalho comum, treinamento, o monopólio da crítica em dança, a lógica de produção por editais e a reserva de mercado. Patrocínio: 17ª edição do Fomento à Dança para a cidade de São Paulo.

CORTA PARA

(flashback – maio a setembro)

GRUPO de Whatsapp para discussão de temas a partir do encontro presencial. Material fértil que se queria criado a 12 mãos – ou 6 bocas. Cortado como texto desta versão final, mas influenciou profundamente a escolha dos temas e artigos presentes neste: CAROLINA NÓBREGA articula pós-colonialismo e cultura popular (p. 92); GRAZIELA KUNSCH (cita JORGE MENNA BARRETO) e apresenta-nos um caso de reação de artistas à curadoria do Salão da Bahia em 2002 (p. 24); GISELE BRITO provoca-nos, relacionando arte e gentrificação (p. 126); RODRIGO MUNHOZ ironiza a cultura de oficinas culturais (p. 138).

movimento #4 – arte-ativismo

CENA 5 – Cidade do México, Osasco, Av. Paulista, Praça Roosevelt

(flashback?...)

Assassinato e tortura de Yesenia, Alejandra, Mile, Nadia e Rubén em um distrito central da Cidade do México.

CORTA PARA

Chacina em Osasco e Barueri mata pelo menos 19 pessoas. Suspeita-se que os autores sejam policiais militares.

CORTA PARA

As ações da tropa de choque ao longo das manifestações dos últimos anos.

Sim, “a morte de Nadia diz respeito à comunidade artística no mundo todo. Diz respeito a todos nós” (p. 46).

CENA 6 – Diurna, escritório, Pompeia

(presente – novembro de 2015)

Preocupada com o prazo deste, mais do que estourado, abre o computador para trabalhar e descobre esperançosa que há cerca de 70 escolas ocupadas por alunos no estado de São Paulo. Os jovens secundaristas coreografam belíssimas ocupações pacíficas em oposição ao governador que usa

subterfúgios infinitos para esconder desvios no metrô, nas políticas das águas e que agora pretende sucatear a já fragilíssima educação estadual.

CORTA PARA

A condição vulnerável de nossa privacidade e o papel de *whistleblowers* [denunciante] que revelam ao mundo documentos confidenciais nas reflexões de ANDRÉ MESQUITA (p. 29).

CORTA PARA

ANA PATO (p. 32) relata, por meio de sua experiência curatorial na Bienal da Bahia de 2014, a possibilidade de se ampliar o papel dos arquivos – de armazenadores de memória para possíveis dispositivos – para evitar amnésias sociais e, conseqüentemente, criar memórias.

CORTA PARA

CAROLINA NÓBREGA (p. 40), incansável, volta para refletir sobre arte e ativismo na dança – ou na aposta da imaginação como via de ação política – provocada por uma conversa virtual com o artista israelense ARKADI ZAIDES.

movimento #2 – cidade, deriva, cartografia

CENA 7 – Noturna, Centro Cultural São Paulo

Sala cheia. Cadeiras enfileiradas. Burburinho animado.

GUILHERME WISNIK dá aula sobre arte urbana e contextualiza situacionismo. Conta caso sobre experiência dele em Madri anos antes (p. 112). Deriva é anacrônica no momento histórico atual. Modismo.

CORTA PARA

A urbanista e performer FABIANE CARNEIRO (p. 115) apresenta sua experiência do urbano a partir de seu corpo, ou seja, na arte e no urbanismo. Já a historiadora e artista da dança MONICA GALVÃO (p. 119) situa historicamente a deriva para justificar sua visão positiva em relação à pertinência da prática na atualidade. E os coletivos de artistas DODECAFÔNICO (p. 132) e CAMBAR (p. 135) presenteiam-nos e compartilham propostas de programas (e derivas) que tangenciam o “experimentar a cidade”.

CORTA PARA

TRÍADE (e MÁIRA DIETRICH) experimentam transformar as intervenções da *Série Cartocoreográfica* realizadas no Centro Cultural da Penha, em agosto, em um discurso gráfico. (p. 102)

movimento #5 – corpo como construção performativa

CENA 8 – Diurna, Praça das Artes

DODECAFÔNICO, TRÍADE e CARTOGRÁFICO reúnem-se para assistir, ler e discutir Paul B. Preciado e Judith Butler.

AQUECIMENTO: suruba movente na Rua das Noivas, no Brás, no lusco-fusco.

PROGRAMA: grupo de estudos sobre gênero, identidade e corpo em uma escola ocupada no Butantã.

PREPARAÇÃO: a prosa poética de LUÍSA NÓBREGA (p. 55) puxa-nos pelo tornozelo, incita-nos a jogos entre corpo e gravidade para abordar a histeria a partir da psicanálise e da filosofia. Por sua vez, BRUNA COELHO (p. 72) convida a deglutir (e se deleitar com) o corpo em Preciado, a partir de suas análises e percepções dos livros mais famosos dx autorx – o *Manifesto contrassexual* e *Testo junkie*.

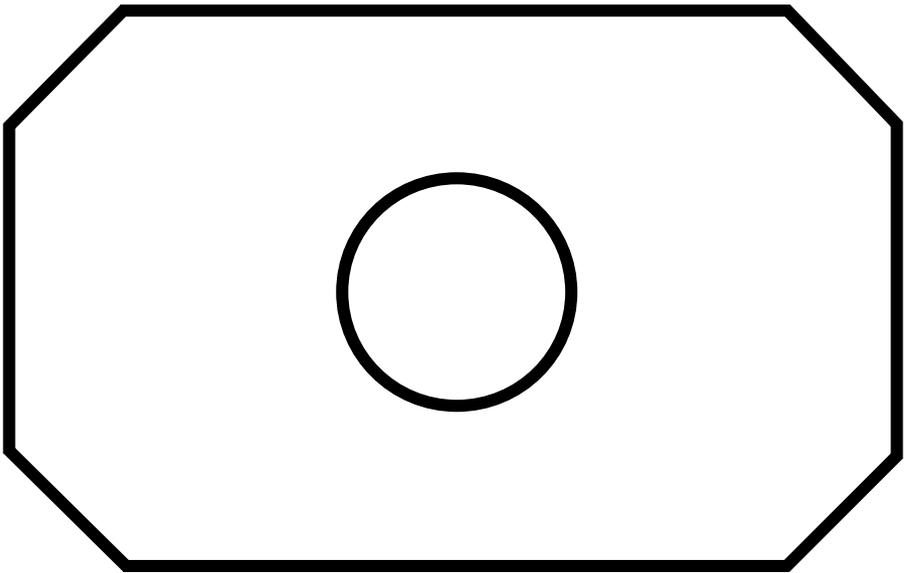
CORTA PARA

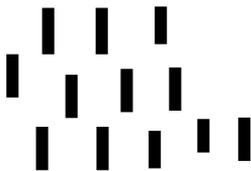
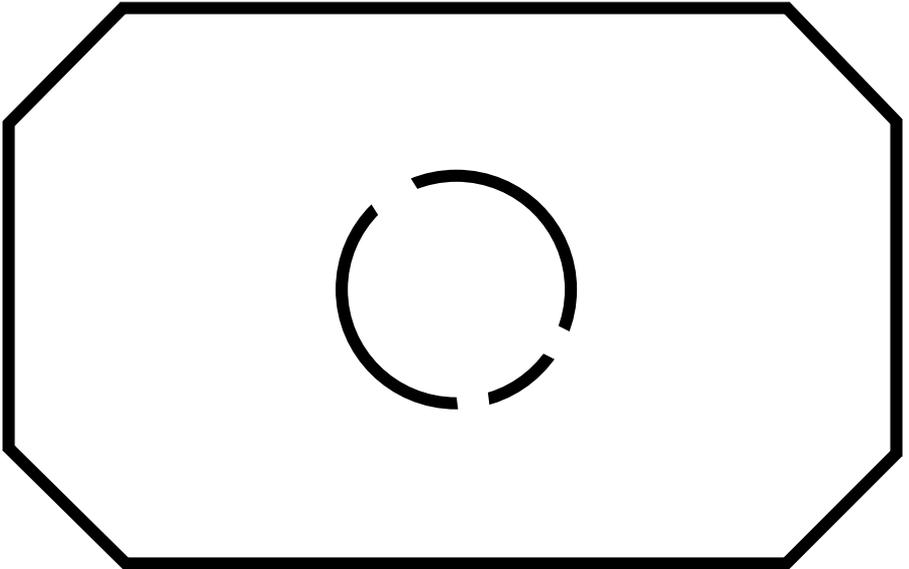
Experimentos entre literatura e coreografia. O artista alemão FRÉDÉRIC GIES (p. 146) é autor de uma prática por ele denominada “technossomática”. Pela peculiaridade do formato, traduzimos trechos do livro *Schreibstück*, do coreógrafo alemão THOMAS LEHMEN (p. 153) – uma peça coreográfica escrita, até hoje nunca realizada.

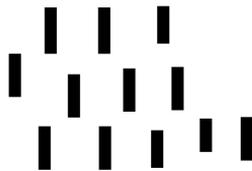
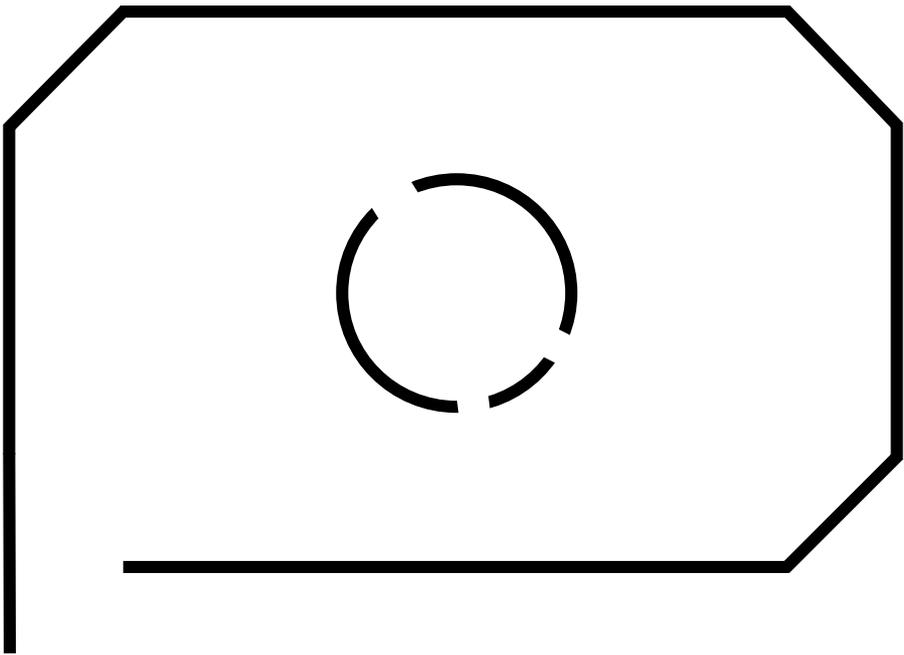
CAROLINA NÓBREGA (com colaboração de VAL LIMA, DANIEL LÜHMANN e DIVERSXS CONVIDADXS) e um experimento de dança-HQ (p. 48).

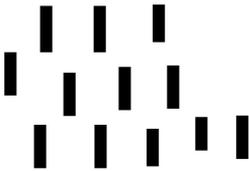
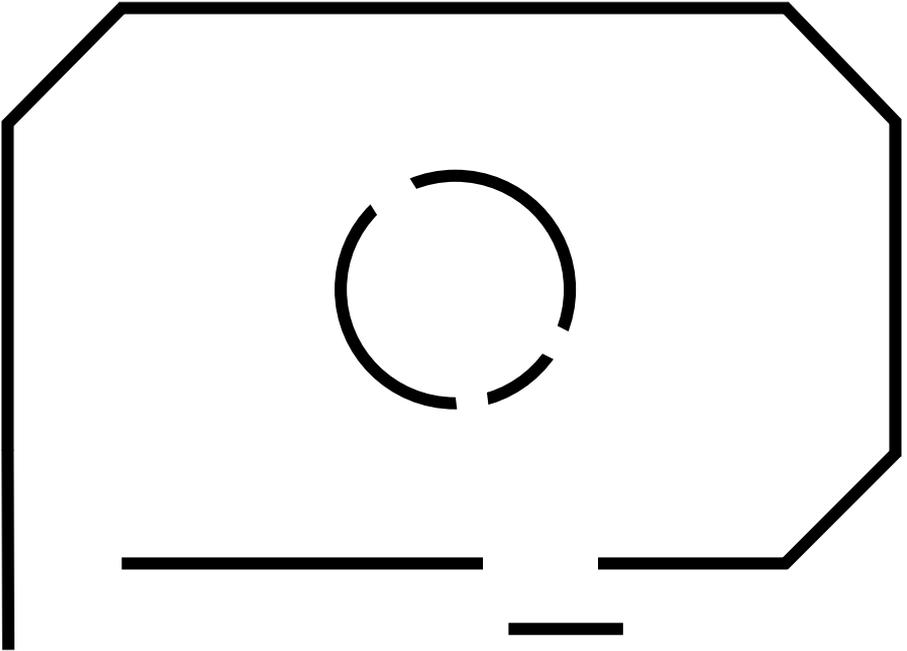
CENA 9 – Final

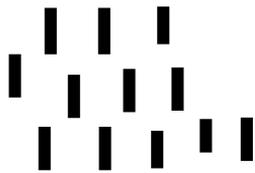
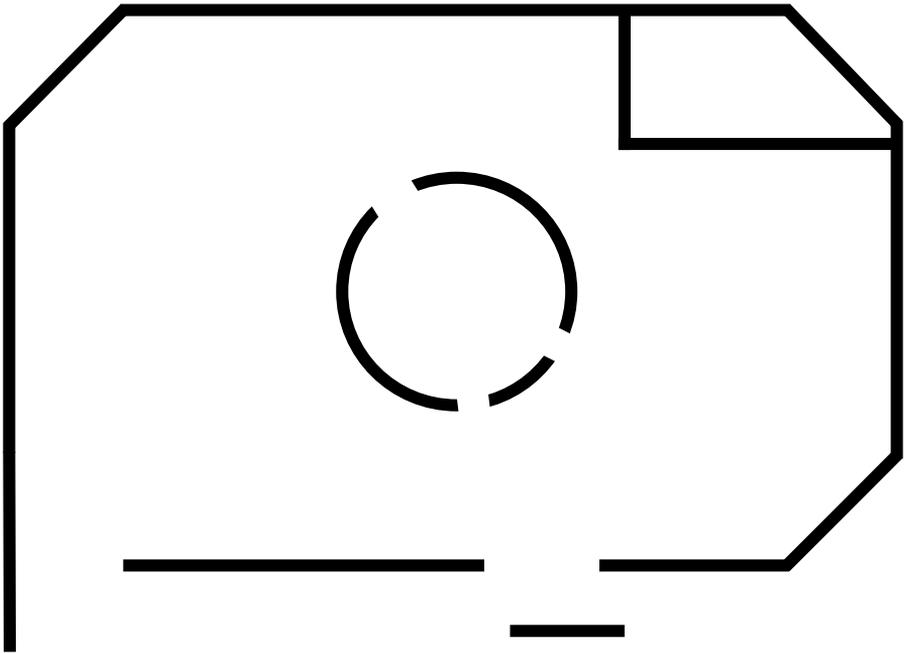
VOCÊ lendo. VOCÊ vira a página.

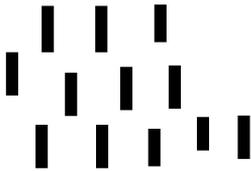
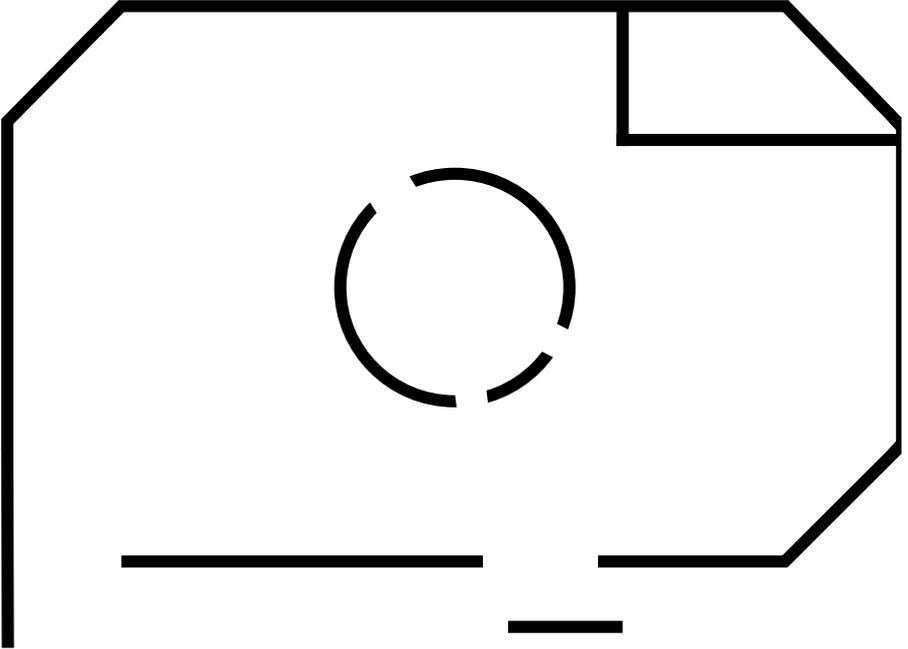


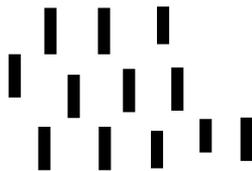
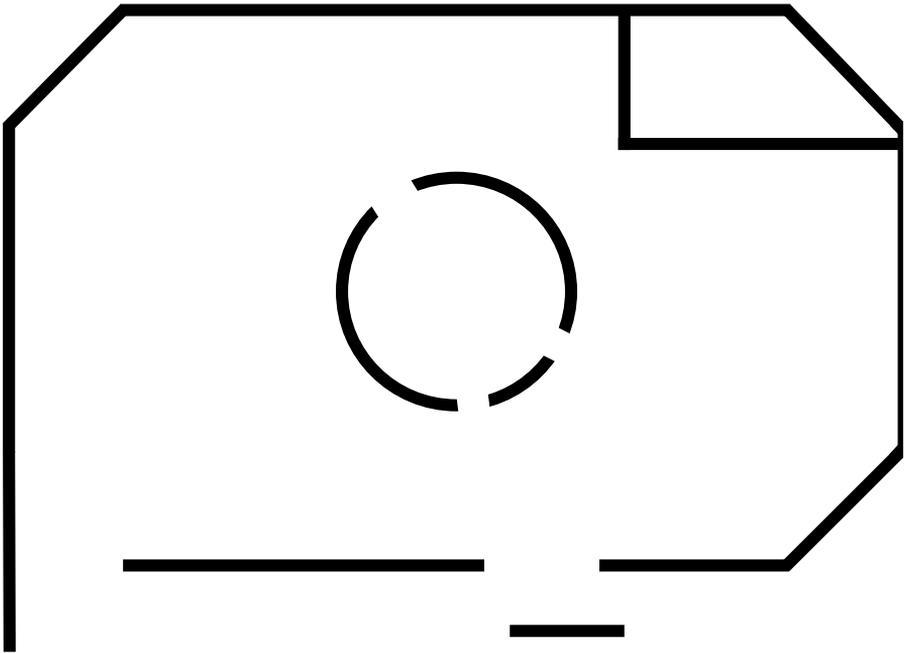


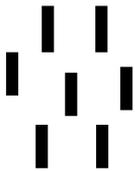
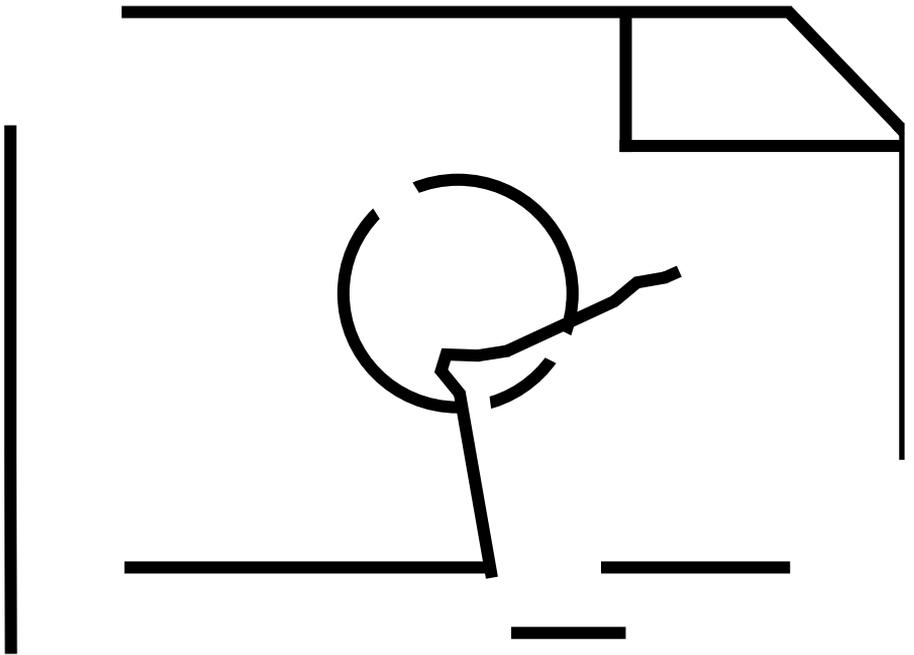


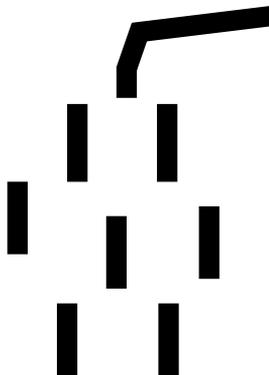


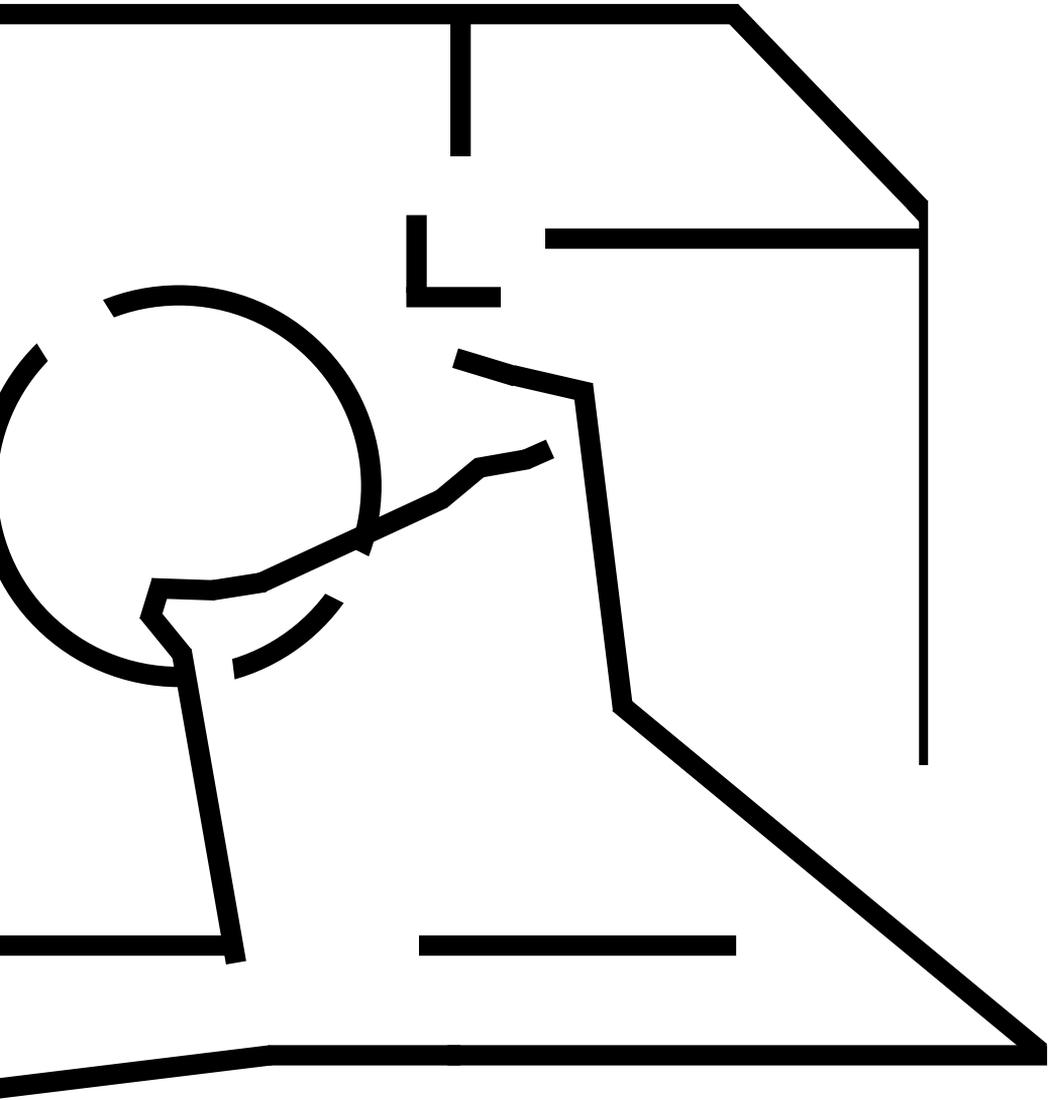




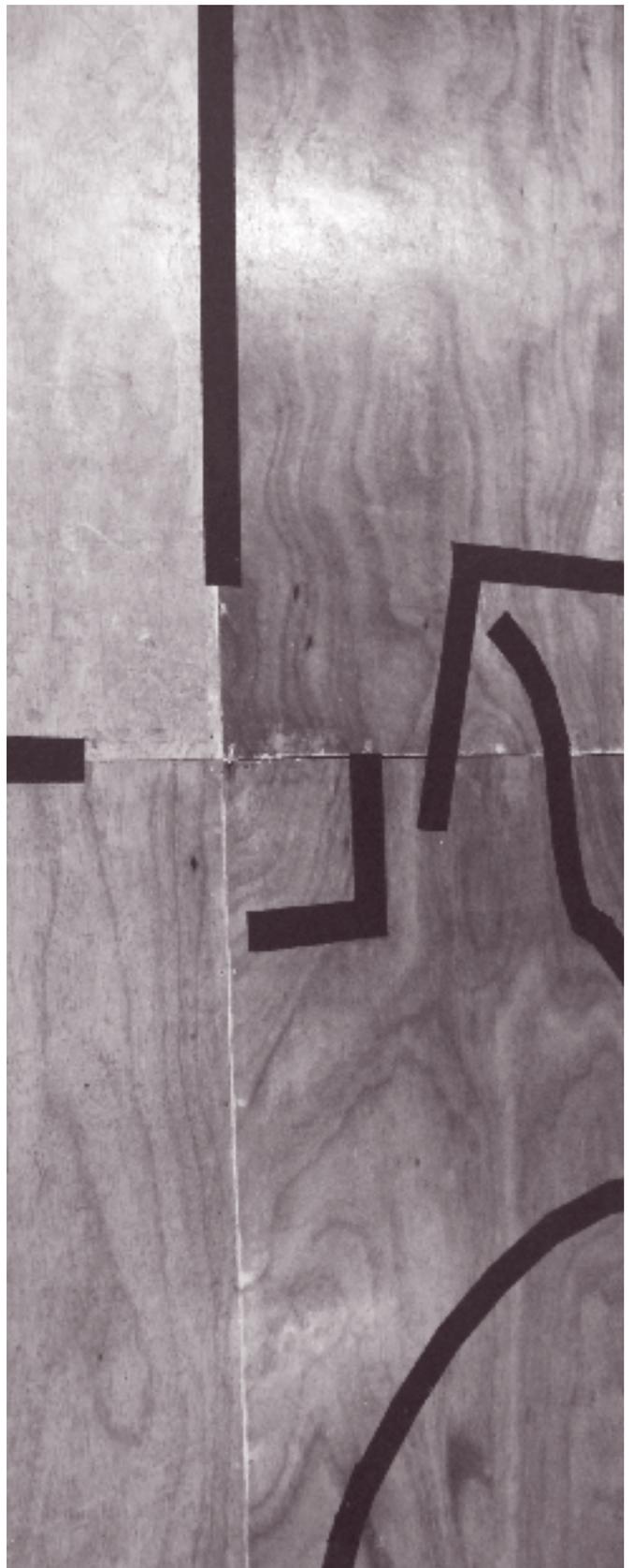












REJEITADOS: AMAR É NÃO CABER

GRAZIELA KUNSCH

Meninas,

não sei bem por que, mas vocês me pediram que eu escrevesse algo sobre a experiência dos rejeitados no nono Salão da Bahia, que aconteceu em 2002. Fiquei tentando lembrar o que eu poderia ter falado sobre essa experiência em um dos nossos dois encontros, o primeiro, em torno da revista Urbânia, e não consegui. Talvez sequer tenha falado e vocês tenham tido contato com essa história dos rejeitados por outros caminhos.

Escolhi não perguntar qual exatamente é o interesse de vocês nessa experiência, para me permitir fazer um texto muito simples, que aborde tão somente o meu principal aprendizado junto aos rejeitados.

Estava buscando e-mails daquela época – toda a conversa entre os rejeitados se deu, principalmente, através de uma troca diária e intensa de e-mails – e acabei encontrando o início de um texto que nunca cheguei a escrever, que seria sobre os rejeitados. Esse esboço de texto começava assim:

No primeiro capítulo de A condição humana, Hannah Arendt afirma que “a tarefa e a grandeza potencial dos mortais têm a ver com sua capacidade de produzir coisas – obras e feitos e palavras – que mereceriam pertencer e, pelo menos até certo ponto, pertencem à eternidade”. E conta que Sócrates nunca deu forma escrita a seus pensamentos, pois “por mais que um pensador se preocupe com a eternidade, no instante em que se dispõe a escrever os seus pensamentos deixa de estar fundamentalmente preocupado com a eternidade e volta sua atenção para a tarefa de legar aos pósteros algum vestígio deles”. Mais adiante, Arendt coloca que a experiência do eterno foi conceitualizada como “aquilo que é agora”.

Hoje não me espanta que eu nunca tenha conseguido dar continuidade a esse texto. Escrever de maneira objetiva sobre os rejeitados seria fazer aquilo que, de outras maneiras, nos recusamos a fazer. Se fizemos história, foi paradoxalmente porque escolhemos não deixar muitos vestígios no espaço do Salão da Bahia. Recusamos mostrar nossos rostos (quem buscar um catálogo do salão irá entender), recusamos caber em determinadas categorias. Quebramos as regras desde o momento da nossa inscrição no salão,

cujas novas regras foram por nós definidas. Questionamos a soberania do júri e convertemos os antes critérios de exclusão em uma acolhida irrestrita.

Vocês sugerem que eu faça um texto de aproximadamente nove páginas, um artigo. Eu até teria a capacidade de fazê-lo; o tempo ideal e a vontade nem tanto. Eu não seria fiel ao espírito dos rejeitados se atendesse a essa demanda.

Escrevo esta carta para vocês desde a cidade do Porto, onde ontem participei de um pequeno debate sobre educação. Na ocasião falei sobre a importância de, como educadores, aprendermos a fracassar. Sobre a necessidade de não sermos tão eficientes; de abrir espaço para o tempo do outro. E li um pequeno texto do meu amigo Jorge Menna Barreto, chamado “A sobrevivência do espanto”.

Hoje vou fazer um exercício parecido e encerrar esta singela contribuição à revista com outro texto do Jorge, que sempre acha um jeito bonito de dizer as coisas. Trata-se de um e-mail aos rejeitados de treze anos atrás, dia 31 de outubro de 2002. Naquele momento nós trocamos muitas cartas impressas entre nós (eu estava vivendo fora do Brasil, durante uma residência artística de sete meses) e enviamos muitas cartas ao MAM Bahia (inclusive a nossa “técnica” nas fichas do salão não era desenho, pintura, instalação ou vídeo, mas a palavra “correspondência”). Estávamos apenas começando a usar a internet e a nos organizar em rede, de modo que mesmo nossos e-mails eram um pouco como cartas.

Agradeço pelo interesse de vocês e deixo um forte abraço em cada uma.

Grazi

De: Jorge Menna Barreto

Destinatários: **rejeitados**

Assunto: uma mão decepada

Data: 31/10/2002

tem um artista que se chama andreas slominski que fez uma exposição assim: ele abriu um buraco na parede da galeria, colocou ali a mão de um ser humano decepada, e tapou com massa. de um jeito que não se sabia mais onde estava a mão. pois o remendo foi perfeito. a crítica que escrevia sobre esse trabalho perguntou-se se a sala estava vazia. e chegou à conclusão que não. de que a sala estava preenchida. pela história. pelo rumor. pelo mistério de se aquilo teria acontecido ou não já que não havia provas. cheio de provocação. convite pra pensar sobre confiança. sobre visibilidade. sobre fato e prova. sobre a galeria. sobre a mão decepada. sobre manualidade. E sobre a rejeição. a rejeição de ocupar o espaço conforme o esperado. E nessa desestabilização cria-se justamente o território fértil pra instaurar essas questões. espaço não-retiniano. o rejeitados está acontecendo. e se deixarmos uma sala vazia, ela já não estará mais vazia. ela já nos contém e já somos rumores. já somos história. já temos uma atitude. todos esses emails, todos os projetos produzidos por nós. toda essa reflexão não cabe no salão. não cabe. O ideal dos rejeitados também não cabe. rejeitados são sempre rejeitados porque não cabem nos critérios. podemos criar uma representação de tudo isso que estamos vivenciando e colocar a ponta do iceberg lá. mas a atitude rejeitados só se completará na ação de rejeitar. acredito. e penso que o que se quer aqui não é fazer um trabalho para apresentar no salão da bahia. mas promover uma discussão bem mais ampla sobre o sistema e os critérios dos salões, uma crítica mais profunda a todo o sistema de premiações que de nada apóiam a cultura brasileira. enfim, acho que uma não ocupação na bahia estaria repleta dessas convocações. somos muito mais do que esses grupos. somos, como disse alguém, mil seiscentos e tantos rejeitados somente nesse salão. e somos muito mais se formos contar socialmente. e não somos representáveis. na verdade, acho esse vazio preenchido de protesto como se fosse o tal gozo proposto por mariana. uma não afirmação desse salão. Se

participarmos como esperam, o salão se pretende “tão inclusivo a ponto de incluir a nossa proposta”! quando na verdade é uma grande mentira. eles nunca nos incluíram, porque nem temos forma! e por isso que não chegamos a um acordo. Os rejeitados são “formless” “informe” “aformais” incapturáveis. recusam-se a toda a formalização por sua própria condição. e não vai ser o salão da bahia que vai conseguir esse heróico ato de nos formatar! não temos rosto. somos a mosca na sopa, o dente do tubarão, o filho que ainda não veio, o início, o fim e o meio! risos! a não ser que a gente represente, e eles tb, e a quem estaremos enganando? a todos os rejeitados!!!! impossível! impossível! a nossa não ocupação espacial é uma ocupação política. um ato vazio de forma e cheio de atitude política. política no sentido mais extenso de discussão, diálogo, crítica, pensamento. que é isso que estamos fazendo aqui. isso é política. pode ser que deixando esse espaço vazio, nada disso aconteça. pode ser que seja uma grande bosta e que ninguém se sinta provocado a pensar nessas questões. pode ser. pode ser ridículo. pode ser romantismo. eu quero correr o risco. eu não caibo nesse email.

O SEGREDO E O SEU DUPLO

ANDRÉ MESQUITA

Em um dos quinze capítulos do filme *Counting* (2015), de Jem Cohen,¹ a calçada de uma rua em Manhattan está tomada por pessoas falando nos celulares. Cohen capta imagens de uma vitrine onde aparecem refletidos os pedestres com seus telefones, carros em movimento e transeuntes atravessando uma esquina. O som da cidade sobrepõe-se a uma gravação em áudio de uma audiência no Congresso norte-americano sobre vigilância doméstica no governo Obama. Em um depoimento, o Diretor de Inteligência Nacional dos Estados Unidos, James Clapper, nega a um senador que a Agência de Segurança Nacional (NSA) recolhe dados de milhões de americanos.²

Graças a *whistleblowers* [denunciantes] como o ex-analista da NSA, Edward Snowden, que revelou ao mundo documentos confidenciais que comprovam a existência de programas de vigilância e espionagem global realizados pela agência em conluio com empresas privadas, sabemos que o testemunho de Clapper é falso. Monitorar tornou-se uma atividade não somente restrita a casos de investigação em que um governo ou organizações militares decidem interceptar a comunicação entre pessoas e grupos suspeitos.

¹ Sobre o filme *Counting*, de Jem Cohen, ver: <http://jemcohenfilms.com/counting>.

² Um excerto dessa cena de *Counting* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jg118c48CZO>.

Hoje, com a abordagem *estratégica* da vigilância, um país como os Estados Unidos pode controlar toda a cadeia de informações transmitidas em e-mails, redes sociais, vídeos e conversas telefônicas, e espionar absolutamente todo mundo, “independente de serem inocentes ou culpados”,³ sem a necessidade de obter permissões judiciais para tanto. O certo *voyeurismo* público de Cohen, registrando o cotidiano refratado nos vidros das janelas, mostra, com efeito, uma duplidade que corre como um segredo em nossas vidas. O espelho labiríntico por onde aparecem cidadãos que estão, sem saber, tendo suas vozes e mensagens armazenadas e vigiadas, expõe a condição vulnerável de nossa privacidade e coloca em questão o que não sabemos e até onde podem chegar os procedimentos de controle executados por militares e associados corporativos que se utilizam de tecnologias cada vez mais sofisticadas – da leitura biométrica à espionagem na internet, passando pelos *drones* controlados à distância sobre um território de guerra.

Elites políticas desejam celebrar a “transparência” de seus processos como sinônimo de “boa governança”, mas essa intenção carrega sempre um paradoxo: quanto mais se diz que o poder é “transparente” nas sociedades democráticas,

³ ASSANGE, Julian *et al.* *Cyberpunks: liberdade e o futuro da internet*. São Paulo: Boitempo, 2013, p. 64.

mais ainda se sente a necessidade de se dizer que ele não o é,⁴ nem que para isso seja necessário vigiar para não deixar passar nada e mentir para ocultar o que o poder esconde. O segredo e a mentira deliberada são usados “desde a história documentada como meios legítimos para alcançar fins políticos”.⁵ A mentira de um diretor de um órgão de inteligência ou o autoritarismo de um Estado que impõe sigilo para limitar o acesso público a documentos que podem comprovar irregularidades e abusos de toda sorte cometidos por seus administradores, são justificados como métodos “legais” usados para manter a ordem de uma sociedade. Por outro lado, o que é ameaçador sobre essa sociedade, diz Slavoj Žižek, não é a exposição de nossa intimidade secreta como um grande Big Brother, e sim o perigo que está embutido no modo como os serviços de inteligência interpretam os nossos possíveis segredos:

Não há nenhuma agência estatal capaz de exercer tal controle – não porque eles não sabem o suficiente [sobre nós], mas porque eles sabem demais. A quantidade absoluta dos dados é enorme, e apesar de haver programas complexos para a

4 VINCENT, Cédric. “Mapping the Invisible: Notes on the Reason of Conspiracy Theories” (2006). Disponível em: <http://archive.sarai.net/files/original/a64955901c18177123d3239053e0f92e.pdf>.

5 ARENDT, Hannah. *Crises da República*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 15.

*detecção de mensagens suspeitas, computadores que registram bilhões de dados são bastante estúpidos para interpretá-los e avaliá-los corretamente. Erros ridículos onde pessoas inocentes são listadas como potenciais terroristas ocorrem necessariamente – e isso faz o controle estatal de comunicações ainda mais perigoso. Sem saber por que, sem fazer nada ilegal, todos nós podemos ser listados como potenciais terroristas [...]. Devemos temer que não temos segredos, que as agências estatais sabem de tudo, mas devemos temer ainda mais que elas falham nesse esforço.*⁶

Na vida social, o segredo produz uma imensa ampliação da vida e nem sempre os seus conteúdos podem ser eficientemente examinados. O segredo é um saber oculto ao outro, uma poderosa forma de conhecimento social que oferece a possibilidade de existência de um “segundo mundo” que se manifesta no cotidiano.⁷ Esse segundo mundo do segredo reforçando o mundo que se evidencia na vida constitui um importante espaço de ativismo e de defesa dos direitos humanos. Em um momento onde as pessoas começam a discutir a importância da memória e de

6 ŽIŽEK, Slavoj. “Freedom in the Clouds”. In: WEIBEL, Peter (ed.). *Global Activism: Art and Conflict in the 21st Century*. Cambridge: MIT Press, 2015, p. 238.

7 SIMMEL, Georg. *The Sociology of Georg Simmel*. Illinois: The Free Press, 1950, p. 330.

seus registros, a veracidade dos fatos em relação a assuntos como o acesso a documentos sigilosos através de plataformas virtuais como o WikiLeaks,⁸ a militarização da cultura e de teorias radicais por governos, exércitos e agências de inteligência, a desinformação orquestrada pela mídia corporativa e o surgimento de teorias conspiratórias, torna-se fundamental contemplar o significado da dimensão pública do segredo como objeto de discussão e análise, evidenciando acima de tudo a invisibilidade dos usos e os abusos orquestrados pelo poder da vigilância sobre nós e um apagamento perverso de uma memória política.

A natureza inacessível ou restrita de um segredo deve ser repensada como algo aberto à investigação. Em outras palavras, se aqueles que estão no poder se sentem capazes de apoderar-se de nossas mensagens e monitorar as nossas ações, nós também temos o direito de denunciar e expor suas agendas ocultas. A vida ordinária refletida nas janelas parece ganhar uma outra dimensão quando incorporada na presença de um “duplo segredo” entre o público e o privado – quando você sabe o que eles sabem, mas eles não sabem o que você sabe. Revelar o que o poder sabe através de sua exposição e no trabalho de ativismo de redes transnacionais não é destruir completamente um segredo de Estado, mas mostrar

o que governos e corporações desejam ocultar acrescentando a essa perspectiva de denúncia um novo ponto de vista ainda mais crítico, tentando, assim, mudar as regras do jogo.

⁸ Ver: <https://wikileaks.org>.

COMO FALAR DO TRAUMA? OS ARQUIVOS DO MUSEU ANTROPOLÓGICO E ETNOGRÁFICO ESTÁCIO DE LIMA: UM ESTUDO DE CASO DA 3ª BIENAL DA BAHIA.

ANA PATO

O século XX ficou marcado pela violência das guerras e ditaduras militares ao redor do mundo, mas também foi um período de expansão dos estudos sobre a memória. Como curar o trauma? Eis uma indagação que se repete nos processos de atualização de experiências traumáticas no presente, seja nos testemunhos do Holocausto, nas Comissões da Verdade e Reconciliação durante o Apartheid na África do Sul, ou nas políticas de anistia na América Latina. É inegável o



impacto causado por esse novo tipo de estudo sobre a memória e seus efeitos nas práticas de memorialização e gestão social da memória, a partir dos anos 1980.¹

Ainda que envolva outros fatores, no campo da arquivística, o paradigma da custódia que regia os arquivos históricos – no sentido do armazenamento dos documentos – tornou-se insuficiente para atender à demanda dos pesquisadores que buscavam acesso aos arquivos ligados às histórias de violência. A urgência de criar uma memória própria e diversa no presente colocou em xeque a função dos arquivos: de armazenadores da memória, passaram a lugares que oferecem a possibilidade de criar memória e prevenir amnésia.²

Como nos lembra Aleida Assmann,³ o fenômeno da memória é resistente à descrição objetiva e, por isso, a observação dos processos imagéticos e metafóricos produzidos no campo da arte torna-se

¹ HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*, tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, Museu de Arte do Rio, 2014. E, do mesmo autor: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. Nova York: Routledge, Taylor & Francis Group, 1995.

² MENNE-HARITZ, Angelika. "Access – The Reformulation of an Archival Paradigm", *Archival Science*, vol. 1. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2001, pp. 57-82.

³ ALEIDA, Assmann. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.



ferramenta central para perscrutar novas orientações e modelos de memória, sobretudo em momentos de transição como o atual.

Em consonância com Stefan Heidenreich,⁴ considero que o principal problema para os arquivos hoje é criar estratégias para tornar acessíveis os milhares de dados (a serem) armazenados. Foi por esse desejo de achar outras maneiras de acessar os arquivos que não pelas listas, árvores e

teias de palavras, que comecei a imaginar a possibilidade de entrar num arquivo pelos olhos de outras pessoas. Haveria uma chave mágica para abri-los? O interesse em aliar a problemática dos arquivos à arte contemporânea baseia-se na hipótese de que a arte abre um campo importante de análise crítica dos espaços de memória, pois é capaz de tensionar e reorganizar os espaços. Assim, em que instância a experiência artística no arquivo seria capaz de problematizar sua *dimensão sepulcral*?⁵

É nesse contexto que se insere o estudo de caso da 3ª Bienal da Bahia⁶ e, em particular, de uma das suas estruturas temáticas, dedicada à psicologia do testemunho e ao desenvolvimento de ações e pesquisas em torno de arquivos. Foi durante o projeto de residência artística para a exposição que nos deparamos com a história do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima. Ao perquirir a temática dos objetos de can-

4 HEIDENREICH, Stefan. "Make Time: Temporalities and Contemporary Art", *Manifesta Journal*, N° 9. Amsterdã: Manifesta Foundation, 2009/2010.

5 MBEMBE, Achille. "The Power of the Archive and its Limits". In: HAMILTON, Carolyn; HARRIS, Verne; TAYLOR, Jane; PICKOVER, Michele; SALEH, Razia; REID, Graeme (eds.). *Refiguring the Archive*. Cidade do Cabo: David Philip Publishers, 2002.

6 A Bienal aconteceu entre 29 de maio e 7 de setembro de 2014 e foi realizada com recursos públicos provenientes do Estado da Bahia – teve um orçamento total de R\$7 milhões, ocupou 54 espaços, esteve presente em 32 cidades e atingiu um público aproximado de 181 mil pessoas. Ver: <http://bienaldabahia2014.com.br/>.

domblé apreendidos pela polícia da antiga Delegacia de Jogos e Costumes⁷ na primeira metade do século XX, o artista Eustáquio Neves descobriu, no Departamento de Polícia Técnica do Estado da Bahia, a existência do acervo de um museu desativado.

Num acordo mediado pela Bienal da Bahia, foi firmada uma parceria entre a Secretaria de Cultura e a Secretaria de Segurança Pública do Estado para que as peças e documentos do

antigo Museu fossem cedidos a título de empréstimo para a realização da exposição *Arquivo e Ficção*,⁸ no Arquivo Público do Estado.



Havíamos encontrado, nas dependências do Museu Estácio de Lima, quase seiscentos objetos. Entre eles, armas, utensílios e roupas da Guerra de Canudos e do movimento do cangaço no sertão do Brasil, objetos de arte popular, indumentária de vaqueiro, objetos do candomblé, objetos indígenas, um quadro do pintor Di Cavalcanti, esculturas, retratos, amostras de drogas, instrumentos médicos, fetos deformados e restos de corpos humanos *in vitro*, duas múmias, uma centena de caveiras e ossadas, além de livros de registro, uma pequena biblioteca, fotografias, recortes de jornal, enfim, um vasto universo a esquadrinhar. Entretanto, mais que isso, estávamos diante de um museu da polícia e de uma história de dor, racismo e violência contra a população pobre e marginalizada.

⁷ Delegacia responsável por reprimir jogos ilegais, vadiagem e prostituição, e controlar jogos e diversões, incluindo as práticas de magia, espiritismo, cartomancia e todos os tipos de ação que pudessem subjugar a crença pública. Foi nesse contexto que a repressão aos terreiros de candomblé se enquadrou. Essa delegacia foi extinta no país na década de 1970. A documentação encontra-se na seção da Secretaria de Segurança Pública, no Arquivo Público.

⁸ Participaram da exposição os artistas Eustáquio Neves, Gaio Mattos, Giselle Beiguelman, Ícaro Lira, José Rufino, Magdalena Campos-Pons e Neil Leonard, Omar Salomão, Paulo Bruscky, Paulo Nazareth e Rodrigo Matheus. Foram expostas ainda obras dos artistas Juarez Paraíso, Juraci Dórea e S. da Boa Morte.



Desencaixotando um acervo

O Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima foi inaugurado em 1958, em Salvador, e tinha como proposta dar continuidade aos estudos do médico Nina Rodrigues, que, no início do século XX, criou o Museu Nina Rodrigues, na Faculdade de Medicina da Bahia, para abrigar uma coleção de objetos ligados à antropologia criminal. Cabe ressaltar que, no período, a Fa-

culdade era considerada referência nacional no campo da medicina legal. Do ponto de vista da medicina, a intenção era curar um país doente, condenado pela mestiçagem – a parte degenerada da população deveria ser identificada e extirpada, atendendo às demandas da eugenia. Como explica Queiroz:

*Afinal, em um momento em que se descobria a nação, aborígenes, africanos e mestiços passavam a ser entendidos como obstáculos para que o país atingisse o esplendor da civilização, como uma barreira para a formação de uma verdadeira identidade nacional.*⁹

Em 1905, houve um grande incêndio na Faculdade de Medicina que culminou com a destruição de parte da coleção, e o Museu foi temporariamente desativado. Nos anos 1950, o Museu foi reaberto por Estácio de Lima, um dos discípulos mais dedicados das pesquisas de Nina Rodrigues. O Museu permanece na Faculdade por vinte anos e torna-se o mais visitado da cidade. Nas palavras de Schwarcz:

*Raça é um dado científico e comparativo para os museus, transforma-se em fala oficial nos institutos históricos de finais de século; é um conceito que define a particularidade da nação para os homens de lei; um índice tenebroso na visão dos médicos.*¹⁰

⁹ QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. "Identidade cultural, identidade nacional no Brasil". *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP. São Paulo: vol. I, n. 1, 1989.

¹⁰ SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo:

O Museu Nina Rodrigues, posteriormente chamado Estácio de Lima, foi pensado para ser um lugar de averiguação do comportamento humano na ótica da medicina legal e fundamentado nas teorias raciais do final do século XIX. Nina Rodrigues, por sua vez, era discípulo do italiano Cesari Lombroso, médico-criminalista defensor da interpretação biológica para o estudo dos comportamentos humanos, que se dedicou à doutrina da frenologia e às pesquisas com medição de índice encefálico, a craniologia técnica. Na Bahia, o apreço pelos modelos raciais de análise tornou-se ainda mais evidente. O cruzamento racial será o substrato para explicar a criminalidade, a loucura, a degeneração, os problemas econômicos e sociais.¹¹



Em sua coleção, o Museu exibia, além de dois corpos mumificados, sete cabeças de cangaceiros do bando de Lampião, mortos pela polícia em 1938, conservadas em formol. Depois de anos de embate público entre a família dos cangaceiros e o diretor do Museu, finalmente, em 1969, as famílias conseguem o direito de enterrar as cabeças de seus mortos. Para Estácio de Lima, analisar e manter expostas as cabeças do bando representava uma operação importante no desenvolvimento dos estudos de identificação da biotipologia do marginal, como propunham Lombroso e Rodrigues. Antes de liberar as cabeças, o Museu produz máscaras mortuárias que permanecem em exposição até seu fechamento em 2005.

Em 1979, o Museu é transferido para o Instituto Médico-Legal Nina Rodrigues, no departamento da Polícia Técnica do Estado da Bahia. Apesar de trazer em seu nome a antropologia e a etnografia, o Museu não oferecia ao público nenhuma informação sobre a origem e a história dos objetos da coleção, se teriam sido

Companhia das Letras, 1993, p. 317.

¹¹ Ver SCHWARCZ, *op. cit.*; e SANSONE, Livio e PINHO, Osmundo Araújo (orgs.). *Raça: novas perspectivas antropológicas*. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia, EDUFBA, 2008.



adquiridos ou se faziam parte das apreensões policiais da antiga Delegacia de Jogos e Costumes; a pouca informação concedida eram pequenas placas de identificação, colocadas ao lado das peças. Sobre o uso do silêncio como instrumento retórico na construção do discurso do Museu Estácio de Lima, Serra comenta:

Nada era dito ao visitante sobre a composição da mostra, sobre sua ordem expositiva: o tácito convite gritava que

era só olhar e ver. A justaposição dos três repertórios – monstros da natureza, testemunhos do crime, objetos de culto dos negros – não era justificada por qualquer argumento. Mas haverá artifício ideológico mais poderoso do que esse – um recurso que mima, parodia e reifica a evidência?¹²

Em 1999, cumprindo ordem judicial, o Museu Estácio de Lima é obrigado a retirar de exposição as peças do candomblé. Em 2005, o Museu fecha suas portas e as quase seiscentas peças que compunham seu acervo são embaladas, guardadas em caixas e identificadas com etiquetas. Foi assim que encontramos, durante o processo de pesquisa dos artistas, esse museu-depósito na mesma sala onde antes ficava o Museu Estácio de Lima, no departamento de Polícia Técnica, ao lado do Instituto Médico-Legal.

Traumas atualizados

Diante do acervo do Museu Estácio de Lima, tornou-se evidente a urgência em (re)visitarmos sua história para discutir o contexto em que ele foi criado e as pesquisas que deram embasamento teórico ao silêncio revelador por trás da operação de marginalização do outro. O que fazer para reverter nossas questões de cunho étnico-

12 SERRA, Ordep. “Sobre psiquiatria, candomblé e museus”, *Caderno CRH*, 19(47). Salvador: maio/agosto de 2006, p. 314.

-racial?¹³ Talvez seja essa a indagação por trás da operação engendrada pela (re)montagem desse Museu, bem como pelo processo de tornar pública sua documentação.

Os arquivos do Museu estão hoje disponíveis para consulta no Arquivo Público, o tratamento arquivístico da documentação foi feito durante a Bienal, em parceria com o Arquivo Público, e contou com a coordenação da equipe de arquivistas. Como parte



da proposta curatorial, a equipe de mediadores da exposição *Arquivo e Ficção* participou das etapas de higienização mecânica, organização e descrição arquivística da coleção.

Conforme inventariado pela equipe do Arquivo Público, a coleção do Museu Estácio de Lima reúne dezenove dossiês contendo documentos textuais (manuscritos, datilografados e impressos) e documentos iconográficos produzidos e acumulados pelo Museu. Esse é um primeiro passo no sentido de tornar acessíveis seus arquivos, que ainda carecem de pesquisa acadêmica.

A exposição foi organizada em seções e manteve parte das nomenclaturas utilizadas no antigo Museu, uma abarcando a antropologia do negro, e outra, a antropologia do cangaceiro e do índio. Acrescentamos ainda uma seção dedicada à antropologia de Estácio de Lima, numa tentativa de construir o universo de referências e imagens do médico em seu gabinete de trabalho.

Ao tratar da *dimensão sepulcral* dos arquivos, Achille Mbembe refere-se ao arquivamento como uma forma de enterro, um ato autoritário capaz de controlar a violência passível de ser produzida pelos “restos”, principalmente quando estes são abandonados à própria sorte.¹⁴ Aqui a pergunta “como falar do trauma?” rea-

13 Ver SANSONE, *op. cit.*

14 Ver MBEMBE, *op. cit.*, p. 22.

parece e assume contornos perturbadores. As práticas artísticas em torno desse Museu impregnado de sofrimento resultam em uma ação coletiva de ativação no presente, de processos de *cura*. Os artistas, com efeito, *cuidam* dos vestígios encontrados – rezas, rituais, conversas, restauros de peças danificadas, escrituras de documentos inexistentes. Desenterrar a coleção significa falar do trauma.

A experiência de vivenciar as formas de violência tramadas na construção ideológica do Museu Estácio de Lima expôs, de maneira latente, o potencial desse tipo de ação que aproxima arte e espaços de memória. A exposição no Arquivo Público ficou aberta de 17 de julho a 7 de setembro, e recebeu um público de aproximadamente 3 mil visitantes.

Neste artigo tentei mostrar como as práticas curatoriais e artísticas em arquivos e acervos abrem um caminho de investigação potente para pensarmos novos modelos de gestão social da memória. Finalmente, não se trata de resgatar a memória esquecida. Pelo contrário: trata-se de evocar o trauma no presente sem fixá-lo no passado, e sim atualizando-o e conferindo-lhe novos sentidos.

p. 32 Paulo Bruscky, *Conceitos*, frases impressas e pintadas, 2014. Arquivo Público do Estado da Bahia, 3ª Bienal da Bahia. Fotografia: Alfredo Mascarenhas.

p. 33 Ação para inventariar a coleção do Museu Estácio de Lima no Instituto Nina Rodrigues, Departamento de Polícia Técnica do Estado da Bahia. Equipe de Museologia MAM-BA, 2014, 3ª Bienal da Bahia. Fotografia: Alfredo Mascarenhas.

p. 34 Pequeninos sacerdotes (legenda da foto original). Estácio de Lima em viagem de pesquisa à África, sem data. Reprodução de fotografia do Acervo Museu Estácio de Lima, 3ª Bienal da Bahia.

p. 35 Máscaras mortuárias do bando de Lampião, seção "Antropologia do cangaceiro" do Museu Estácio de Lima, durante ação para inventariar a coleção, 3ª Bienal da Bahia. Fotografia: Alfredo Mascarenhas.

p. 36 Ícaro Lira, *Antropologia do cangaceiro*, 2014. Arquivo Público do Estado da Bahia, 3ª Bienal da Bahia. Fotografia: Alex Oliveira.

p. 37 Paulo Nazareth, *Reza*, 2014. Arquivo Público do Estado da Bahia, 3ª Bienal da Bahia. Fotografia: Alex Oliveira.

p. 38 Performance dos artistas Maria Magdalena Campos-Pons e Neil Leonard, *Conversando a Situ/Acted*, 2014. Arquivo Público do Estado da Bahia, 3ª Bienal da Bahia. Fotografia: Alfredo Mascarenhas.

VIRTUOSIDADE DA RESISTÊNCIA A BUSCA DA DANÇA COMO ATIVISMO POLÍTICO CAROLINA NÓBREGA

não buscarei aqui estabelecer nenhum tipo de verdade, manifesto, pedra fundamental, por mais que, hora ou outra, use afirmações que pareçam demasiadamente categóricas. trata-se de uma permissão a um jogo textual que é quase um delírio.

falarei de uma arte que se quer extremamente útil. uma arte que se quer como uma ferramenta espessa e concreta de ação no território (uma pá? uma enxada? um facão? uma furadeira? um detonador? um espanador, simplesmente? uma lanterna?). falarei de uma arte que talvez queira esquecer um pouco a palavra arte, deixá-la menos importante para simplesmente apostar na imaginação como via de ação política.

mas essa voz que começo a ecoar nestes escritos não se dará a partir de mim mesma, meus atos, meus contextos, e sim a partir do diálogo travado, através de uma tela de computador, com arkadi zaides, um coreógrafo de israel. a imagem concreta que tenho dele, que nunca conheci pessoalmente, é a de um busto, que por vezes travava em posições inesperadas e cuja voz era a todo momento assombrada por um ruído de vento mecânico.

só toco o que arkadi me contou com a primeira camada de epiderme de alguns dedos da mão. ou nem isso, nem isso. só pelos olhos mesmo, e ainda de forma bastante nublada. um pouco talvez pelos ouvidos. percebi-o como um artista israelense com suficiente espanto para decidir enfrentar com seu

modo de ação – a coreografia – o conflito entre israel e palestina. ouvi-o quase como se ouve uma fábula que descreve um cenário distante, mas assustadoramente carnal. uma fábula com a consistência irrevogável de um trauma.

[EU] diante do mar, olho a linha do horizonte. tento visualizar que, do outro lado, existe o continente africano. mais longe ainda, atrás dele, espaiando-se para um dos lados, busco conceber o continente asiático. virando-me para o outro lado (estou certa, a essa altura, dos pontos cardeais?), me concentro para intuir o continente europeu. entre esses três continentes, fazendo um esforço enorme, tento desenhar o oriente médio – barril de pólvora, como dizem, suas fronteiras me são tão fugidias quanto os estilhaços produzidos por um disparo armado. entre esses estilhaços, tento localizar israel e palestina. entrecruzam-se nesse ponto imagens de narrativas ouvidas ao longo do ensino médio, informações dispersas de matérias de jornal, meia dúzia de sequências de alguns filmes, fotografias soltas que devem ter rolado diante dos meus olhos no fluxo corrente das redes sociais, joe sacco e a linha verde de francis alÿs.

arkadi contou que, ao decidir se endereçar a essa borda dolorida, em relação à qual a dança normalmente é muda, percebeu que os recursos que tinha como coreógrafo não dariam conta da complexidade exigida pela discussão. que não bastaria entender o conflito com a palestina como um tema, que precisaria adentrá-la e deixar que a relação com esse contexto interferisse diretamente em seu modo de produção e na estética de seu trabalho.

o momento fundamental dessa percepção e desse mergulho aconteceu, para ele, em 2008, ano de intensos ataques de israel à fronteira. arkadi decide debater a questão a partir de um novo trabalho, *quiet*. inicia do ponto de partida que já conhecia, uma audição convencional que selecionou bailarinos brancos e judeus. em determinado momento do processo, dá-se conta da incongruência de realizar uma coreografia com esse elenco e decide atravessar a fronteira, indo à palestina encontrar *quorum* para dar continuidade à pesquisa. depara-se com um lugar onde a dança contemporânea não existia e, como alternativa, continua sua pesquisa com um grupo de atores. a partir desse momento, dá-se conta de uma nova contradição: percebe que há um interesse do estado em ter artistas trabalhando na margem para gerar uma imagem apaziguadora e artificial de conciliação. entende que não poderia direcionar sua pesquisa, assim, à esquerda

e aos próprios habitantes da fronteira, mas à ala conservadora. a partir desse momento, sua obra começa a ser alvo de retaliação e censura.

quiet, como ele diz, foi um *breaking point* em sua trajetória. percebeu a complexidade que envolvia de fato buscar o fazer coreográfico como ativismo político, como via de fricção no território. ficando claro para ele que, para tal, teria forçosamente de se deparar com inúmeras tramas de autorreconfiguração dos padrões normativos da ação coreográfica. que não haveria percursos prontos e que cada trabalho exigiria um alto grau de tenacidade, atenção e risco.

seu trabalho mais recente, *archive*, concebido ao longo de 2014, envolveu sua primeira saída do espaço teatral. concebeu o trabalho como uma videoinstalação, valendo-se de imagens de uma organização de direitos humanos¹ que busca denunciar o exército de Israel e seus sistemas coercitivos. é essa mesma instituição que o suporta.

[ELE] as bordas são negociadas através de forças de vigilância que controlam as comunidades palestinas que vivem na fronteira e há constantes conflitos entre os dois povos que nela vivem suportados pelo trabalho do exército de israel, que representa a narrativa de seus povos. o trabalho do exército é manter a situação sob controle, mas

1 Ver o site da B'Tselem: <http://www.btselem.org/>.

algumas vezes o exército também ataca. como eles estão em um governo muito à direita e são anos de ocupação, o exército também se tornou uma arma de coerção ideológica. essa organização de direitos humanos se coloca nessas zonas de conflito e interfere na construção da ideologia oficial através das imagens que expõe e registra.

desde a primeira exibição do trabalho, começaram a ocorrer tentativas de interromper seu financiamento e as apresentações. houve inclusive protestos conservadores diante da própria instalação. o processo de represália a seu trabalho foi, no país, o marco inicial de um progressivo fechamento de cerco em torno das produções de artistas israelenses, suportado por políticas governamentais de censura, boicote e corte de financiamento a trabalhos que apresentam qualquer tipo de crítica ao sistema, em todas as linguagens artísticas. a principal defesa por parte da censura é que os trabalhos “estão tornando nossos símbolos ilegítimos”.

[ELE] são motivações nacionalistas e ideológicas que entendem que a arte tem que representar o sistema ao invés de questioná-lo, e todo trabalho que se propõe a questioná-lo está sendo censu-

rado. os artistas estão percebendo aos poucos que são alvo de censura. o meio de arte de israel passou muito tempo sendo privilegiado, sem precisar se relacionar com o contexto político... mas o mundo da arte não pode mais negligenciar o debate da ocupação, porque, enquanto não se opõe a ele, está a favor, o que faz apoiar a própria censura que, cedo ou tarde, chegará a seu próprio trabalho. os artistas devem buscar ser mais e mais radicais, mais ousados... a forma precisa ser questionada. se isso significar deixar o teatro e ir para o protesto direto, se significa ler manifestos em toda performance, que seja... um evento de arte é uma oportunidade. você tem um grupo reunido que, por um curto período de tempo, se torna uma comunidade. então temos que entender o que fazer com esse tempo, como torná-lo frutífero, engajador...

arkadi, assim, pinta um quadro no qual o contexto israelense foi tensionado a tal ponto que o próprio meio artístico está sendo impactado por políticas estatais coercitivas. e é nesse momento que os artistas passam a se dar conta de que fazem parte do todo cultural, simbólico e político do país e que, se não buscam vias de estabelecer disputas e embates culturais, terminam por ser coniventes com uma malha de terrorismo de es-

tado. ou, ainda, na medida em que se dissolve a percepção do meio artístico como fórum inalienável de liberdade de expressão, dando a sentir a opressão direta e a perda do direito de fala, o artista se aproxima finalmente dos povos marginalizados, cuja liberdade foi desde sempre cerceada e cuja expressão é ostensivamente destruída ou mantida na invisibilidade.

apesar dessa realidade concreta se apresentar para mim a partir de uma distância fabular absurda, não é impossível espelhar, em meu contexto nacional, paralelismos de opressão, marginalização, conflito entre povos, terrorismo de estado e de uma potencial ascensão conservadora que poderia – como garantir que não? – em algum momento efetivamente cercear a expressão artística.

nenhum contexto é neutro, e não é apenas em israel que isentar-se da discussão política pode ser uma atitude reacionária. seja onde for, manter a arte dentro de uma bolha de produção completamente autorreferente, isentando-a da percepção de como os modos de produção estão também conectados a redes mercadológicas e estatais, pode fomentar perigosamente a perpetuação de sistemas políticos conservadores.

assim como nenhum contexto é perpetuamente estável, tampouco são estáveis os modos de produção em arte. a crença de que o espaço para a livre produção artística subvencionada sempre

estará garantido é ilusória. seja por crises econômicas ou por mudanças no quadro político estatal, as vias pelas quais a produção cultural se estabelece sempre podem colapsar.

a dança – que tem como principal substrato o modo de operação dos corpos e seus arranjos de ocupação e deslocamento coletivos – teria a possibilidade de atuar como ativismo político ao buscar denunciar, romper e gerar contranarrativas aos modos como os corpos são coreografados pelos policiamentos institucionais e culturais. a dança ativista poderia, assim, ser um fórum de pesquisa das vias pelas quais o corpo pode resistir às grandes manobras ideológicas que induzem a experiência viva individual e coletiva.

[ELE] é possível resistir a algumas narrativas ou identidades fixas, mas primeiro é necessário se dar conta delas, pois existem muitas formas automáticas de reafirmar essa estabilidade. é fundamental se dar conta da capacidade de resistência da dança em relação às narrativas oficiais. é necessário entender contra qual construção corporal se está resistindo para não escorregar nos mesmos padrões. a possibilidade de resistir sempre está lá, mas muitas vezes é negligenciada. é necessário esclarecer o que você está confrontando, contra o que você está se insurgindo.

por que você engaja seu corpo para desafiar certas formas de poder ou controle?

dessa maneira, para arkadi, o encontro da resistência corporal se daria a partir do momento em que se entende o endereçamento da crítica. a própria insurgência determinaria qual o percurso a ser seguido para que um corpo possa se oferecer como desafio. ao deslocar-se de sua zona confortável de produção coreográfica e adentrar a fronteira, arkadi percebe, nas próprias vias cavadas pelos corpos palestinos para sobreviver, em sua luta contra a coerção israelense, um outro tipo de virtuosidade, diferente daquela do código de dança – uma virtuosidade da resistência, que permite a um corpo lançar pedras.

partindo desse processo de contato e contágio com o outro, depara-se também com a necessidade de reconfiguração do que seria o trabalho do bailarino, que deixaria de se construir a partir da busca perpétua por um treinamento genérico de base. afinal, é também via corpo que se imprimem as forças de coerção e as possíveis estratégias de oposição. ao buscar a dança como contracoreografia aos fluxos dominantes do poder estatal, seria fundamental que o corpo também deixasse de simplesmente reproduzir os modos de produção do corpo do bailarino contemporâneo convencio-

nal, escavando então os agenciamentos que precisam ser ativados para que seu corpo se insurja de fato como força política contestatória.

deixarei agora que um intruso adentre esta conversa. um intruso que sequer conheci. não sei sua voz, tampouco sua aparência. um intruso cujas palavras me ajudarão a enveredar aqui para alguma espécie de fim. georges didi-huberman e seu texto *a sobrevivência dos vaga-lumes*,² no qual ele busca, sem nenhum mascaramento, defender uma esperança política, convocando a recusarmos, como agentes vivos do mundo, a afirmação de que estamos aprisionados em contextos imutáveis, puramente midiáticos, mercantilizados e fascistas. que essa percepção de um fim da experiência real, de uma impossibilidade do enfrentamento e do encontro de outras tangentes de ação seria um ponto de vista bastante ocidental, que não se desloca para perceber o quanto existem inúmeras resistências periféricas. os vaga-lumes – imagem que ele constrói a partir de um percurso que trafega entre inúmeras referências – seriam uma força de oposição aos holofotes da sociedade do espetáculo, uma vez que suas pequenas e intermitentes luminosidades na noite não estariam a serviço da iluminação do entorno, e sim de reunir-se em pequenos agrupamentos capazes de conquistar rotas de fuga.

2 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

os habitantes das fronteiras, das bordas do mundo, que vazam para fora dos holofotes policiais e televisivos ao recusarem radicalmente os contornos oferecidos para sua existência, criam estratégias de resistência sempre atualizadas de acordo com os câmbios políticos e contextuais. querer apostar na dança como via de ação política, portanto, implicaria em marginalizar-se voluntariamente, em deixar seus lugares confortáveis de operação, em poluir-se com o mundo, em buscar uma virtuosidade que seja a da resistência, e não a do espetáculo. ou, mesmo se apoiada em estratégias espetaculares, que seu interesse fosse dar a ver aquilo que denuncia e não a si mesma, como joia de luxo cultural. trata-se de uma dança menos interessada em si como linguagem para partir do pensamento corporal e coreográfico como percurso para uma possível imaginação política, numa defesa de um modo de existir errático como o do vaga-lume, que não almeja estabilidade, pelo contrário, permanece em busca da inadequação, do desvio. não se trata de uma tarefa fácil, mas de uma crítica radical à própria práxis, pautada numa análise impiedosa de seus modos de produção e da tentativa de, ainda assim, buscar algum tipo de imaginação capaz de romper com o autoritarismo policial que também circula o ambiente cultural, numa perpétua disposição ao conflito, ao risco e à dissolução de si e de tradições conservadoras

de produção. observar-se como parte de um contexto e não como mero reproduzidor, olhar para o rastro da história para conquistar não a glória, e sim fôlegos de resistência e ruptura.

[O INTRUSO] eles [os vaga-lumes] nos são necessários uma vez que olham seu mundo contemporâneo com uma violência sempre apoiada em imensas pesquisas na espessura do tempo. por isso mesmo eles escandalizam: porque levantam impensados, porque nos colocam com frequência face aos retornos do recalcado histórico.

finalizo aqui este tortuoso delírio, de forma talvez demasiadamente vaga. busquei desenhar arkadizaides como o entendi em nosso parco contato: alguém em busca de si como agente de mudança, alguém que acredita à dança uma força política de mobilização. tentei, de alguma maneira, pegar carona nessa esperança, ciente da dureza do percurso e de que os jogos performativos – e muito políticos – que erguem nossas ficções diárias são muito mais duros quando saem do papel.

À COMUNIDADE ARTÍSTICA INTERNACIONAL:

Estamos extremamente consternados, condoídos e enojados pelo assassinato e tortura de Yesenia, Alejandra, Mile, Nadia e Rubén em um distrito central da Cidade do México, no dia 31 de julho de 2015. Esse não foi um caso isolado e ilustra a escalada de violência que se vive em toda a República Mexicana; a matemática do terror sob a qual vivemos acrescenta, dia após dia, milhares de desaparecidos, assassinatos e injustiças, num pacto de impunidade assinado por nossos governantes. A indignação que sentimos é muito forte, e as estratégias para enfrentar os fatos ainda nos são desconhecidas.

Vários de nós conhecíamos bem Nadia Dominique Vera Pérez, uma das vítimas e nossa colega por seu trabalho como produtora e gestora cultural em dança. Ela produzia o festival internacional de artes cênicas contemporâneas *Cuatro X Cuatro* na cidade de Xalapa, em Veracruz, de suma importância para a difusão e desenvolvimento da dança nacional. Entre outras coisas, também produzia nessa mesma cidade o festival de cinema *Oftálmica* e, há pouco, organizava ainda a turnê mexicana do músico espanhol Albert Plá.

Como antropóloga, Nadia acreditava seriamente no potencial das artes para a transformação social, e agia em razão disso. Ela também exercia uma atividade política bastante enérgica a favor dos direitos humanos e da liberdade de expressão, posicionando-se contra as injustiças de um governo repressor e em solidariedade a todas as vítimas, mortos e desaparecidos de nosso país. Em mais de uma ocasião, Nadia expressou seu temor: sentia-se vigiada e fichada, já que, em várias situações, fora ameaçada por sua atividade política no estado de Veracruz. Parece-nos muito importante difundir sua missão, falar dela e ressaltar sua identidade para além do corpo violentado ou da foto dele que circula pela internet. Ao menos nomeá-la, pensar nela e enfatizar a gravidade desses fatos inadmissíveis que sentimos tão próximos de nós.

Também foi assassinado o repórter fotográfico Rubén Espinosa, especializado em documentar movimentos sociais e expressões artísticas, amigo de Nadia e fotógrafo do festival *Cuatro X Cuatro*, ameaçado de morte pelo governo de Veracruz. Parece-nos de igual importância mencionar Yesenia Quiroz Alfaro, Mile Virginia Martín e Alejandra Olivia Negrete. Ainda que infelizmente saibamos pouco a respeito delas – não muito além de seus nomes, por enquanto –, elas eram seres humanos, vidas valiosas que tinham amigos, família, planos, personalidade e histórias.

Precisamos de sua ajuda e colaboração. Precisamos que o mundo inteiro fale disso, porque é algo que não pode continuar acontecendo. Vivemos em um México onde mais de 90% dos delitos permanecem impunes, onde a violência do Estado se exerce com cinismo cada vez maior, onde a própria noção de justiça parece ser inacessível. Nosso país está desmoronando, a violência só se agrava e corremos cada vez mais perigo. Nadia era um elemento fundamental para a dança e a arte em geral no México e, como membros de uma comunidade internacional que busca refletir, sentir e ser crítica, acreditamos estar juntos nisto.

Uma integrante de nossa comunidade, quer a tenhamos conhecido ou não, quer tenhamos semelhanças estéticas ou não, quer sejamos mexicanos ou não, foi torturada e assassinada em um Estado falido. A morte de Nadia diz respeito à comunidade artística no mundo todo. Diz respeito a todos nós. A pressão internacional é um dos poucos mecanismos de proteção efetivos. Pedimos a vocês que se pronunciem junto conosco e, considerando que muitos se apresentam em público, que também falem, escrevam, projetem, exponham... pedimos que dediquem um momento de suas apresentações para falar dessas cinco pessoas. Acreditamos ser importante abordar o assunto em espaços de troca afetiva direta.

Para os que não mais estão, mas também para nós que ficamos.

Nunca mais.

Nem Nadia, nem nada.

(Por favor, caso você faça algum tipo de ação ou emita um comunicado em solidariedade, informe-nos pelo endereço: ninadianadie15@gmail.com.)

Para saber mais:

– Francisco Goldman, “Who Killed Rubén Espinosa and Nadia Vera?”, *The New Yorker*, 14 de agosto de 2015. Disponível em: <http://www.newyorker.com/news/news-desk/who-killed-ruben-espinosa-and-nadia-vera>.

– “Nuestra Nadia”, Comunicado oficial da família de Nadia Veras em defesa de sua memória. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/274102512/Nuestra-Nadia>.

Sua dança é perigosa. Uma vez, depois de vê-la dançar, o público, em massa, ateou fogo num parque ecológico. Uma vez, depois de vê-la dançar, o público, em massa, se suicidou, lançando-se de um arranha-céu. Uma vez, depois de vê-la dançar, o público, em massa, assaltou um banco.

Uma vez, depois de vê-la dançar, o público, em massa, invadiu um supermercado e comeu sem parar todos os itens à venda até que acabassem.





Ninguém nota quando ele dança. Ninguém vê a precisão de sua variação de tons. Tampouco se dá conta de suas alterações rítmicas. Não se nota a maneira que ele ocupa o espaço como ninguém. Não se observa sua sequência de piruetas perfeitas, ou seus saltos a metros do chão. Ninguém percebe a poesia de seus braços pairando no ar ou suas pernas impecavelmente estendidas. Ninguém.

Preferiria não dançar.
Preferiria fazer qualquer
(qualquer!) outra coisa. De
cargo político a auxiliar de
limpeza. Tudo parece fazer
mais sentido para ela. Por que
ondulei a coluna, depois lancei
o meu braço numa trajetória
circular no espaço, depois me
acocorei, para depois deitar no
chão, para me acocorar
novamente, para depois voltar
a ficar em pé? Um encontro
sexual, uma caminhada
calçando sandália num chão
ainda molhado de chuva, ou
mesmo ir ao banco é, para ela,
mais consistente e pleno do
que qualquer pirueta. Olha
outros corpos dançando e
também não compreende,
tampouco se comove. Mas, por
alguma razão, por mais que
buscasse tangentes de fuga, a
vida a seguiu empurrando para
a dança. Agora, tarde demais,
assume o ofício. Mas seu
corpo, desconfiado, só tem fé
no que faz um segundo depois
que a dança termina.





Ele começa a dançar pelos
quadril. É obsceno.
É delicioso. Aos poucos,
acontece. O orgasmo.

Quando dança, sente estar em contato direto com tudo de extraterreno. Os ancestrais (espíritos, fantasmas mesmo). Os astros. Os alienígenas. Os deuses. As energias (quaisquer que sejam, todas elas). A cada gesto, cada deslocamento, cada giro, sente estar agenciando cataclismos místicos. Percebe sua dança como um ato de bruxaria. Entretanto, quando se move, nada acontece sobre a terra.





Normalmente é um sujeito racional que opera através de sistemas lógicos precisos. Acredita na humanidade, na escolha individual e, em dados momentos, até na evolução da civilização. Noções como acaso ou experiência mística são para ele delírio, covardia, mau-caratismo ou fruto de processos de opressão e falta de acesso ao conhecimento. Quando dança, fato este que raramente acontece, inicia a se mover desconcertado, partindo ainda de cálculos precisos. O braço esquerdo, que agora está inteiramente esticado ao longo do meu corpo, deve, com um tônus elevado do ombro aos dedos da mão, desenvolver uma trajetória precisa, desenhando um ângulo de 180°, até que esteja completamente esticado acima de minha cabeça (a mão apontando o céu). Conforme encadeia os movimentos, entretanto, suas ideias vão se embaralhando e ele não sabe mais o que faz. Quase como se apertasse um reset, sua mente silencia e seu corpo, simplesmente, age. Depois de alguns minutos, ou às vezes horas, sua massa física para sozinha e a mente acorda, sem ter ideia do que se passou. Olha então pra si e encontra os testemunhos. Poeira da rua nos braços. Folhas grudadas nos pelos da perna. Manchas de café na camisa. Marcas de dentadas e saliva pelo pescoço. Então toma banho e segue, esforçando-se veementemente para que essa dança se torne menos real e caia no esquecimento.

AS CONVULSÕES DO MEU BRAÇO CHEIRAM A PÓLVORA

LUÍSA NÓBREGA

uma história antes de começar um texto, ou para começar um texto: eu tinha uma amiga, h., que tinha um irmão mais novo. certo dia, na casa de h., participei de um jogo um tanto íntimo (e, literalmente, *obscuro*) que ela costumava jogar com seu irmãozinho. não me lembro de todos os detalhes, mas era algo assim: ela jogava um cobertor por cima dela e do irmão (e, naquele caso excepcional, dela, do irmão e de mim) e começava uma viagem pelo mundo dos mortos. *you are enxergando alguma coisa?* ela dizia. *eu não estou enxergando nada! será que o mundo terminou? será que a gente morreu? você está vendo alguma coisa? eu não estou vendo nada, nada, nada!* o jogo se seguia em uma curva ascendente de cegueira e desespero, até o ponto em que chico começava a chorar ruidosa e copiosamente e h. tirava o cobertor de cima, triunfante. ora, essa jornada pelo submundo me deixou estranhamente fascinada, sentindo uma boa dose de adrenalina e arrepios. *por que você não faz com a sua irmã?*, h. me tentava. eu respondia que a carol, um ano mais velha que o chico, era muito esperta, não ia cair nessa do cobertor. a carol, com sua lua em capricórnio, sempre foi dada a desmascaramentos metalinguísticos: numa cena que virou anedota da família, devidamente registrada em videocassete, a carol abre um embrulho, revelando uma pequena tela quadrada, presente do meu pai. *olha só, carol, uma casa!*, diz a minha avó. carol, do alto dos seus três anos, responde em um tom algo impaciente: *não é uma casa, é um quadu-lo!* se com três anos ela já sabia que um quadro era um quadro, eu não tinha muitas esperanças de que, com seis, ela acreditaria que um cobertor não era um cobertor. eu precisava, portanto, de algo mais convincente.

minha esperança de levá-la comigo para alguma realidade subterrânea era entrar, eu mesma, em alguma dimensão invisível, e daí puxar o gancho. eu não ia ter como convencê-la de que ela podia estar morta se ela se sabia tão viva, mas talvez pudesse convencê-la de que alguma coisa sombria e misteriosa estivesse acontecendo comigo. não sei bem como foi que eu cheguei à conclusão de que eu precisava dele, do *diabo*. onde é que eu tinha ouvido falar no diabo? dos contos de fada, da televisão? só podia ser, já que meus pais tinham rompido com o catolicismo herdado de suas famílias e se tornado agnósticos convictos. e, uma vez que eles tinham batido o pé com a família toda insistindo na decisão de não nos batizar, estávamos, as duas, particularmente suscetíveis às tentações do inferno. mal imaginavam os dois que, apesar de seu esforço em dar-nos uma educação laica, com sete anos eu já me interessaria muitíssimo por tudo o que dissesse respeito a fenômenos sobrenaturais, transes místicos, aparições fantasmagóricas, dons paranormais e possessões. enquanto a carol via com precisão

certeira que quadros eram quadros, eu tinha certeza de que a casa enorme na frente da nossa casa era uma casa mal-assombrada e, de vez em quando, passava algum tempo tentando secretamente romper vidros com a voz e entortar garfos usando apenas a força do olhar. eu suspeitava que, apesar da aparência enganosamente segura da minha casa, devia haver alguma passagem secreta para algum outro lugar – possivelmente no segundo andar da edícula, onde meus pais guardavam os livros. é bem provável que tenha sido entre essa espécie de devaneios e especulações que eu tenha encontrado pela primeira vez com ele – o *diabo*.

a coisa começava assim: eu começava a escorregar pela cama e ia deslizando, gemendo, até cair no chão, como se alguma coisa puxasse meu braço ou a ponta do meu pé. começava então a estrebuchar, a me debater: era a coisa-correnteza querendo me levar com ela. eu me agarrava à ponta da cama, aos pés da mesa, aos pés da cadeira, e estendia uma das mãos para a carol, suplicante: *carol, carol, socorro! – o que é, lu? – tem alguma coisa me puxando – para, lu, para, lu! – é o diabo, carol! ele está me puxando! socorro, o diabo está me puxando, o diabo está me puxandooooo!*

a coisa terminava invariavelmente com eu me debatendo fervorosamente no chão e as duas em prantos. sim, as duas, porque acontece (e isso eu nunca revelei a h.) que, enquanto tentava assustar a minha irmã, eu me apavorava também. provavelmente esses jogos foram algumas das primeiras vezes em que descobri que o fato de você começar algum jogo por vontade própria não quer dizer que você vai ter controle de todo o desenrolar. você pode dar o primeiro passo, abrir uma fresta, mas uma queda é uma queda, e às vezes você leva um tombo feio mesmo.

(tudo isso foi um longo prelúdio.)

comecei contando essa história porque a carol (minha irmã mais nova, a mesma da história aí de cima) me pediu para escrever um texto sobre histeria para uma publicação que ela está preparando com dois grupos de dança – e que agora deve estar impressa, visível, na tua mão. quando alguém te pede para escrever sobre alguma coisa, você precisa de algum jeito encontrar ganchos entre aquilo que te pediram para escrever e as coisas que você inventa para viver. antes de tudo, precisei embaralhar as palavras, os nomes (*carol, lu, histeria, dança*) e, para meu espanto, o *diabo* reapareceu – me puxando pelos tornozelos, como de costume. lembrei que a dança, a possessão e o ataque são jogos entre o

corpo e a gravidade, entre os pequenos cutucões que a gente dá na gente mesmo e tudo aquilo que se derrama quando a gente perde o controle das idas e vindas entre os espaços de dentro e de fora, ou fica *fora de si*. o corpo é um amontoado de membros e pele e vísceras que a gente sente de muito perto mas desconhece – que carregamos de um lado para outro, mas que, às vezes, desliza à nossa revelia. o corpo não é *a gente*. o corpo não é uma coisa só. o corpo desencadeia uma série de reações involuntárias para cada movimento voluntário. a gente não conseguiria se mexer se a gente tivesse que dar um comando a cada alavanca, a cada músculo, a cada osso. a gente se mexe às cegas. a gente se mexe sem querer. querer se mover é estar aberto a tudo isso que acontece sem querer.

mas bom: eu comecei justamente por onde eu devia terminar, entregando o jogo. vamos ver se é possível voltar atrás e encontrar algum início dessa coisa que já começou pelo avesso, a conclusão antes da demonstração e dos argumentos. eu não sei se vou ter paciência para demonstrações e argumentos, mas vou tentar. para começar, vou tentar alinhar algumas frases soltas acompanhadas de datas vagas, para que os buracos e lacunas enigmáticos da história sirvam de pano de fundo para essa tentativa anacrônica de tatear a histeria. tudo o que vamos dizer aqui vai girar em torno de um mesmo hospital, ativo até hoje: a *salpêtrière*. em tempo: o nome *salpêtrière* vem de *salpêtre*, que quer dizer salpêtre, um dos principais componentes da pólvora. porque, sim: a *salpêtrière* era um armazém de pólvora, transformado em hospital no século XVI por ninguém mais, ninguém menos que Luís XIV, o rei sol – e que, séculos depois, ainda manteve muito do seu potencial explosivo. a *salpêtrière* não era pouca coisa, portanto: era o principal estabelecimento do hospital geral de paris – e aqui cabe lembrar, subindo nos calcanhares de foucault, que um *hospital*, até então, estava longe de ser pensado como um espaço de cura: o *hospital geral* era uma espécie de avesso, de ralo da sociedade, um limbo destinado a abrigar todo tipo de criaturas-dissonância que perturbavam o ritmo harmônico e grandiloquente da corte francesa. a unidade feminina foi construída poucos anos depois e destinada a recolher todo o tipo de desajustadas, entre garotas com má-formação óssea, criminosas, prostitutas, portadoras de doenças venéreas, idosas sem família, ninfomaníacas, insanas, ou simplesmente péssimas donas de casa. pois bem: em 1792, durante a revolução francesa (que alucinante essa possibilidade que nos oferece o texto escrito, permitindo pular séculos como se pula linhas!), a *salpêtrière* foi palco de um dos *grandes massacres de setembro*: por conta de um rumor vago acerca de um possível complô contrarrevolucionário, 36 mulheres, entre doentes mentais, alcoólatras e

portadoras de deformações físicas, foram arrastadas para a rua e massacradas diante do povo (num episódio invocado por peter weiss em sua peça *marat/sade*, em que o marquês de sade encena a revolução francesa com os internos de um hospício). depois desse episódio brutal, pulamos mais um século e chegamos ao XIX, quando charcot, segundo didi-hubermann, inventou a histeria. em um texto escrito por freud a respeito de charcot, ele compara o médico francês a adão – dizendo que coube a ele a função de *dar nomes às coisas*. e que mais podemos dizer da psiquiatria, ou talvez de qualquer tentativa de delinear as bordas do que se pode chamar patologia, a não ser que em primeiro lugar cabe a elas *dar nomes* a tudo aquilo que resiste à linguagem?

o nome *histeria* não foi inventado por charcot, no entanto: o termo não podia ser mais antigo – foi cunhado por hipócrates, pai da medicina, para descrever uma doença que já tinha sido estudada pelos egípcios. o termo vem do grego **ὑστέρα**, que quer dizer “útero”, ou “entranhas”, e diz respeito a uma desconfiança antiquíssima dos médicos acerca dos humores que circulavam no baixo-ventre dessa coisa que chamamos de corpo feminino, espécie de criatura alienígena – e, em especial, desse estranho e ameaçador balão vazio que, quando não serve à função que lhe foi designada por deus, a reprodução, se torna uma perigosa caixa de ressonância sangrenta, dotada de vontade própria, porta de entrada para toda e qualquer criatura invasora – e aqui nos aproximamos mais uma vez do nosso amigo *diabo*. de fato, o próprio charcot se reportaria a imagens e descrições de mulheres possuídas pelo demônio para dizer que, em verdade, eram histéricas: as mulheres aparecem descabeladas, tomadas de um estranho *frisson*, seu corpo assumindo posturas pouco naturais, seus gritos uma estranha polifonia. e aqui começamos a compreender a relação entre a história e os nomes: a diferença entre a acusação de bruxaria ou o diagnóstico de histeria determina se você vai jogar alguém na fogueira ou interná-la num sanatório. e dá origem a dois diferentes palcos, dois diferentes espetáculos: o tribunal da santa inquisição e as demonstrações de charcot diante da escola de medicina.

lembro de uma aula sobre lacan em que o vladimir safatle afirmava que cada nome/diagnóstico usado por freud era traduzido por lacan com uma pergunta – não me lembro de todas as perguntas, mas a pergunta da histeria ficou na minha cabeça: *o que é uma mulher?* ora, as perguntas que se tornam nomes/patologias são perguntas que desencadeiam uma flagrante aporia, contradizendo de antemão qualquer possibilidade de resposta. porque, sim, talvez o único jeito de continuar essa conversa seja

desconfiar um pouco disso que se chama *uma mulher*. e, quem sabe, desconfiar disso que se chama *corpo feminino*. quando falamos sobre histeria, é quase inescapável a gente encontrar rachaduras na relação tensa que existe entre os nomes e categorias e coisas. sim, prefiro talvez dizer *coisas* do que dizer *corpos* ou *pessoas*. porque dizer *corpo* e *pessoa* dá a impressão de que você está falando de algo que tem uma unidade, uma coerência, um centro, e eu duvido um pouco disso. aos poucos, vou tentar explicar por quê.

a propósito do corpo: o lacan, no seu texto *o estúdio do espelho*, aponta para a incongruência entre a imagem que temos de nosso próprio corpo e identidade, e o complexo agrupamento de pele, membros e órgãos que se move conosco. seu *estúdio do espelho* é uma espécie de alegoria: um bebê se olha no espelho pela primeira vez, antes de ser capaz de coordenar seus movimentos. seu corpo ainda não é *um* corpo, é uma coisa desmembrada, esfacelada, incoerente. o estômago faz ruídos, é um espaço vazio que se move antes que seja possível nomear aquilo que viria a ser a *fome*. um braço se move em uma diagonal direita, o outro despenca à esquerda. as virilhas se abrem, os pés contradizem os joelhos. as fezes e a urina irrompem sem aviso, como sinais desgovernados de alarme. o peito da mãe vem e volta, braços imensos carregam e soltam meu amontoado de pele, ouço a minha respiração e a dos outros, não sei dizer o que de tudo isso é e não é meu. sinto arrepios, desamparo, prazer. às vezes tudo ao mesmo tempo. e de repente me olho no espelho: e encontro uma *figura* no espelho. uma figura bidimensional, que se destaca do fundo como o protagonista do coro da tragédia. passo então a me considerar um protagonista, antes de saber efetivamente atuar. tudo o que eu tenho é um amontoado de sensações desniveladas e ameaçadoras, mas eis que o *espelho*, *espelho meu* me apresenta uma coesão bidimensional que me apazigua: *meu corpo*, *meu lugar*, *meu personagem*, *minha armadura*. o epicentro das minhas construções imaginárias, o palco do meu drama.

tempos depois, alguém me mostra duas portas iguais, uma do lado da outra. em uma está escrito *damas* e, na outra, *cavalheiros*. eu ainda mal sei ler, mas já aprendo a reconhecer aquilo que está para além dos nomes – os símbolos. uma figura com cabeça, pernas, tronco e braços; outra figura com cabeça e braços, pernas e tronco parcialmente obliteradas por um triângulo sem ponta. aprendo que devo entrar pela porta do triângulo. às vezes o sinal é mais anacrônico: uma cartola e uma bengala, um chapéu com fita esvoaçante e uma sombrinha. objetos que eu não vejo pelas ruas, objetos de um tempo

que eu desconheço – que só aprendi a reconhecer dos desenhos animados e das telas de cinema. seja como for, muito rápido aprendo por que porta esperam que eu entre (note que ninguém pede para você abrir o zíper e abaixar as calças para se certificar de que você está entrando pela passagem que lhe cabe). entrar na ordem simbólica é isso. não tem muito a ver com anatomia: trata-se de estabelecer a diferença entre uma porta e outra. entrar dentro da porta que a lei estabeleceu para você, e não estancar imóvel e indeciso diante dela, como o personagem da alegoria do kafka. o segredo para não ter problemas com a lei é não fazer muitas perguntas: *não questione o que eu digo, faça o que eu faço* – as portas já estavam lá muito antes de você nascer. de um lado, a síntese de um corpo: braços, pernas, cabeça. do outro, braços, pernas, cabeça e triângulo. de um lado, uma imagem límpida, pretensamente universal; do outro, uma imagem muito semelhante, porém coberta por essa misteriosa zona de indefinição triangular.

(uma definição possível para a histeria: a maldição do triângulo.)

pois bem: o *boom* da histeria no século XIX, que traria a charcot tanto celebridade quanto infâmia, começaria justamente com uma separação de portas semelhante. pouco depois do médico francês aceitar ser diretor da salpêtrière, o edifício de saint laure, onde epiléticas e histéricas conviviam indiscriminadamente em meio ao que se denominava vagamente de *mulheres insanas*, precisou ser evacuado. a necessidade de remanejar os pacientes tornou-se a ocasião perfeita para dar nome aos bois, separar o joio do trigo. epiléticas e histéricas ganharam a sua própria ala, separadas das demais: enquanto as *insanas* viviam supostamente em um estado quase permanente de delírio, desconsiderando por completo os códigos da sociabilidade, as histéricas e epiléticas apresentavam em seu comportamento uma oscilação entre períodos de sociabilidade e *irrupções repentinas, ataques, acessos*. seus corpos se alternavam entre o ritmo coordenado e disciplinado de quem sabe manejar a própria armadura e momentos em que reapareciam esfacelados, contraditórios, ferozes, indomáveis. em histéricas e epiléticas era possível reconhecer aquilo que chamamos genericamente de um raciocínio e um corpo disciplinados – mas era possível também, por vezes, assistir fascinado ao seu esfacelamento. olhar para elas era de algum modo reconhecer-se num espelho – e em seguida assistir, com assombro, o espelho se espatifar.

essa primeira divisão de portas daria lugar a uma segunda: a subdivisão entre histeria e epilepsia. pode-se dizer que a linha divisória entre essas duas doenças se aproxima bastante da partilha que se tornou a obsessão da filosofia ocidental desde o início – a divisão entre essência e aparência, verdade e mentira, realidade e ilusão – personificada, na tradição judaico-cristã, nas figuras de deus e do diabo, dos anjos e dos anjos caídos. charcot costumava dizer que a epilepsia era mais verdadeira (porque mais severa) do que a histeria. a histeria imitava a epilepsia, e ia além dela – tomando muitas formas, com uma plasticidade espantosa. de fato, segundo charcot, a *fase epileptoide* era apenas a primeira das etapas do ataque histérico modelo que procurava demonstrar: depois dela, seguiam-se a *fase circense*, ou de *clownismo*, em que a paciente fazia contorções espantosas e espetaculares à maneira de um acrobata; a fase das *atitudes passionais*, em que a histérica simulava estados emocionais exaltados como desespero, terror, êxtase e súplica amorosa; e, por fim, a etapa culminante do *delírio*, em que a paciente entrava em uma verdadeira narrativa, podendo acreditar ser um soldado, um pássaro, um rei. estranhamente, é a *histeria*, a doença de *mentira*, que irá merecer toda a atenção de charcot, enquanto a *epilepsia*, mais grave, ficará em segundo plano.

talvez não tão estranhamente assim: quando os médicos observavam as contorções da epilepsia, eram obrigados a permanecer mudos – vendo o corpo se contorcer para além da linguagem, fornecendo apenas opacos índices de dor. diante do ataque histérico, porém, a mudez incômoda e eloquente da fase epileptoide logo dava lugar a uma série de associações simbólicas: *ela age como se estivesse num circo, como se estivesse enamorada, como se fosse um general*. a histeria inclui o olhar do médico como o de um espectador, se oferecendo abertamente como espetáculo. não por acaso, as demonstrações que charcot fazia com suas histéricas exemplares se tornariam uma das principais atrações de fim de semana da nata parisiense, incluindo artistas, jornalistas e intelectuais, muito embora o médico célebre se negasse a admitir sua vocação para o entretenimento. a teatralidade da histeria era o veículo perfeito para a inventiva dramaturgia de sintomas elaborada por charcot, detalhada nas fotografias e desenhos que decoravam as paredes do hospital: se as histéricas adentravam a salpêtrière com sintomas vagos, pouco a pouco elas iam aprendendo a reproduzir as etapas delineadas pelo médico com bastante exatidão. *eu sou o que você quiser que eu seja*, eis o jogo da histeria. e as histéricas-modelo eram devidamente recompensadas pelo seu esforço: tratadas como divas, tinham os melhores quartos, suas fotos eram reproduzidas nos jornais, eram mimadas pela instituição.

em tempo: antes de seguirmos falando do que é fingimento, talvez seja preciso dar um passo atrás, pegar um gancho do wittgenstein para falar de *dor*. o que é a *dor*? é, antes de tudo, uma palavra: assim como *homem, mulher, epilético, histérica, dança, doença, diabo, deus*. a gente consegue evitar muita dor de cabeça se lembrar que, antes de tudo, as palavras são palavras – assim como, já dizia a carol aos três anos – *um quadulo é um quadulo*. acontece que, entre uma palavra e outra, muitas coisas inexplicáveis, assustadoras e fantasmagóricas acontecem. as palavras supostamente serviriam para facilitar o jogo de pingue-pongue entre eu e você, colocando, além da pequena rede que separa o meu lado e o teu, uma mesa-quadra-tabuleiro estabelecendo a fronteira entre espaço mensurável do jogo e todo o espaço de fora em que a gente corre com a raquete na mão – e se esfalfa, golpeia, salta, sua, dança. aprender a falar é receber sua própria raquete e tentar manejar a bola imprevisível da comunicação – menor que uma bola de pingue-pongue, e mais invisível. mas existe um porém: para além de todas as guinadas inesperadas dos jogos, às vezes acontece uma interrupção imprevisível: aquilo que podemos chamar, talvez, de dor. de repente eu ou você, tentando rebater uma bola particularmente difícil, batemos a nossa virilha contra o canto da mesa. então o jogo para, o mundo ao redor derrete e gira – e alguém geme, grita, deixa cair a raquete no chão. e o outro fica olhando, tonto, de raquete na mão e olhos arregalados, sem poder rebater esse golpe – *dor* quer dizer que a gente não sabe o que se passa com o outro. *dor* é buraco negro no diálogo: e aqui chegamos ao nosso amigo wittgenstein. quando alguém diz: *tenho dores*, eu nunca posso ter certeza absoluta do que está acontecendo com o outro – sequer posso ter certeza de que ele está sentindo aquilo que eu chamo de *dor*. existem sinais da dor: gritos, uma expressão de rosto contorcida, tremores, a respiração mais difícil. seja como for, no limite, eu poderia achar que o outro está fingindo, como os jogadores de futebol que caem no chão e simulam uma contusão doída para que o outro jogador receba uma falta (caso este que poderia ser definido bastante apropriadamente como uma cena clássica de histeria masculina). mesmo em uma situação extrema, em que o outro está com um corte vermelho, sangrando, a gente pode deduzir que há dor, mas não pode medi-la, prová-la, certificar-se dela. podemos no máximo perguntar como os médicos: *de um a cinco, quanto é que está doendo?* mas não existem intervalos precisos na régua da *dor*. a *dor* é o ponto em que a linguagem e fisiologia entram em atrito; em que a medicina, a contragosto, acaba esbarrando na filosofia.

a histeria aparece, portanto, nessa suspeita que emerge da relação entre a dor e o olhar do outro: *a atitude corporal dela corresponde tão perfeitamente à minha ideia de sofrimento, que me parece que ela está fingindo*; por outro lado, quando ela se dá conta do olhar do outro, sua dor não é mais sua, já que ela procura corresponder a expectativas alheias – sua dor passa a ser *simulação*.

eu podia dizer muito mais a respeito de tudo isso, mas vou precisar deixar lacunas, porque este texto já se estende dolorosamente, se recusa a aceitar seus limites. dentre os muitos ganchos que poderia puxar a respeito da salpêtrière, decido então, ao invés de mencionar algumas das histéricas mais célebres, como blanche wittman ou augustine, contar a história de uma dançarina-testemunha: jane avril. se você colocar o nome dela na pesquisa de imagens do google, vai encontrar um punhado de fotos em que ela sorri para o espectador, entre jocosa e cúmplice. delas todas, a minha preferida é uma em que o tronco dela brota do centro das suas duas pernas completamente abertas em *spaccata*. jane, nascida jeanne boudon, foi uma das dançarinas do moulin rouge e se tornou célebre ao ser retratada por toulouse-lautrec. jeanne foi admitida na salpêtrière ainda nova, aos catorze anos. como a maior parte das internas de lá, pertencia à classe trabalhadora e tinha um histórico de agressões físicas constantes e brutais. no seu caso, quem pesava a mão não era o pai ou o patrão ou o noivo, como de costume, mas sua mãe, uma cortesã que mantinha em público as aparências de boa mãe, mas insistia em espancá-la quando as duas estavam sozinhas. jane foi internada no mesmo ano em que tentou se afogar no rio sena, mas perdeu a coragem no meio do caminho e foi pedir ajuda, encharcada, na casa de um dos amantes da mãe. foi diagnosticada pelos médicos como portadora da *dança de saint guy*, cujos sintomas incluíam insônia, dor de cabeça, movimentos desajeitados e contrações involuntárias. curiosamente esse mesmo nome era usado, poucos séculos antes, para designar uma epidemia de dança (hoje explicada como um fenômeno de *histeria coletiva*) que levava mulheres e homens a dançar de modo incontrolável, por vezes até morrer. em seu diário, jane se reporta ao período em que viveu na salpêtrière como um período quase idílico, em que ela teve a sorte de conviver com *as grandes histéricas*, que eram verdadeiras divas para a sociedade da época. foi ali que a menina começou a fazer as aulas de ginástica que a levariam, tempos depois, a tornar-se dançarina – ou seja, a poder *controlar* seus movimentos e tornar-se ela mesma uma celebridade underground do moulin rouge, reescrevendo e recriando com seu corpo a trajetória da mãe cortesã e do seu diagnóstico de doença.

mais ainda do que pela história da própria jane, sou capturada por uma situação de que jane foi repetidas vezes cúmplice e testemunha: antes de contá-la, porém, é preciso esclarecer que os médicos da salpêtrière tinham desenvolvido um estranho aparelho para fazer com que os ataques histéricos cessassem – um compressor de ovários. antes de desenvolver o aparelho em questão, a pressão sobre os ovários era feita de modo mais artesanal e bruto: o médico ou enfermeiro introduzia seu punho cerrado na vagina da mulher, de modo incisivo, até que ela silenciasse – algo bastante próximo daquilo que conhecemos como *fist fucking*. o compressor de ovários parecia bastante conveniente, já que, além de evitar essas cenas algo obscenas e violentas, permitia que as próprias mulheres evitassem e interrompessem os próprios ataques. conta jane: quando charcot passava pelo hall da salpêtrière, as histéricas que sonhavam ser escolhidas para figurar nas demonstrações diante da escola de medicina começavam quase todas a ter violentos ataques e contorções. antes disso, contudo, elas já tinham convenientemente entregado seu compressor de ovários nas mãos de uma das novatas como jane e feito um acordo: *me deixa ter um ataque durante algum tempo, para que o charcot possa ver, mas, antes que ele vá embora, por favor, me aplique o compressor de ovários para que eu possa parar e consiga conversar com ele*. ou seja: se era possível começar um ataque de modo perfeitamente calculado, elas precisavam da ajuda do aparelho para fazê-las parar. um ataque só é um ataque se a gente crê nele como a gente crê nos aparelhos.

voltando ao wittgenstein: nas *investigações filosóficas*, ele afirma que quando alguém ensina a uma criança o que é a palavra *dor*, não lhe ensina o que é dor, mas sim um novo comportamento *diante* da dor. nos tempos de charcot, a histeria fornecia todo um vocabulário complexo que permitia que uma dor informe e convulsiva se tornasse compreensível, teatral, legível, passível de ser assistida. deixo aqui no ar a suspeita de que a relação entre corpo e linguagem talvez seja bem mais complexa do que parece: ainda que os boatos da época sugerissem que o próprio charcot treinasse suas pacientes para agirem de acordo com seus pressupostos, ou que, pelo contrário, o cientista se deixasse levar por uma farsa manipulada por suas pacientes, nenhuma dessas explicações parece dar conta dessa relação promíscua e traiçoeira entre acesso e encenação, realidade e farsa que torna essa história tão inflamável e explosiva. será que o mimetismo não invoca e dá realidade àquilo que ele imita? será que a doença não é em si mesma uma forma de linguagem? será que toda a linguagem não é uma forma de mentira? será que a mentira não evoca uma outra realidade rebelde que não encaixa nas categorias da

nossa língua? nesse jogo entre linguagem e corpo, artifício e dor, é quase impossível a gente não entrar pela porta errada e cair em alguma das tentações do demônio.

precisei dele para começar, agora preciso dele para terminar: o diabo já vem de novo me puxar pelos tornozelos. tem muitíssima coisa que eu podia ter dito e não disse. sobre histeria, ambiguidade, hipnose, psicanálise. não cheguei a falar dos nomes que se escrevem na superfície da pele, das estranhas paralisias que passam de um lado a outro do corpo, das histéricas reagindo obedientemente a pêndulos e ímãs. mas sim: preciso do diabo porque só ele me permite parar de falar, me lembrando que falar é sempre de alguma forma uma traição. o diabo é o diabo porque ele *imita* deus, instaura a possibilidade da criação dentro da criação: ou seja, da mentira. e aqui esbarramos no espinho que tirava o sono de platão: se a palavra é veículo da verdade, como a mentira é possível? se existe mentira, como eu posso acreditar na palavra? platão precisava acreditar na palavra para escapar das convulsões dos corpos. os corpos desmontam os universais: e aqui poderíamos traçar relações entre a maçã de eva e o triângulo sem ponta da porta do banheiro. é assim que a gente começa a conversar sobre gênero: quando a gente entende que não existem dois universais, o masculino e o feminino, mas apenas um. que, como dizia santo agostinho, não existem dois adversários, bem e mal – mas só uma relação de distâncias, a escolha de estar mais longe ou mais perto de deus. não é à toa que foi eva a primeira a conversar com o diabo, certo? ela era o primeiro espelho torto, a primeira imitação. tudo o que não é universal é potencialmente subversivo, permite que a gente vire a linguagem do avesso, deixe a voz escorrer, deixe que a gagueira traia as palavras – e isso não é só mentira, é magia – bruxaria, se quiserem. e, se não existe isso que se chama *mulher*, quer dizer que qualquer um que desconfie dos universais pode fazer bruxaria – não é à toa que adão também mordeu a maçã, e que ela veio passando de mão em mão e boca em boca até os dias de hoje. mas já estou falando demais, e quase me engasgo: quase me esqueço de que preciso terminar este texto. um texto que espelha outros textos como uma maçã reflete outras maçãs e um espelho de banheiro se reflete em outro espelho de banheiro. engasgo, lacrimejo, tusso, soluço: deixo vir uma série de ruídos incontroláveis, indóceis, que interrompem a minha fala, que quase não me deixam escrever. passo água no rosto para ver se escondo um pouco do vermelho afogueado que subiu à superfície, depois que a gente esbarrou naquela mesa de pingue-pongue. tento me lembrar do ponto exato em que terminavam as convulsões que eu tinha aos sete anos, quando eu e a minha irmã entrávamos em prantos. e eis que finalmente o diabo solta o meu braço e eu tenho um pouco de trégua.

Sua dança mandou a elegância às favas. Tem mais a ver com lubrificantes do que com ossos. Tem mais a ver com estampas de onças do que com estampas sóbrias. Tem mais a ver com funk do que com ambiências sonoras eletroacústicas. Tem mais a ver com paintbrush do que com photoshop. Tem mais a ver com caretas do que com máscara neutra. Tem mais a ver com sujeira do que com linóleo. Sua dança chafurda na bagaça.





Não dança porque não acredita em curvas, tampouco em linhas retas; não acredita em sinuosidade nem em bailado; não acredita em corpo ou materialidade. É um cético do movimento. No entanto, não consegue parar de se mexer: mexe durante o sono e também em vigília. Ao acordar, as pálpebras se erguem e fica doente de raiva, sacudindo-se em convulsão e desejando a perfeição da imobilidade.

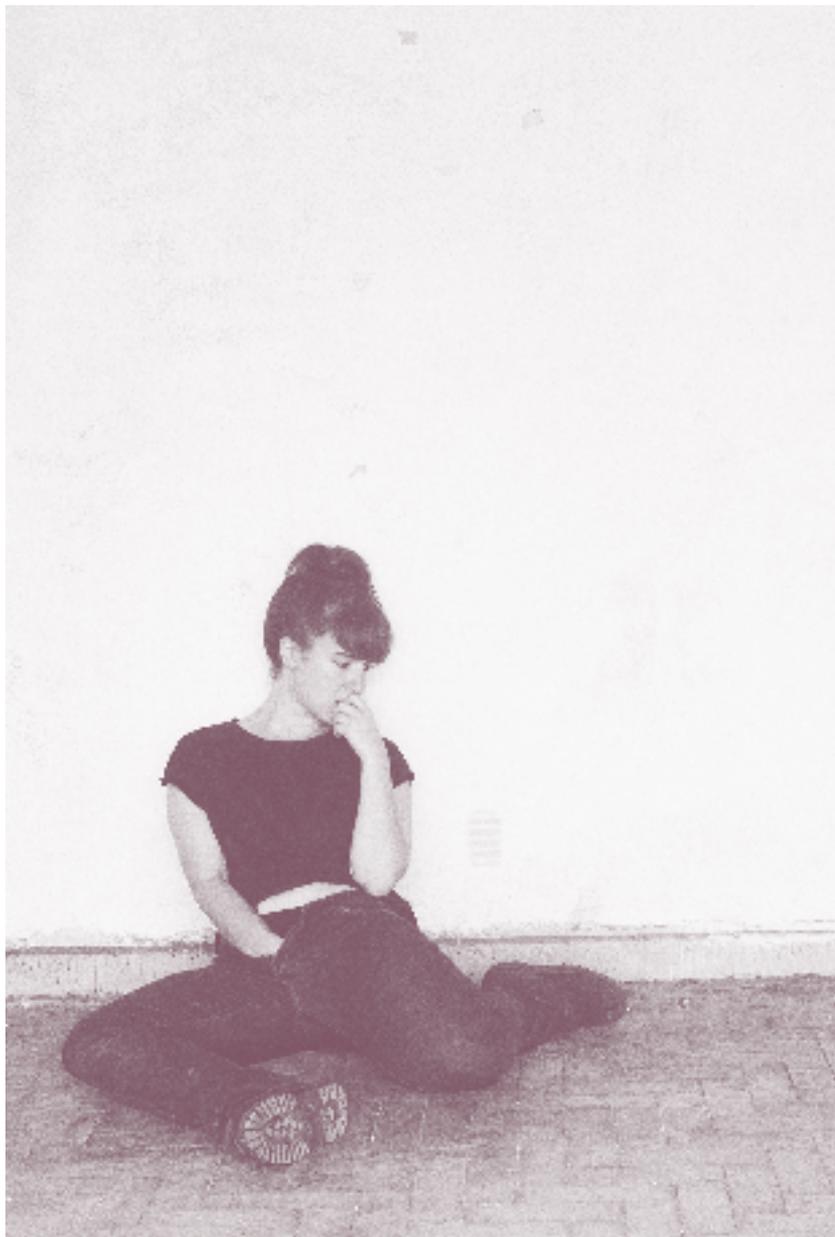
Quando dança, seu rosto se
contrai levemente. Seu
semblante se torna o mais
puro espelho da perplexidade.
Inaugura-se então um silêncio
insuportável. Abre-se um
vazio. Um vácuo. Um nó. Se
insiste, começa o zumbido. É
efeito comum de sua dança a
Disfunção Tempororo-
Mandibular (ATM), a insônia
ou a amnésia.





Tudo que faz é absolutamente previsível, óbvio e clichê. Mesmo o público mais leigo de dança, quando o vê, por alguma razão, compreende, qual uma lista de compras, todo o léxico de sua movimentação. Já tentou criar as mais distintas estratégias de fuga. Pediu para amigos atirarem coisas nele. Buscou dançar na caçamba de um carro em alta velocidade. Molhou o chão. Ainda assim, para ele e para qualquer um, cada gesto, quando apresentado, já está velho. É tão tedioso que acontece às vezes da dança parar porque ele mesmo dorme.

Não ser um boxeador é literalmente não existir. Foi uma frase que leu em algum lugar e que, desde então, se imprimiu qual uma ideia fixa sobre seu corpo. Dançar, para ela, só é possível como um campo de batalha. Um campo de batalha absurdo no qual não sabe bem se quer mandar tudo à merda ou se quer se lambuzar do que for, numa espécie de afã histérico-sexual. Existem motivações inúmeras para sua revolta. Desde o reconhecimento de suas perversidades mais subjetivas até análises macropolíticas que a fazem perder o pé. Entretanto, descrente de conceitos como coerência e verdade, sua dança é uma luta patética antecipadamente derrotada. Ela queria que seu corpo bastasse. Mas não consegue parar de construir linguagem.





Seu movimento é tão delicado a ponto de parecer que, se batesse um vento, ela quebraria. Ou seria arrastada. Ou se dissolveria, gradativamente, como um castelo de areia.

MANIFESTO AUTOCOBAIA – NOTAS SOBRE O CORPO EM PRECIADO

BRUNA MARTINS COELHO

*Os jaburus no Pará fazem /
Tico-ticos no fubá fazem /
Façamos, vamos amar /
Chinfrins galinhas afins fazem /
E jamais dizem não*

Chico Buarque, “Façamos”

A contrassexualidade é uma teoria do corpo que [...] define a sexualidade como tecnologia e considera que os diferentes elementos do sistema sexo/gênero chamados “homem”, “mulher”, “homossexual”, “heterossexual”, “transexual”, assim como as práticas e identidades sexuais são máquinas, produtos, [...] próteses, redes, aplicações, programas, conexões, fluxos de energia e de informação, interrupções e interruptores, chaves, leis de circulação, fronteiras, limitações, [...] lógicas, equipes, formatos, acidentes, detritos, mecanismos, usos, desvios...

Beatriz Preciado, Manifesto contrassexual

O que é o corpo? O que podem Preciado e sua escrita sobre o corpo? Qual sua potência – disto que faz um dos mais importantes teóricos *queer* da atualidade? O que pode a escrita do corpo de P.? Problema político-ético presente em *Manifesto contrassexual* e *Testo junkie*, de 2000 e 2008, respectivamente. A experiência dá corpo a essa conjunção. Ético: um modo

de vida potente de Beatriz-Paul Preciado – intensidades passam em caracteres e afetos. Político: a reescrita insurrecional dos filósofos, não-canônica, semiacadêmica, e seu projeto de decapitar a filosofia – eurocêntrica, branca e heteronormativa; e, ainda, a política paródica dos contratos e dos princípios fundadores de uma sociedade contrassexual, o programa de exercícios contradisciplinares com dildos e vibradores atrelados a sapatos, e o mais recente experimento de fazer-se cobaia ao utilizar *testosterona* em gel fora dos protocolos – ou protocolos (ato falho hispânico) – médicos. Estético: a escrita como expressão singular dessa vida *testo junkie*: vício hormonal. *Sexo, drogas e biopolítica* tecem a escritura de P., os *devires genderfuckers* F-to-M, de Beatriz-Paul. Mas essa imbricação entre ética, política e filosofia no corpo de P. não responde positivamente à pergunta “O que é o corpo?”, não apresenta uma definição; contradefine ou desconstrói. Diz, do corpo, o que ele não é e simultaneamente inscreve, na carne, a pergunta sobre sua potência. O que não se poderá, a partir de *Testo junkie*, fazer só no papel, ou com bigodinho postíço: a tinta deve marcar a pele; e a testosterona, o suor de Beatriz, acre. Como suporte ético e político, seu sangue é quem pode (não mais apenas seu rosto e alguns pelos colados): seu sangue “experimenta” as construções culturais de feminilidade e masculinidade, torce-as com a aplicação de 100 miligramas

semanais de T,¹ fiel ao princípio da autocobaia – esta “origem psicotrópica” “da crítica em Freud e Benjamin”, entre outros. “Uma filosofia que não utiliza seu corpo como plataforma ativa de transformação vital é uma tarefa vazia. As ideias não bastam. A arte não basta. O estilo não basta. A boa intenção não basta. A simpatia não basta” (Preciado, 2014, p. 282).

O corpo, segundo P., em P., não é: individual, único, delimitado. O corpo, para P., de P., não encontra sua definição em um “sexo biológico”: há genitálias; “femininas” ou “masculinas” já é dizer muito, é inscrever o gênero no órgão “reprodutivo”. Essas identidades supostamente naturais entre genitália e gênero, entre mulher = vagina + adjacências “reprodutoras” (útero + ovários) + seios, enquanto homem = pênis + adjacências “reprodutoras” (próstata + saco escrotal), obedecem à marcação heterossexual dos corpos, são efeitos de uma programação cultural de inscrição de funções sociais na carne. O corpo, para

1 Preciado diz: “Sempre fui um corpo andrógino e as microdoses de testosterona que me administro não mudam essa situação. No entanto, produzem mudanças sutis, mas determinantes, nos meus afetos, na percepção interna de meu próprio corpo, na excitação sexual, em meu odor corporal, na resistência ao cansaço. [...] Mas a testosterona não é a masculinidade. Em realidade, nada permite afirmar que os efeitos produzidos pela testosterona são masculinos. Só podemos dizer que, até agora, foram, em sua maioria, propriedade exclusiva dos *cis-homens*” (Preciado, 2014, p. 120).

P., em P., não é heterossexualizado pela falaciosa equação gênero = genitália. O corpo, para P., em P., não enuncia a lei natural da atração entre “opostos” pretensamente regente do animal ao humano – dos jaburus aos tico-ticos, passando pelos espanhóis, lituanos e hindus cantados por Chico Buarque. Pênis, buceta, útero e próstata, apropriados por discursos científicos, médicos, religiosos, pornográficos, nada são sem os signos neles impressos. Esporrrar à distância ou ter o sangue de sua virgindade exposto pós-núpcias pouco tem de natural: *os rouxinóis e os saraus não fazem, os picantes pica-paus não fazem, os jaburus no Pará não fazem; os tico-ticos no fubá não fazem; muitos perus todos nus não fazem; gaviões, pavões e urubus não fazem; leões ao léu, sob o céu, não fazem; ursos lambuzando-se no mel não fazem. Sexo e sexualidade são ficções: a suposta naturalidade do “sexo” – nosso bem conhecido refrão – é um produto de tecnopoderes discursivos e políticos classificatórios – no caso, a Biologia. Masculino e feminino dos sexos, masculino e feminino dos “aparelhos reprodutores” ou dos hormônios...*

Não há sexo – diz P. Não há sexo – diz P., parafraseando, segundo B. C., Monique Wittig, teórica feminista materialista – sem técnicas políticas e discursivas que o constituam enquanto verdade anatômica do corpo. Não há corpo – diz P. Não há corpo – diz P.,

parafraseando o filósofo Michel Foucault – sem tecnologias que o constituam enquanto manifestação da singularidade de um indivíduo.

Em “Tecnologias do sexo” e “Tecnogênero”, capítulos, respectivamente, do *Manifesto contrassexual* e de *Testo junkie*, com a separação-fusão de catorze anos entre eles, uma mesma questão em ritornelo: o que pode um corpo tecnologicamente sexuado, tecnologicamente constituído em consonância a gêneros binários ou em confronto com eles? Qual a relação entre tecnologia e corporeidade? Qual a relação entre artifício, linguagem, cultura, normas e natureza, carne, moléculas? Questão que aparece, primeiramente, como um *manifesto*: dildos atrelados a sapatos, procedimentos para o gozo, um contrato e princípios para a sociedade contrassexual ilustram-no. O segundo, *Testo junkie*, romance em primeira pessoa que anuncia: “Este livro não é uma autoficção”. E explica: “Trata-se de um protocolo de intoxicação voluntária à base de testosterona sintética que concerne ao corpo e aos afetos de B. P. É um ensaio corporal” (Preciado, 2014, p. 15). Autor e narrador são embaralhados por essa escritura ficcional-não-ficcional, experimento biopolítico de drogadição hormonal: o devir cobaia de Beatriz-Paul Preciado através da aplicação de testosterona em gel. *Junkie*, fazendo *sexo*, *drogas* e *biopolítica* – subtítulo de seu livro –, consti-

tui na escrita um plano de imanência. Não se sabe quem fala ou quem é falado. “Não me interessam aqui meus sentimentos, enquanto pertencendo a mim e a ninguém mais que eu. Não me interessa o que de individual há neles; mas, sim, como são atravessados pelo que não é meu”, diz P. (Preciado, 2014, p. 15).

Falar sobre o corpo, em P., é experimentar com ele os discursos e afetos que o atravessam. Escrever com P. é, neste ensaio “sobre” o *corpo em P.* feito por/em/com B.C., mapear a aparição desse conceito² no *Manifesto* e em *Testo junkie*. De todos os registros da palavra “corpo” nos capítulos dedicados à conjunção entre tecnologia e gênero, resultou a extração das frases que o apresentavam e a construção de um novo período – o corpo ocupando uma posição inicial. Recolhidas as palavras-corpo em novas frases, era preciso articulá-las. Estas notas são o efeito da ligadura aplicadas por B. C. nas partes do corpo de P., donde certa variabilidade no tom da escritura: fazer com o *Manifesto* ou com *Testo junkie* é completamente distinto. Há sutura acadêmica no ritmo do *Manifesto*: apesar de preenchido por ilustrações, contratos, propostas de exercícios de experimentação contras-

2 Para saber mais sobre esses conceitos de “concepto” e “plano de imanência”, conferir *O que é filosofia*, de Deleuze. Já em *Mil Platôs*, escrito por ele e Guattari, encontra-se uma crítica à noção de autoria, cara aos filósofos de 1968.

sexual, esse livro faz um compromisso – paródico – com a academia. Inicia-se com “Práticas de inversão contrassexual”, seguidas por “Teorias”, em uma disposição irônica do tipo: “É teoria que vocês querem? *Voilà*”. Já *Testo junkie* é mais *junkie* mesmo: teoria e prática não se separam nem nos títulos, nem na prática de escritura. Essa compreensão do corpo intelectual e encarnada de P. é compreensão com o corpo. O ritmo do texto é *drogadição* com testosterona: quero tornar-me *homem* ou estou viciada em *testosterona?*, pergunta. Experimentação biopolítica, devir cobaia de Beatrix-Paul: a escrita vertiginosa, rápida e tesuda dos romanescos capítulos de não-autoficção dá o tom dos capítulos mais teóricos intercalados. Teoria faz com prática. E como P. não fez nada sozinho – não há gênio!³ – falar sobre o corpo em P. e experimentar com ele convida-nos à releitura daqueles que foram engolidos por P. É “o direito à reescritura, à resignificação e ao desenvolvimento de grandes referências filosóficas” o que está em jogo desde o *Manifesto* de P., segundo x sociólogo Marie-Hélène Sam Bourcier (Bourcier *apud* Preciado, 2000, p. 14). Estas notas se limitam a apontar a importância de Foucault e Haraway na constituição do plano de imanência manifestamente *junkie*, onde também falam Judith Butler, Deleuze

³ Para saber mais sobre a crítica da ideia de gênio, esse mito moderno por excelência, conferir os textos de Nietzsche.

e tantos outros autores fundamentais no percurso de P. Passemos ao *Manifesto contrassexual*, capítulo “Tecnologias do sexo”.

Nem biológico, nem histórico, o corpo comunica

*a mulher é uma construção / deve ser
a mulher basicamente é pra ser / um conjunto
habitacional / tudo igual*

Angélica Freitas, *Um útero é do tamanho de um punho*.

A mulher é uma construção. Muito se falou sobre o corpo feminino, quase sempre restritos à categoria de homem os que falaram: o “belo sexo” ou “a outra metade da república” foi calada. Médicos, filósofos e juristas constituíram ciências sobre os corpos... delas. Representaram-nas.⁴ Antropólogos do início do século XX distinguiram mulher e macaca pela presença do cio – como mostrou Donna Haraway, lida por P. De uma marca biológica – sangue e odores específicos – ou de sua ausência, a esplêndida dedução lógica: como a disponibilidade ao sexo não se circunscreve a um período prescrito pela natureza, o cio, a disponibilidade da fêmea humana é sem limites. Dessa dis-

⁴ Para saber mais sobre a representação das mulheres e da feminilidade na história da filosofia, conferir *Histoire de femmes*, organizado por Georges Duby e Michelle Perrot. Na medicina, conferir Elsa Dorlin em *A matriz da raça* e o livro *A invenção do sexo*, de Tomas Laqueur.

tinção biologicamente fundada entre mulher e primata, decorreu a equação mulher = sexo, traduzível na crença de que as mulheres estão – por natureza – com a macaca. Construção discursiva, do corpo feminino obstinadamente se disse que está sempre pronto para o sexo, naturalmente. Ou deveria estar. Sobretudo, quando assinado o contrato de casamento: as mulheres chinfrins ou galinhas cantadas por Chico não devem jamais dizer não. Há tempos. Por natureza. Contra a concepção *biologicizante* do corpo feminino, feministas dos anos 1970 fizeram sua história: produziram os enunciados sobre as “mulheres” e recusavam os filosofemas exteriores que as confirmavam como objetos. Contar esta história enquanto sujeito histórico exigiu que se falasse em *dominação masculina* ou em opressão e, em alguns casos, isso consistiu em localizar seu exercício no poderio tecnológico. A suposta potência de produzir úteros artificiais, técnicas de clonagem e bordéis reprodutivos espoliaria as mulheres de seu poder reprodutivo;⁵ concentrada nas mãos dos homens, a tecnologia tornaria a(s) mãe(s) natureza desnecessária(s). O círculo está, então, montado: da denúncia do biologicismo na compreensão do corpo da mulher presente na noção de “diferença sexu-

al” – veículo ideológico de diversas opressões políticas e econômicas –, passa-se à historicização dos processos discursivos e econômicos dos quais decorre essa noção, pela demonização das *tecnologias* das quais dependem a ideologia *macha*, a produção e reprodução dos corpos e do capital, para, em seguida, retornar à... natureza. O apelo: “Eles querem nos privar do poder – natural – da procriação!”. Nesses discursos, além do temor “apocalíptico”, há uma compreensão naturalizante da gestação. Mas a gravidez é artifício: parteiras, médicos, pré-natal, controle de natalidade por parte do Estado e amas de leite são tudo menos “dados” de natureza. O ponto cego de boa parte das teorias dos 1970, para P., leitora de Haraway, é o de que são historicizantes no início e biologicizantes no fim, porque presas à distinção ontológica entre natureza e cultura, entre alma e corpo, entre pensamento e matéria – ferramentas ultrapassadas para pensar os processos de subjetivação e as experiências do corpo no capitalismo desde o pós-guerra. “Compreender o sexo e o gênero como tecnologias permite ultrapassar a falsa contradição entre essencialismo e construtivismo”, propõe P., pois “não é possível isolar os corpos (como matéria passiva ou resistente) das forças sociais de construção da diferença sexual” (Preciado, 2001, p. 114).

⁵ Cf. as análises citadas por Preciado a respeito de Corea (*The Mother Machine. Reproductive Technologies from Artificial Insemination to Artificial Wombs*) e de Andrea Dworkin.

Próteses, robôs e ciborgues

O modelo do robô catalisa as contradições e os paradoxos da metafísica tradicional: natureza / cultura, alma / corpo, divino / humano, humano / animal, macho / fêmea.

Beatriz Preciado, *Manifesto contrassexual*

A relação entre corpo e tecnologia é “promíscua”, diz P.: no século XX, robôs e ciborgues são inventados, e os limites entre natural e artificial, embaralhados. A compreensão do que pode um corpo se alterou profundamente após a invenção da prótese:⁶ resto não incorporável ao corpo vivo, a prótese é destacável, substituível (Preciado, 2000, p. 119). O modelo em jogo na invenção das próteses é o do robô: um “operário artificial”, um mecanismo automático desenvolvido em 1924, cujos movimentos dependem de escolhas entre alternativas binárias. Pernas e braços mecânicos permitem reinserir os mutilados de guerra no circuito fabril de reprodução do capital. “Jules Amar, diretor do ‘laboratório de prótese militar e do trabalho profissional’ nos anos 1920”, diz P., “era encarregado de conceber as próteses, cujo objetivo estava longe de ser estético:

⁶ As fontes de Preciado são Marie-Louise Roberts, *Civilization Without Sexes: Reconstructing Gender in Postwar France* e Roxane Panchasi, *Reconstructions: Prosthetics and the Rehabilitation of the Male Body in the World War in France*.

tratava-se de reparar o corpo danificado para que ele se tornasse uma das roldanas essenciais da máquina industrial do pós-guerra, assim como ele tinha sido uma roldana essencial na máquina de guerra” (Preciado, 2000, p. 117). Da análise dessa invenção de uma tecnologia mecano-metálica de restituição da potencialidade perdida, resultou curiosa descoberta: como um pênis nunca apertou parafusos, não se inventou esse tipo de próteses à época; os mutilados sexuais não importavam à reprodução do capital. Não só não parecia rentável, na década de 1920, capitalizar cérebros para pensarem como restituir genitálias, como o paradigma das próteses ameaçava a posição de poder dos homens, tida como natural: “se o corpo masculino podia ser construído proteticamente, ele poderia também ser des-construído, des-locado e – por que não? – substituído” (Preciado, 2000, p. 118), sugere P. Terrível ameaça.

Tudo é prótese: telefone, televisão, cinema, segundo P.⁷ “Prótese de orelha, o telefone permite a dois interlocutores distantes se comunicarem. A televisão é uma prótese de olho e de orelha que permite a um número indefinido de espectadores ficarem colados na tela. O cinema poderia ser

⁷ Preciado retoma as análises de Teyssot em *Body Building* e em *The Mutant Body of Architecture*.

pensado retroativamente como uma prótese do sonho” (Preciado, 2000, p. 119). Quando conectadas aos corpos, as próteses comunicam, são emissoras de signos. Corpo-prótese-corpo-prótese: tece-se um circuito infinito sem centro, não mais se sabe quem é prótese de quem. Partícipes em circuitos inventivos, os corpos são suportes de uma comunicação que os ultrapassa e, a cada novidade, reconstituídos como aleijados, mancos. A máquina de escrever, por exemplo: inicialmente uma prótese visual para os cegos, ela recriou nossa relação com a escrita e os corpos ficaram deficientes sem ela. Hoje em dia, o computador, o *smartphone*: a dificuldade da escrita cursiva, lenta; dados fixados no Google Agenda e a memória nas nuvens.

Nem natural nem artificial, o corpo tem um “estatuto *borderline*” e ciborgue – contradefinição presente no *Manifesto contrassexual* replicante à do *Manifesto ciborgue* de Donna Haraway. Mas como se faz um ciborgue? Engenheiros genéticos + animal vivo (vulgo cobaia) + conexões cibernéticas + hormônios, fluidos químicos e biológicos circulantes por essas conexões. Engana-se quem pensa que a cobaia são os outros. Tudo é ciborgue, tudo é cobaia. “O ciborgue não é um sistema fechado matemático ou mecânico, mas um sistema aberto, biológico e comunicante. O ciborgue não é um computador, mas um ser vivo ligado a

redes visuais e hipertextuais que passam no computador de tal maneira que o ser vivo conectado se torna sua prótese pensante. A lei do ciborgue não é a da performance mimética, mas a do máximo de conexão horizontal no sentido informático do termo” (Preciado, 2000, p. 121).

Essa lei inerente ao modelo ciborgue paradigmático da ciência atual e de nossas práticas – máximo de comunicação horizontal num sistema orgânico-inorgânico comunicante –, leva P. a questionar-se sobre a primazia do modelo do robô para pensar as próteses. Como compreender essas ferramentas maquínico-orgânicas que, quando dotadas de sensibilidade, não só respondem à tarefa de substituir um membro faltante, como, segundo P., também “querem se tornar corpo, agir como um corpo, sentir como um corpo”. Pretendem se tornar conscientes. Ao modelo inerente à robótica – braços e pernas mecânicos como roldanas da engrenagem fabril matematicamente copiados do humano – se substitui o paradigma comunicacional: no capitalismo do fim do século XX, seres vivos conectados em rede estão submetidos a fluidos bioquímicos. Dentre eles, os hormônios vendidos legal ou ilegalmente, nossa farmacinha de cada dia – das caretas no- valginas e ritalinas aos *dealers delivery* da burguesia (terceirização hipócrita do perigo) – característicos da era farmacopornográfica do

capitalismo estudada em *Testo junkie*. Vidas tecnopunks. Mas o ciborgue do *Manifesto* não é *junkie*. Ainda. Ele incorpora a prótese, incorpora o robô, e opera uma mutação no corpo biológico.

Em meio a esse circuito protético-comunicacional, o corpo existe – e resiste precariamente em sua obstinada ficção identitária de *um* corpo, este corpo, *meu* corpo.

Prótese, paradigma da comunicação e ciborgues são, portanto, peças centrais à compreensão do que é a tecnologia para P. Nem natural, nem artificial; nem biológico, nem exclusivamente humano, o corpo está para além dessas dicotomias. Afirmar um construtivismo radical – tudo é cultura e variabilidade no humano e no sexo – ou um biologicismo – tudo são hormônios, repetições inscritas no DNA, moléculas – são saídas antagônicas para um problema mal formulado. Tematizar o papel das tecnologias na produção dos corpos é uma das linhas de força do projeto de P., presente em seus dois livros.

Tecnologias do “eu”: corpos-dóceis-sujeitos aos micropoderes (P. com Foucault)

Não há corpo nem experiência corporal que não seja efeito de certos mecanismos de poder e regimes de verdade. Mais do que controlados, os

corpos são constituídos por práticas institucionais, pela disciplina, confissão religiosa e em divã, vigilância, separação espacial, dietética, determinação de horários para as tarefas nos hospitais, escolas, hospícios, empresas, fábricas, câmeras, baias, salas, fileiras... – não há como não ficar louco! Desde a modernidade, não há corpo ou experiência do corpo livre de discursos que pretendam desvelar sua *verdade* – e construí-la – a partir de narrativas pessoais, singulares sobre sua sexualidade. Ao longo da história, o corpo é efeito de discursos distintos, é produto de dispositivos ou tecnologias. Nunca apenas teóricos, os discursos hegemônicos se apresentam como saberes instituídos cuja eficácia reside na produção de corpos domesticados. Repartir, confinar, triar; distinguir, proteger, calcular são suas operações. O governo incita a natalidade, controla a reprodução. Cataloga as famílias. Constitui estatutos. Faz propagandas antitabagistas. Distribui pílulas, camisinhas. Fichas e formulários são preenchidos por autoridades competentes – administrativas, médicas, jurídicas. Práticas disciplinadoras e biopolíticas, efeitos de poderes difusos ou micropoderes (mídias, empresas, partidos políticos etc.) encontram-se justificadas pelas ciências do homem – sociologia, psiquiatria, psicanálise, antropologia – sempre morais em sua origem. Primeiro deposi-

tou-se os “indesejáveis” ou “anormais” (prostitutas, doentes venéreos, amantes, mendigos) em espaços de segregação – os antigos leprosários esvaziados –, depois se constituiu uma ciência sobre aqueles indivíduos, apenas então designados loucos, alienados.⁸ A loucura só pôde tornar-se objeto de estudo médico, e o campo da psiquiatria, existente, porque já havia sido “distanciada” da sociedade, confinada nos asilos. Fórmula-pop de Foucault, por B.C.: cada poder tem o saber que merece.

Quais os efeitos das diversas conjunções entre poder-saber desde a modernidade? A produção de sujeitos, tendo na sexualidade o *locus* privilegiado de seu exercício. O sexo, essa verdade íntima de cada um antes confinada em caixinhas cor-de-rosa e hoje publicizada no romance familiar do *Big Brother* – ou prescrita em casas de sadomasoquismo, ou pornificada no preenchimento-anal-de-todos-espaços via *fistfucking*, ou vivida em poliamor – é produto histórico de tecnologias. A psiquiatria e a psicanálise, F. as percebeu como saberes privilegiados desde o século XVIII na produção de sujeitos que, ao narrarem ou confessarem suas histórias via asso-

⁸ A invenção moderna de doença mental “não é o resultado direto de uma espécie de progresso do conhecimento”, diz F.: “sua condição de possibilidade encontra-se naquele gesto que produzira a alienação, isto é, que segregara” (Foucault, 1978, p. 119).

ciação livre no divã ou diante de jalecos brancos, ao terem registrado seus sofrimentos, veem por esse dispositivo mesmo surgir certa *identidade* que os caracteriza – traumatizados pelo sexo e neuróticos para a psicanálise, anormais ou per-versos para a psiquiatria.⁹

Esses conceitos de tecnologia e dispositivo, empregados nas análises feitas por F. dos efeitos das conjunções entre saberes-poderes na produção de eus ao longo da história, permitem a P. contornar a dicotomia natureza/cultura e o pressuposto da biologia como um dado primeiro, como uma matéria bruta e irreduzível, sobre o qual as linguagens e sistemas de signos artificiais e culturais se edificam. Não há corpo fora dos discursos. Não há matéria biológica, sexo, unidade do corpo, sexo, um *eu* homem ou um *eu* mulher gozantes, sem poderes e saberes constitutivos dessa experiência de *identidade*.

Testo junkie: tecnogênero

O corpo participa em um circuito – concepção presente em *Testo junkie* e preparada no *Manifesto*. É um componente daquilo que P. intitula “capitalismo farmacopornográfico”: um sistema de representações, imagens e sons. Máquina cuja

⁹ Para saber mais sobre o nascimento da psiquiatria, conferir *Os anormais* e *O poder psiquiátrico*, de Michel Foucault.

força motriz é a *potentia gaudendi* de seus participantes, sua disposição a ter e a dar prazer. Dessa máquina, cumpre compreender quais são as representações motoras. Quais os signos por ela enunciados, quais as imagens obstinadamente repetidas por meio das bocas, mãos e digitações de seus componentes. Quais as vozes dissonantes, aquelas que o ameaçam de curto-circuitar seu empapuçamento de trabalho não pago, renda dos juro e não redistribuição. Nessa máquina semiótica ou sistema cibernético inerente ao capital, a corporeidade macha ou fêmea, princesa ou bandida, se faz ver e é vista por tais ou quais signos mais ou menos mulherizados e hombricizados. A identidade sexual *masculina* é efeito não apenas de um programa cultural de masculinidade constituído majoritariamente por pornografia, camaradagem, músculos, reconhecimento mútuo, sacanagem, máquinas, circulação regulada de dinheiro, circulação de mulheres, como também por discursos “médicos” sobre câncer de próstata e impotência, sobre alcoolismo e impotência, sobre tabaco e impotência, sobre stress e impotência, sobre Viagra e impotência. A identidade sexual *feminina* é efeito de um programa cultural de femininidade constituído não apenas por revistas *Capricho*, *Boa forma*, *Elle* – como agradar seu homem na cama. É efeito de mensurações de quantidades de serotonina liberadas

no orgasmo e dos benefícios da masturbação, de discursos sobre o cuidado com DSTs, idade-limite para a gravidez, síndrome pré-mestrua, controle da TPM por meio de dieta, controle da TPM por meio de yoga, controle da TPM por hormônio feminino – vulgo pílula anticoncepcional. Produzem-se diferentes gêneros e sexualidades – “raças” e faixas etárias também. Antes de serem diferenças gritadas pela carne, pelo “fato”-vagina, “fato”-pênis, “fato”-melanina, são diferenças representadas, tornadas visíveis ou feitas falar através de conjuntos de signos. Lidos e interpretados como *diferenças* pelo agrupamento do não-idêntico em identidades (as mulheres, os gays, os gordos...), esses agrupamentos de signos em categorias têm como efeito que os naturalizamos como se fossem inerentes a um domínio anterior à linguagem, natural. Para problematizar o funcionamento desse circuito semiótico no capitalismo farmacopornográfico, P. retorna a Foucault.¹⁰

10 P. retoma a leitura de De Laetis de Foucault em *Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness*.

Farmacocapitalismo e potência de excitar (P. com F. e com Deleuze)

O soldado é algo que se fabrica; de uma massa informe, de um corpo inapto, fez-se a máquina da qual temos necessidade; ajustamos pouco a pouco as posturas; limitações calculadas percorrem lentamente cada parte do corpo, assenhoram-se delas, curvam o conjunto, tornam-no perpetuamente disponível, e se prolongam, em silêncio, no automatismo dos hábitos; em uma palavra, se “caçou o camponês” e lhe demos um “ar de soldado”.

Michel Foucault, *Vigiar e punir*.

Farmacopornográfico, o capitalismo hoje em dia fabrica não apenas os corpos bem-comportados descritos por F.: dóceis, aperfeiçoáveis pelo exercício, pela disciplina, pelo controle de suas atividades, por sua distribuição e repartição no espaço, de maneira isolada ou em grupos, nos colégios e hospitais, passando pelas indústrias e exércitos. Métodos gerais de adestramento davam o tom do século XVIII: vigilância hierárquica, sanção corretiva, exame de consciência com relação ao ato cometido, técnicas panópticas de organização do espaço – o vigilante nunca visto, a polícia paranoicamente instalada em nós. Para P., o capitalismo farmacopornográfico não produz apenas corpos

dóceis, domesticados nas potencialidades de seu corpo por uma pluralidade de técnicas farmacológicas e audiovisuais, que filtram e constituem a realidade ao redor. Os corpos não são apenas efeitos dos sistemas de controle, mas potência de vida, *potentia gaudendi* – escrita em latim como o *connatus* espinosano: potência “que aspira transferir-se a tudo e a todos, vontade de transar com o universo, força de transformação do todo planetário tecnocultural interconectado” (Preciado, 2014, p. 99) – afirmação de *Testo junkie* que ressoa o espinosismo de Deleuze, e sua recusa com Guattari em distinguir as economias política e libidinal: tudo é fluxo e agenciamento.

A genitália está longe de ser nossa primeira propriedade. É o *locus* privilegiado de incisão de uma multiplicidade de discursos e da assinalação de gênero. O corpo é genitalicado e, assim, identificado. Autônomo, independente, livre: falácias ditas sobre o corpo até o capitalismo avançado. Nem passivo, nem ativo, simultaneamente agente constituinte e constituído – para além das dicotomias –, o corpo é um sistema tecnovivo na era farmacopornográfica. Dele não se distingue. A singularidade e a identidade dos corpos são ficções, o sexo e o gênero também. O indivíduo? –

uma piada de mau gosto. O *eu* está morto. Sujeitívico.¹¹ Como a carne, o imaginário e o pensamento são moldados por tecnologias pornográficas de representação da sexualidade e do gênero, e como é em uma interface técnico-orgânica que o corpo se dá, a apresentação e a representação da corporeidade em sua individualidade destacável do todo é uma ficção. P. propõe a equação: “meu corpo = o corpo da multidão” (Preciado, 2014, p. 102).¹²

Bucetas e pintos, mais do que espoliados, nunca foram *nostros*: constituídos como a *verdade* naturalmente *inalienável de cada um de nós, em nossa irreduzível diferença biológica (machos e fêmeas)*, foram há tempos tomados como objetos do Estado ou de trocas matrimoniais em sociedades pré-capitalistas e estão agora inseridos na máquina de reprodução do capitalismo, regada a fármacos e pornografia. Bucetas e pintos ainda não são *nostros*: não se modifica um pinto como um nariz. Para alterar a vagina em pênis e vice-versa são necessárias mil sujeições aos jalecos brancos, às tais apresentações de “caso” (os “doentes”) nascidas no século XIX e ainda presentes em grupos de atendimento de “disfóricos de gênero” em ins-

11 Termo cunhado pelo psicanalista Jean-Pierre Lebrun, em seu livro *As perversões ordinárias*.

12 Preciado retoma o termo de Negri e Hardt, presente no livro *Multitude*.

tuições hospitalares, contar um par de histórias sobre sentir-se presa/o no corpo errado; enquanto as modificações corporais visando a “adequação” ou o incremento de um atributo “naturalmente” feminino ou masculino não são objetos de regulação estatal. O interessado, então, não menos por estratégia que por constrangimento, se adequa ao discurso patologizante dos manuais de diagnósticos psiquiátricos, se faz reconhecer como “doente”, disfórico. Operado, tem direito a um novo RG.

Farmacopornografia e classes sociais

“É preciso dizer que há uma sexualidade burguesa, há sexualidade de classe”, insistia F. em *História da sexualidade*. Higiene do corpo, arte da longevidade, métodos para engravidar, parir e cuidar do recém-nascido, preocupações com a melhoria da descendência humana – tudo isso são respostas tecnológicas às inquietações nascidas no seio da burguesia no século XVIII. Cuidar, proteger, cultivar o corpo e o sexo: é para poucos. Como os burgueses não tinham sangue nobre, “o sangue da burguesia foi seu sexo”, dizia F. (Foucault, 1976, p. 164). Os cuidados com o corpo fazem parte das técnicas distintivas da classe burguesa. Já o corpo dos proletários existe (como objeto de saber-poder) em apenas dois momentos: quando incomodam – proximidade de suas

casas, epidemias, prostituição, doenças venéreas – ou quando são necessários para o desenvolvimento das indústrias como mão-de-obra e para os exércitos.

* * *

P. pretende avaliar as modificações sofridas nas produções de corpos e prazeres “normais” com o desenvolvimento do capitalismo tardio. Elas “se tornam cada vez mais parecidas com a produção de corpos e prazeres desviantes, submetidas às mesmas regulações farmacopornográficas”, sugere P.: a testosterona, antes indicada a atletas e recentemente aos bombaditos das academias – *hiper-hombres-semi-gays* –, serve à *genderização desviante* dos homens-*trans*; a mesma combinação de estrógeno e progesterona usada pelas mulheres-*cis* como método contraceptivo e “tratamento” das TPMs é disponibilizada às mulheres-*trans*. Os processos de produção tecnobiopolíticos das sexualidades dominantes e das contrassexualidades são os mesmos. Os códigos de feminilidade e masculinidade atravessam as classes sociais e só respeitam o poder de compra: serão tanto mais bem executados, no que concerne à técnica, quanto maior o *budget*. Com capitalismo farmacopornográfico, o corpo da mulher barbada antes restrito ou à sua invisibilidade social ou à sua aparição circense, torna-se normati-

zável. Depilação a *laser*, moléculas antiandrogênicas, a mulher barbada se faz: mulher. Tudo igual, a mulher basicamente é para ser. Nesse sentido, diferentemente da posição de Foucault, espécie de *horizontalização nos valores e nas técnicas de produção do corpo: objetos de constituição em uma mesma plataforma farmacopornográfica comum*. O corpo da mulher-*cis*, e o das *trans*, e o das *femmes*, e o das *butches*, Madonna, homem branco heterossexual pai de família, e o da boa moça, o dos andróginos são todos efeitos de um conjunto de técnicas farmacológicas e audiovisuais mais ou menos semelhantes próprias ao desenvolvimento do capitalismo neoliberal.

Heteros, bis, homos, cis, trans, somos incitados, todos, sem exceção, ao *orgasmo total*. Normatizados ou contra-normatizados neste capitalismo que faz da libido *valor* e explora a *potentia gaudendi* (potência gozante) de seus trabalhadores. “No capitalismo pornográfico, a força de trabalho revelou seu verdadeiro substrato: força orgásmica ou *potência gaudendi*” (Preciado, 2014, p. 41).

Referências bibliográficas

FOUCAULT, M. *História da loucura*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FOUCAULT, M. *Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir*. Paris: Galimard, 1976.

FOUCAULT, M., *Surveiller et punir*. Paris: Galimard, 1976.

PRECIADO, B. *Manifiesto contra-sexuel*. Paris: Balland, 2000.

PRECIADO, B. *Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica*. Buenos Aires: Paidós, 2014.

A tradução dos trechos citados é de responsabilidade da autora.

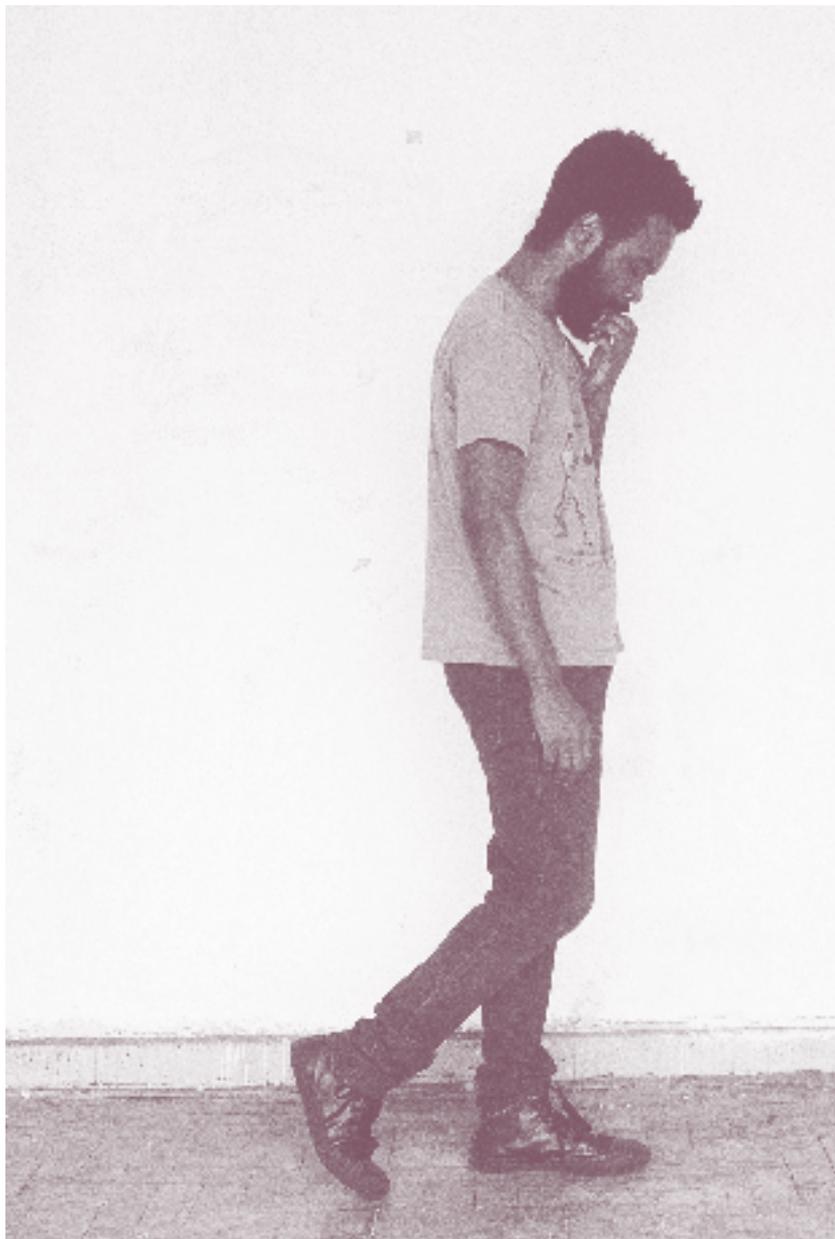
Quando dança, por mais que desenvolva trajetórias no espaço, que gesticule energicamente, que sue, que desenhe arquiteturas corporais complexas, o público insiste que sua dança não tem corpo. Você não tem corpo! Falta corpo! Onde está o corpo? Confusa, ela se toca, se apalpa, sente seu calor e sua materialidade carnal. Com a voz tímida, diz: aqui? O público não acha suficiente, lhe dá as costas e se vai.





Toda vez que dança, alguém morre. Na primeira vez que aconteceu, ela não associou uma coisa à outra, viveu o choque da morte como um acaso. Na segunda, assombrou-se com a coincidência e imaginou que poderia ser a culpada. Perseguida por essa ideia, dançou três vezes seguidas e, por consequência, matou a terceira, a quarta e a quinta pessoa. A partir de então ela tentou parar de dançar. Mas não conseguiu controlar seus impulsos. No início, ela manteve a conta, mas começou a se perder depois de 498 mortos.

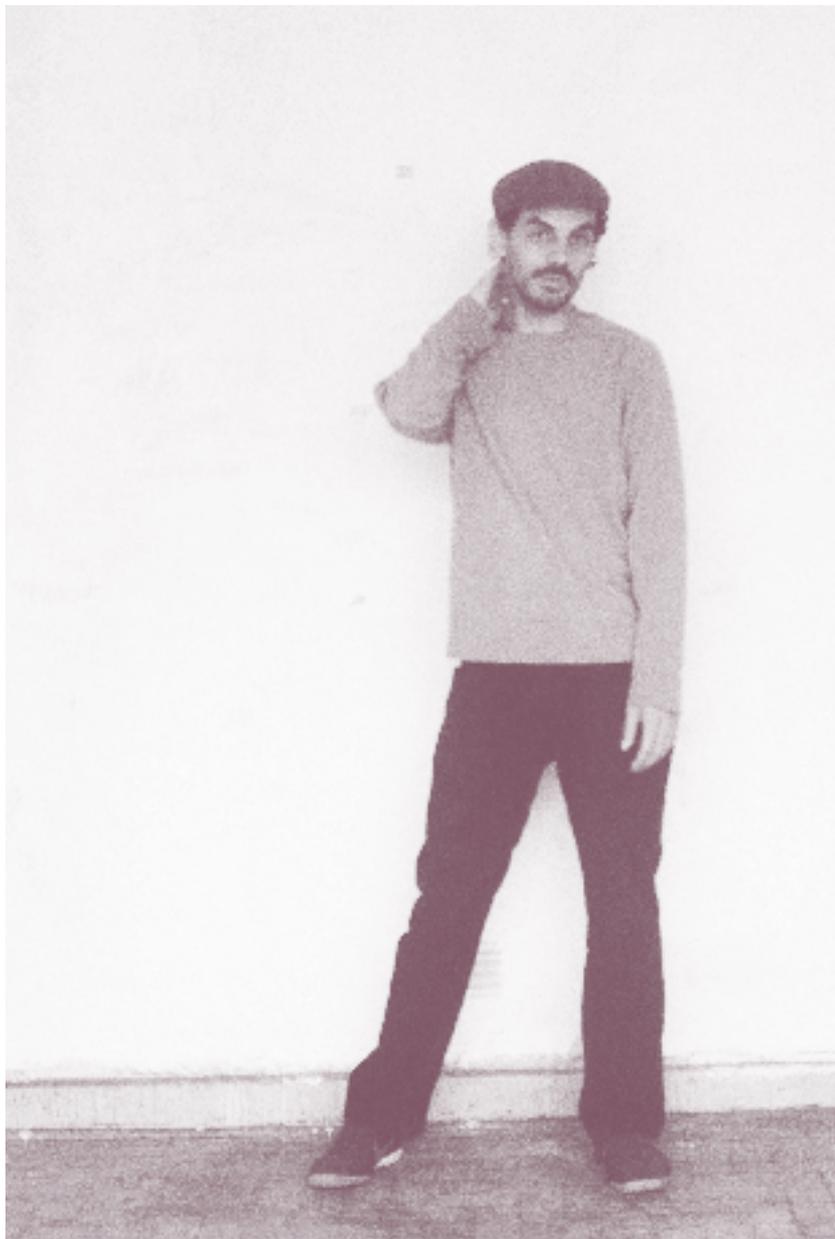
Enquanto dança, pouco a pouco, palavras o invadem e ele fala. Começa com palavras soltas. Depois, inicia a formular frases. Frases de início banais. Sobre o tempo. Sobre a rotina. Aos poucos elas vão ganhando complexidade, podendo se tornar poéticas ou científicas. Uma vez, dançou por tanto tempo que quase terminou de entoar um romance. Noutra, um tratado químico-filosófico. Noutra ainda, um discurso materialista-dialético radical. Quando para de dançar, não se lembra de nada do que disse. Quando não dança, é de poucas palavras, poucos conhecimentos e poucas opiniões.

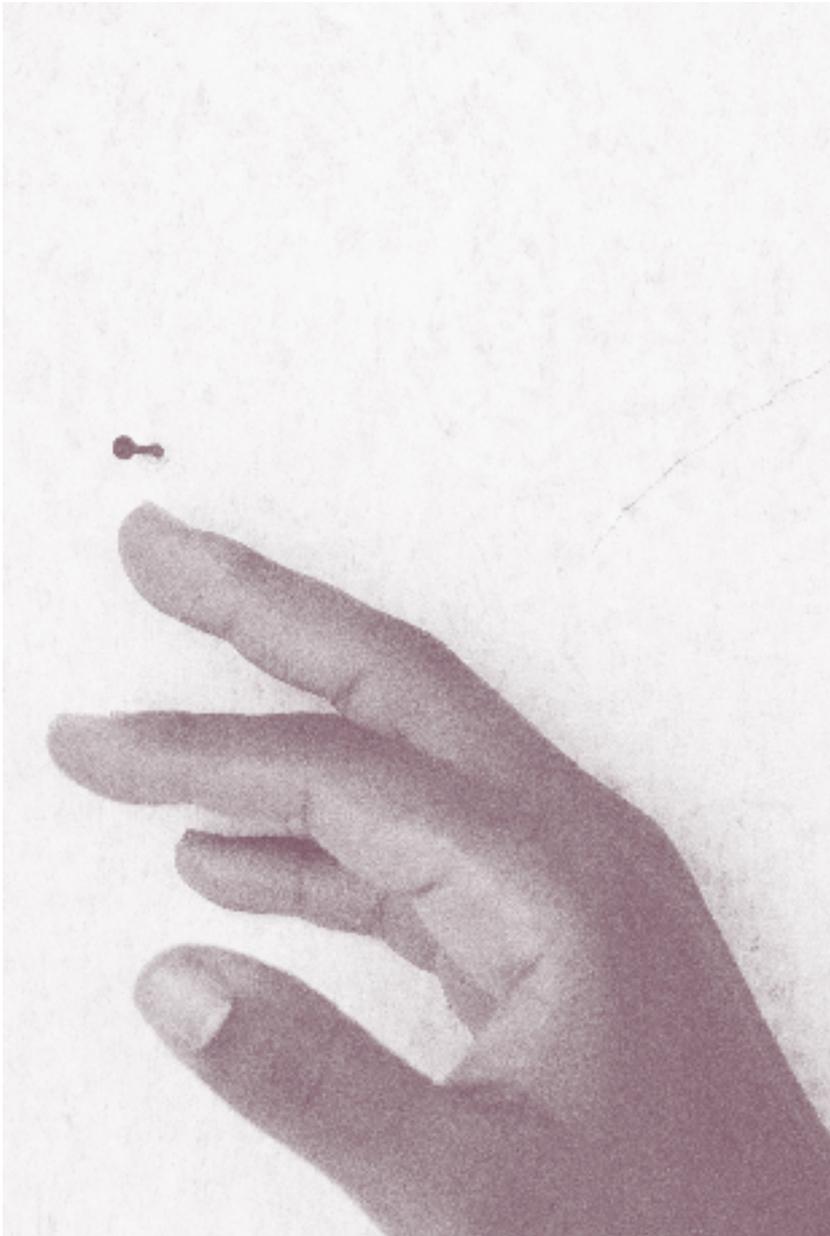




Ela dança mal. Muito mal. Mal mesmo. É horrível. Torto. Tem mal cheiro. É nojento. Asqueroso. Dá ânsia de vômito. É amorfo qual uma larva. Um esgoto. Um resto mal acabado de chão. Uma carne em decomposição que começa a desprender de si um muco branco viscoso. Mal. Muito mal. Mal mesmo.

Quando dança, tudo se eriça,
arriça, ouriça. Os pelos se
erguem, os cabelos arrepiam,
os mamilos entumescem, o
sexo se apruma, a boca
escancara, os olhos
arregalam, as narinas dilatam,
os esfínteres se abrem, o
umbigo faz força para se
arreganhar. Torce para que um
dia vire do avesso e se
transforme em fenda no
espaço-tempo, uma vez quase
aconteceu. Segue dançando
para nutrir as expectativas.





Já dançou, em algum momento. Depois, passou a achar melhor que os outros dançassem por ela. O que faz, desde então, são operações de desvio, nas quais conduz o olhar do público para os outros, nunca para si mesma. Assim conquistou o direito de simplesmente permanecer imóvel.

TRAUMATIZAR A TRADIÇÃO

CAROLINA NÓBREGA

1

Início da forma mais direta possível aquilo que só conseguirei discutir desenrolando uma serpentina comprida, que está enredada à minha própria experiência viva e se estende a outros tempos, outras épocas, carrega marcas de historicidade. Pretendo problematizar o que normalmente se chama de “cultura popular”. Jogo logo o conceito na mesa para que não restem dúvidas sobre qual é o universo tangenciado aqui. Entretanto, alerta, também de cara, que “cultura popular” é um conceito que me recuso a utilizar. Essa recusa se deu a partir de um mergulho muito fundo – fundamentalmente experiencial, mas também teórico – no qual me deixei poluir por muitas gentes, muitos contextos e muitas teorias, que me forçaram à fratura de minha coerência individual como artista, branca, urbana, burguesa.

2

Diante de um desajuste insuportável que vivi durante minha formação artística acadêmica, decido fazer as malas e viajar em busca de pessoas que criassem materialidades artísticas respondendo a uma urgência de transgressão da normalidade cotidiana e não a uma necessidade autofágica de correspondência ao próprio meio

cultural. Eu buscava, assim, encontrar uma arte que se apresentasse mais como desvio do que como trabalho.

Tendo sido criada minha vida inteira na cidade de São Paulo, minha formação artística se deu muito mais na relação com a arte institucionalizada (em seus ambientes e suportes de produção oficiais) e com a produção intelectual teórica especializada. Não é, portanto, por me identificar com essa suposta cultura nacional que atravesso o país rumo ao interior do Nordeste, mas por uma necessidade de questionar radicalmente os contornos de minha própria experiência.

De todos os lugares que encontro, aquele que me captura e com o qual acabo criando um vínculo mais profundo e longo é a Zona da Mata Norte pernambucana, uma região dominada pela monocultura canavieira. Por anos retorno a esse lugar, passando muito tempo – às vezes meses, às vezes semanas – morando junto a cortadores de cana, partilhando sua rotina e me envolvendo, principalmente, com uma das danças por eles criada, o Maracatu de Baque Solto, ou Maracatu Rural.¹ Buscar dar espaço para que aquela dança pudesse existir em mim foi um choque que me obrigou a um pro-

¹ As imagens que ilustram este texto foram feitas pela própria autora e retratam os caboclos de lança Aguinaldo Roberto e Fabio Soares, do “Maracatu Leão de Ouro” em Condado - PE, durante o carnaval de 2006.

cesso de reconstrução profunda, que tornou evidente o abismo entre meu corpo e os daqueles homens, marcados por processos vexatórios, exploratórios e violentos de empenho diário de sua força de trabalho no canavial.

São homens que vivenciam a estranha contradição de serem ao mesmo tempo dotados de uma potência física absurda mas desprovidos de qualquer *status* social, tratados como mero resíduo do processo de produção de açúcar e álcool. E é como uma demonstração pública, terrível e exuberante da força de resistência acumulada em seus corpos violentados que o Maracatu Rural eclode por entre as folhas de cana.

3

A ocupação ostensiva da monocultura de cana-de-açúcar sobre a geografia pernambucana remonta à escravidão. Os vilarejos que se formam ao redor desses territórios, cujas vegetações e populações nativas foram inteiramente apagadas para o processo forçado de impressão do horizonte verde e repetitivo do canavial, não se estabelecem de forma natural, mas por meio do deslocamento agressivo de “gente de qualquer lugar” que oferecesse mão de obra o suficiente para a manutenção da produtividade local. Não

é, portanto, através de um sentimento de pertencimento orgânico que se compõe a relação desses homens com a terra, mas a partir de um processo ostensivo de coerção. Ainda que a escravidão propriamente dita tenha sido abolida, a estrutura de trabalho perpetuada na região foge por completo de qualquer lei trabalhista. Ao se deparar com uma lógica salarial pautada por acordos como “ou você corta tantas braçadas de cana ou não leva nada por hoje”, fica evidente que ali se perpetua um sistema continuado de aprisionamento daquele homem àquele território e labor. Em outras palavras, mantém-se contemporaneamente uma estrutura escravocrata de organização social.

O Maracatu Rural surge, no final do século XIX e começo do XX, entre grupos de cortadores de cana de diferentes engenhos. A principal figura por eles performada é a do “caboclo de lança”. Caboclo, como se sabe, era o nome pejorativo e genérico usado pelo colonizador para referir-se a todo e qualquer filho de indígena mestiço com europeus ou africanos – um “ser sem raça”, considerado como criatura amorfa, indefinível, inclassificável e inadequável à ordem das coisas. Investidos de uma lança de madeira afiada, após tomar o *azougue* – bebida composta por pólvora, limão, azeite e cachaça –, “coletivos de caboclos” seguiam caminhando a pé por entre os ca-



naviais. Quando grupos distintos se encontravam, lutavam verdadeiramente, sob o risco real de infligir feridas e até a morte. Eram enterrados no próprio canal, onde foram criados cemitérios de caboclos de lança.²

Mais recentemente, devido ao êxodo rural, essa luta dançada começou a aparecer pelas ruas de Recife e, pouco a pouco, foi cooptada e regulada pelo poder público como “dança popular carnavalesca”. Os assassinatos e conflitos foram, portanto, contidos, mantendo-se como memória simbólica dos “caboclos de lança” atuais. Os atos de risco e autossuperação radical se mantêm ainda hoje por meio de suas vestimentas cada vez mais imensas, quentes e pesadas, que ultrapassam os 30 kg. Trajados com essas vestes, eles caminham e dançam sob o sol escaldante do verão durante os quatro dias de carnaval, comendo pouco e emagrecendo muitos quilos, num ritual performativo de extrema exaustão.

Diante desses homens e de suas explosões violentas e aberrações coloridas, minha percepção de mundo e das necessidades e potencialidades da ação corporal pública foram viradas do avesso. Percebi-me diante de um ato artístico de

imenso potencial contestatório e transgressor, a ponto do poder público mantê-lo sob constante vigília e regulação formal, temporal e jurídica. A potência atual desse ato estético público me fez questionar a contínua reprodução de uma cisão intransponível entre aquilo que seria uma “produção artística oficialmente legitimada como especializada e atual” e uma “produção cultural supostamente espontânea e conservadora, tradicional”, gerada pela hipernaturalizada noção de “cultura popular”.

4

Longe de ser uma distinção construída no cenário brasileiro, conforme narra Renato Ortiz,³ a ideia de “cultura popular” teria sido gerada pouco a pouco na Europa Ocidental a partir do século XVI, quando surgem pela primeira vez os estudos dos “saberes do povo” (*folk-lore*). Esses estudos eram desempenhados por pesquisadores do princípio da Academia, que os consideravam como potenciais fontes de revolta e, por isso, seria fundamental aos governantes estudá-los, contorná-los e direcioná-los. A necessidade de estabelecer um processo de separação radical entre a cultura da elite e a cultura da classe tra-

2 MEDEIROS, Roseana Borges de. *Maracatu Rural – luta de classes ou espetáculo?*. Recife: MXM Editora, 2005. E SILVA, Severino Vicente da. *Festa de caboclo*. Recife: Editora Reviva, 2005.

3 ORTIZ, Renato. *Cultura popular: românticos e folcloristas*. São Paulo: Editora Olho d’Água, 1992.

balhadora, entretanto, teria se dado de forma mais intensa a partir dos séculos XVII e XVIII, por via do processo violento de perseguição e apropriação de saberes populares desencadeado na Inquisição e da demarcação de terras e da definição de unidades linguísticas para a criação de Estados-nacionais homogêneos. É nesse período, conhecido por Iluminismo, que o Ocidente trabalha para a consolidação de uma cultura de abrangência universal, cristalizando o saber científico como marca do homem civilizado e racional, em oposição ao saber supostamente irracional e bestializado do homem popular.

Ainda segundo Ortiz, contudo, o conceito de “cultura popular” propriamente dito teria sido criado no século XVIII, com o advento do Romantismo. Nesse contexto, marcado pelo apogeu de desenvolvimento da França e da Inglaterra no cenário internacional, outros Estados-nação, especialmente a Alemanha, teriam buscado uma unidade cultural interna como fonte de resistência à dominação de mercado. Assim, o conceito de “cultura popular” eclode para salvaguardar a existência de um passado cultural verdadeiro e original, perdido em um momento pré-civilizado, a ser encontrado e preservado em nome de uma unidade nacional. Defensores de uma originalidade não apenas nacional como individual, entretanto, os românticos criaram também a noção

de genialidade artística. O artista, no Romantismo, seria aquele que, dotado de uma forma de expressão singular emocional, seria capaz de romper com cânones racionais dogmáticos e, através de sua hipersensibilidade, captar e traduzir, de maneira única, a alma (sem face, remota, perdida num passado distante) do homem popular, do espírito nacional.

Ou seja, mesmo que o conhecimento popular tenha adquirido um *status* central no período romântico, sua percepção como algo espontâneo que remonta a uma origem indefinível fazia dos agentes populares uma massa disforme, ingênua e sem rosto, habitante do passado e não da atualidade, sendo seu saber, portanto, passível de uma apropriação a serviço da construção de um imaginário nacional e da obra individual de gênios artistas intelectualizados.

5

“Cultura popular” e “folclore” foram conceitos importados da Europa para fomentar o processo colonizador que inventou o Brasil como um Estado-nação emergente. A partir de um território gigantesco, geograficamente cindido, marcado pelo genocídio, extermínio e acumamento de populações locais e de migrações violentas do processo de

escravidão, aos poucos força-se a barra para a criação uma unidade de imaginário nacional, apoiada em um discurso romântico apaziguador que defende a formação da cultura brasileira como um processo de “miscigenação consentida, espontânea, feliz e coesa de raças”, mascarando os abusos exercidos por séculos sobre os corpos apropriados pela elite colonizadora.

A noção de tradição é usada até a atualidade para colocar as produções culturais dos trabalhadores como exemplares museológicos de um passado nacional remoto. A manutenção desse *status* anacrônico para suas criações artísticas serviu e ainda serve a interesses da elite cultural e do poder público em nublar as faces de seus agentes culturais, que se tornam criaturas anônimas a serviço de uma temporalidade perdida e permitem, assim, que suas produções sejam domínio público de fácil usurpação. Ao mesmo tempo, impede que seus atos conquistem qualquer poder de mobilidade como ações contemporâneas de elaboração e contestação da realidade objetiva. Exigir da classe trabalhadora que, em nome das classes dominantes, sustente a imagem ontológica e original da nação é exigir que ela continue aprisionada ao papel de escravo na escala social. Afinal, para que uma manifestação possa seguir perpetuando sentidos, também seu contexto de produção é perpetuado.

6

Em seu livro *Pureza e perigo*, a antropóloga Mary Douglas⁴ ataca a noção de civilização e barbárie defendendo que qualquer sociedade se estabelece a partir da criação de um sistema simbólico de coerência que cria demarcações territoriais – margens – e de princípios lógico-ordenadores que geram a sensação de um “dentro”, coerente e puro, em relação a um “fora”, incoerente, sujo e potencialmente perigoso. Todo e qualquer sistema, portanto, articularia um aparato simbólico e jurídico para “forçar o outro a uma boa cidadania”, bem como para salvaguardar e retaliar ataques que ameaçassem suas margens. Para ela, não haveria nenhuma verdade superior da “comunidade ocidental” em relação a qualquer outra, uma vez que o Ocidente também se sustentaria a partir da criação de uma malha de coerência simbólica interna controlada por um sistema jurídico e policial. A diferença fundamental residiria no fato do Ocidente ocultar suas margens, mascarando sua arbitrariedade simbólica por via da apresentação de seus princípios lógicos como universais.

Seria justamente o apoio nessa ideologia universalizante o fundamento do processo da coloniza-

⁴ DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

ção. Diferente de uma sociedade pequena, de margens bem definidas, o alargamento desenfreado dos contornos da sociedade ocidental tornaria suas fronteiras escorregadias e difíceis de tangenciar. Afinal, a colonização não teria se efetivado apenas a partir de ações explícitas de violência física e apropriação espacial, mas através de uma dominação linguístico-discursiva. Como apresenta Homi K. Bhabha,⁵ ao englobar todo e qualquer contexto em uma linguagem-igual-a-zero, que se apresenta como neutra, o Ocidente teria consolidado um aparato objetivo e subjetivo de padronização e legislação das identidades e possibilidades de ação dos corpos colonizados.

Entretanto, esse processo não geraria nenhum tipo de totalidade homogênea, uma vez que o discurso colonizador não permitiria a fundação de um campo partilhado de experiência entre os agentes de suas novas comunidades inventadas. Ao contrário, tais enunciações manteriam um *locus* de poder privilegiado para um Eu-adequado (colonizador), em oposição ao Outro-inadequado (colonizado). Em outras palavras, a colonização seria um processo de fagocitose parcial, em que as margens de escape das lógicas sistêmicas não estariam “fora de um espaço claramente cercado”, mas imersas no meio de um todo territorial e

culturalmente amorfo – o Eu-colonizador manteria, portanto, o Outro-colonizado dentro de seu controle jurídico, mas sem permitir sua integração efetiva na malha social. Como bem alerta Douglas, porém, estar nas margens é estar dotado de um potencial poluidor, em contato com o perigo. O Outro, portanto, é acuado e legislado pelo aparato jurídico-policial por oferecer perpetuamente uma ameaça de contágio, por ser potencialmente detonador de crises na coerência interna de um sistema.

Contudo, seria absurdo supor que a contenção total dessa poluição foi ou ainda seria possível. Ao contrário, o cenário pós-colonial deve ser encarado como fruto de um processo de copoluição, no qual tanto o colonizador quanto o colonizado são irreversivelmente transformados. Manter a fantasia dicotômica de um Eu em relação a um Outro seria uma tentativa de mascarar essa poluição, a serviço de retirar do Outro a percepção de seu próprio poder poluidor e, assim, salvaguardar distinções identitárias que são construídas como se fossem pautadas em ordens ontológicas inquestionáveis, a serviço de garantir a continuidade de desigualdades de classe.

5 BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.



7

Não é tão difícil conceber a colonização como um impacto cultural co-traumático. Basta observar, na história da arte oficial, a influência fundamental do encontro com estéticas coloniais para o desenvolvimento do modernismo em todas as linguagens artísticas e a exaustão do pensamento das diferentes correntes modernas, que culminou nos modos contemporâneos de produção em arte. O Outro colonial pode ser revisto, assim, como um coautor da arte contemporânea.

A perpetuação dessas imagens binárias e bipartidas geram identidades congeladas e sempre frustrantes, pois correspondem a modelos enrijecidos que pouco dizem respeito aos contínuos processos de reconfiguração subjetiva de qualquer experiência viva, independente de sua origem cultural. Corresponder à imagem de uma cultura de elite ou à imagem de uma cultura popular, portanto, é necessariamente a busca de uma plenitude sempre adiada, irreal e, pior que isso, mantenedora de um ciclo parodístico de exclusão social.

Quem se diz agente de uma cultura contemporânea em oposição a uma cultura ontológica popular escorrega na paródia da identidade do “artista individual genial a serviço de um progresso e evolução cultural”, que se destaca de uma massa

informe. Ou seja, incorre na perversa contradição de se dizer um “homem do seu tempo” enquanto reproduz um discurso de cisão cultural perpetuado há pelo menos cinco séculos em prol da manutenção da desigualdade de classes.

Quem se diz agente de uma cultura popular – ou, no mais das vezes, é enquadrado pelo poder público ou por outros artistas nesse lugar – em oposição a uma cultura “de vanguarda”, também escorrega na autoparódia como representação museológica, tornando impossível perceber a si mesmo como construtor atual de sua própria realidade cultural. Repete ecos conservadores que limitam seu próprio campo de ação à área dos fundos da Cultura.

Portanto, tanto agentes culturais enquadrados como eruditos ou contemporâneos quanto agentes culturais populares estão respondendo a uma tradição colonial que opera no real de forma discursiva, política, social e performativa. Ainda que não se possa saltar completamente para fora dos enredos dessa tradição (essa serpentina comprida, comprida), pode-se boicotá-la através de um enfrentamento dos papéis – privilegiados ou não – que estamos exercendo em nossos embates culturais diários. Pode-se, então, buscar modos de ação mais desviantes, capazes de macular vias normativas de atuação e romper ciclos de abuso e exclusão social.

Não se trata da defesa de uma unidade cultural, essa fantasia sustentada por discursos nacionalistas. Pelo contrário, é preciso macular essa imagem do Brasil que defende a pluralidade na medida em que plasma qualquer forma de expressão num todo vazio e temporalmente homogêneo. Não é em nome do Brasil que o cortador de cana expõe o corpo a sua dança brutal. É na fricção direta e bem específica com o canavial que ele dança, com e contra ele. Trazer à tona sua própria condição de cortador de cana não está a serviço de fixar seu *locus* social como um subalterno explorado, muito menos de fortalecer a imagem nacional de um Brasil multicultural. Trata-se de um modo de ação cultural que expõe a criação da identidade como um campo de batalha tenso e doloroso. O cortador “fecha” temporariamente sua condição, para que, num ato público, ele a experiencie e exponha em sua dimensão trágica.

Não é em nome da manutenção do meu lugar privilegiado como artista, branca, urbana e burguesa que iniciei esse texto expondo essas minhas rígidas categorias identitárias. Não é sem incômodo que olho para elas quando vejo minha imagem refletida num espelho. Mas é só a partir do enfrentamento do poder que eu mesma opero também a despeito de minha escolha individual, que posso permitir a elisão do meu olho para tentar perturbar meu lugar de visibilidade e buscar vias de não es-

corregar indiscriminadamente em percursos tradicionalmente pré-determinados. Boicotar o meu próprio *locus* de poder implica em percebê-lo como participante do quadro dolorido e traumático do pós-colonialismo, para que se torne possível alçar estratégias de desvio e de uso mais subversivo das situações privilegiadas que me foram e me são constantemente concedidas.

Criar possibilidades relacionais que não sigam reparodiando estruturas escravocratas de organização social implica em abrir espaço para encontros menos óbvios, capazes de produzir, no presente da enunciação, entre-lugares liminares, vibrantes e poluidores. Só assim, a partir do enfrentamento do desconforto gerado pelo embate cultural e do olhar corajoso para a ferida aberta do processo de invenção do Brasil, poderemos construir um espírito zombeteiro capaz de traumatizar a tradição “simultaneamente de modo muito cultural e muito selvagem”, como bem indica Bhabha.⁶

⁶ *Op. cit.*, p. 259.







1

21

2

28

23

18

15

12

27

13



Local de circulação
de evangélicos.
Você é evangélico?

Área para se deixar afetar

Um tatu-bolinha passeia
pela sombra da árvore da
Praça do Rosário

Analgésico

Área de
concentração digital

Estudos pra flexibilizar
linhas e retas

Não sobra tempo
para o Fábio

Retângulo isósceles
ou equilátero?

Pedidos e preces
viram cera quente

Sala de Estar –
Daqui mergulho
no meu mundo

Observatório –
Aos olhos de quem?

Visita Guiada

“Lugar mais disputado
para usar o wifi livre na
hora do almoço” ou
“o wifi livre não funciona”

Geração Saúde
Zap Zap Zap

Cuidado com Steve e
seus parceiros

Cartografias
Cartografadas

Evangelização

Volume morto

Praça do Futuro

Pão nosso
de cada dia

Antonio e seu carrinho
varredor de pássaros –
Expediente até as 21h30

Bacharel Claudio
Fernandes da Silva Junior

Re-performando

Closet

Ana Clara se prepara
para o vestibular
(medicina) nas mesas e
cadeiras do Largo do
Rosário. Já é a segunda
vez que ela tenta. Este
ano tentará as
faculdades particulares
também.

Diretora de cena

O vigia da Igreja
assiste arte sacra

Espaço para Pender-se









DERIVA EM MADRI

GUILHERME WISNIK

Em julho de 2010, participei como professor convidado em um workshop urbanístico em Madri, como parte da exposição *Desvíos de la deriva*, sediada no Museu Reina Sofía, com curadoria de Lisette Lagnado. A exposição focava uma série de projetos “utópicos” criados no Brasil e no Chile em torno dos anos 1960. O tema do workshop (*taller*, em castelhano) era a deriva, isto é, a proposta de leitura e apropriação do espaço urbano através da subjetividade e do acaso, na mão contrária das visões pragmáticas e funcionalistas. Portanto, o desafio proposto pelo Museu aos *talleristas* – uma equipe composta por mim, dois professores da Escola de Arquitetura de Valparaíso do Chile, Andrés Garcés e Manuel Sanfuentes, e um professor e urbanista espanhol, Francesc Muñoz – era a criação de vivências urbanas que contivessem o sentido transgressivo das ações contraculturais apresentadas na exposição.

Apesar de estimulante, isso me parecia também ser uma grande enrascada. Como propor experiências urbanas hoje em dia sem cair na armadilha da estetização do passado? Como atravessar a linha da leitura teórica em direção a uma proposição concreta sem incorrer em ingenuidade e anacronismo?

Andrés e Floro (apelido de Manuel), os *talleristas* chilenos, não se intimidaram com o problema. Com a larga experiência das atividades de improvisação que desenvolvem na Escola de Arquitetura de Valparaíso (que inclui a poesia em sua grade curricular), propuseram no primeiro dia um exercício de criação coletiva poético-urbana baseada no recurso ao desenho e à palavra, chamado *phalène*.¹

O segundo dia estava ao meu encargo. E eu, no entanto, não conseguia me livrar da sensação de embuste. Não poderíamos sair às ruas de Madri como se ainda soprasse o vento libertário dos anos 1960, reproduzindo em simulacro a prática situacionista, pensei. Acuado pelas circunstâncias, só consegui pensar que a melhor opção seria encontrar um lugar em que a deriva, tal como concebida originalmente, fosse literalmente impossível. Ou seja, que a melhor experiência, no caso, seria a de uma deriva à contracorrente. Ocorreu-me, então, que talvez o lugar ideal para isso fosse o novo centro

¹ A Escola de Arquitetura de Valparaíso, no Chile, se vale do ato poético como método de criação arquitetônica e também de descoberta e apropriação espacial, o que justifica a inclusão da poesia no seu currículo de formação. O mais conhecido desses métodos é a *phalène* (mariposa, em francês) que, assim como as performances dos surrealistas, serve para dar vazão à imaginação a partir da base da realidade espacial ou programática. Sempre realizada em grupo, essa atividade pode assumir diferentes formas: récitas, performances, escrita coletiva, jogos... Assim, seus participantes passam de espectadores a atores da vida cotidiana da cidade, tendo a poesia como protagonista.

financeiro de Madri: uma grande esplanada, situada ao norte da cidade, pontuada por quatro altíssimas torres envidraçadas, que abrigam sedes de grandes empresas multinacionais, bancos e embaixadas.

As chamadas Torres de la Castellana foram construídas para simbolizar a euforia econômica da Espanha neoliberal, e acabaram sofrendo as consequências da crise financeira de 2008 que, entre outras coisas, abalou seriamente aquela autoconfiança. Como resultado, as obras das torres e da praça não foram completamente concluídas, e os prédios funcionam improvisadamente em meio a tapumes e tratores.

Pedi a Fernando del Moral, arquiteto organizador do *taller*, que nos trouxesse uvas e vinho à vontade. De acordo com o que estava marcado, chegamos lá às dez da manhã, e o sol de verão já parecia a pino. Quase não havia um lugar para se abrigar à sombra na imensa praça seca. Sentamo-nos no chão e passamos a comer e beber em homenagem a Baco, definindo que jogos criaríamos ali. Após algumas tentativas, decidimos pelo esconde-esconde. Eu e Floro, o poeta chileno, fomos “bater cara” na pele de vidro de uma das torres, enquanto todos correram para se esconder na praça aberta porém imensa (éramos vinte e poucos). A combinação de sol, vinho, excitação e regressão infantil deu àquele encontro um espírito de profunda liberdade. Os executivos que saíam para fumar na praça normalmente deserta estavam perplexos. Até que a castração da realidade veio cobrar sua existência, encerrando subitamente a festa.

Correndo como uma criança sem olhar para a frente em direção do “pique”, Floro se chocou contra um enorme e afiado bloco de granito da praça – desenhada, afinal, para que ninguém “brincasse” ali. Caído no chão, ele tinha um talho profundo na panturrilha. Atônitos, voltamos para o museu enquanto ele partia de ambulância, junto com Andrés, para o hospital mais próximo. A atividade da tarde pareceu uma sessão de terapia: todos queriam purgar aquele sentimento confuso de simultânea visão e expulsão do paraíso, ao mesmo tempo em que expiavam sua parcela de culpa pelo que tinha ocorrido na manhã.

Quando, depois de horas, tudo se acalmava, entrou pela sala uma aluna argentina que estava desde a manhã desaparecida, sem que ninguém, no entanto, tivesse dado por sua falta. Vinda da delegacia, Monica contou que tinha se escondido tão bem que não percebeu nada no momento do acidente.

Assim, permaneceu agachada atrás da porta de acesso a um dos prédios por um bom tempo. E quem a encontrou ali, depois que já havíamos ido embora, não fomos nós, evidentemente, mas a polícia. Afinal, o que estaria fazendo ela ali, em atitude tão suspeita, junto à entrada da embaixada americana? Brincando de esconde-esconde? Logicamente essa resposta não soou aceitável, principalmente porque ninguém mais estava presente ali para testemunhar a seu favor. Ainda muito assustada, Monica riu ao contar sua história. Nós também, obviamente. Vivendo plenamente o nosso tempo histórico, pudemos sentir, naquele momento, a dor e a delícia de estar à deriva.

EXPERIENCIAR O URBANO

FABIANE CARNEIRO

Em cidades cada vez maiores e mais populosas, as soluções urbanísticas e arquitetônicas se mostram progressivamente mais espetacularizadas e desumanizadas. Ao mesmo tempo, experienciar o urbano e encontrar-se com o outro parecem experiências mais distantes. Nesse contexto, existiriam estratégias possíveis de reaproximação com a cidade e de uma construção urbana coletiva?

Cada vez mais pessoas vivem em áreas urbanas. Segundo o Censo de 2010 do IBGE, 84% da população brasileira e 92,9% da população do sudeste do país vivem em núcleos urbanos. Os territórios urbanizados crescem, multiplicam-se, tornam-se policêntricos, fragmentam-se.

A cidade se desarticula e se reconstitui constantemente. Essa transformação afeta as funções, os usos, as velocidades, as formas de produção e de percepção do urbano, e ainda os acordos que são cotidianamente formulados e pactuados para a construção coletiva. Centros históricos se esvaziam enquanto bairros inteiros são objeto de incentivo à ocupação e transformação. Zonas monofuncionais, condomínios fechados e *shopping centers* são propostos como resposta à insegurança urbana e como solução – hipotética e equivocada – de proteção. Ao mesmo tempo, a lógica da globalização, do consumo e da rede digital fez com que a realidade se afastasse do presencial, das referências locais, e se aproximasse de uma generalização, onde as interações se dão à distância e onde o tempo conta mais que o espaço.

Nesse contexto, o espaço parece adquirir um caráter vazio, esvaziado de sentido, enquanto a cidade passa a ser vista como mercadoria, imagem bucólica, espaço de visita para turista, ou como um lugar inseguro. A experiência urbana não é mais a do cotidiano, mas, progressivamente, uma experiência de segunda mão, com tendências comerciais e excludentes. Assim, a percepção do urbano, como aponta Careri,¹ ocorre entre muitos medos: da cidade, do espaço público, de ultrapassar barreiras por vezes inexistentes, além do medo dos outros cidadãos.

O incentivo à experiência do espaço urbano e à relação entre o corpo físico e o corpo da cidade poderia ser uma alternativa para outras formas de percepção e para a construção de uma cidade mais segura, democrática e autêntica. Mas como provocar algo nesse sentido se até mesmo arquitetos e urbanistas – os profissionais do urbano – parecem não fazê-lo? Isso seria possível através da arte?

Os arquitetos e urbanistas, que poderiam ser agentes de viabilização dessa outra percepção, parecem

¹ CARERI, Francesco. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. São Paulo: Editora G. Gili, 2013.

ter se esquecido da importância da experimentação da cidade, como lembra Jacques:² ao distanciá-la da sua prática profissional; ao simplificar o fazer cidade aos aspectos funcionais e formais; ao se descuidar dos aspectos humanos, sensoriais e corpóreos; ao projetar cidades descarnadas e espetacularizadas. Em resumo, ao se afastar do potencial poético da cidade.

A vivência do urbano se revela, portanto, significativa ao tornar visível tudo o que escapa ao projeto, à disciplina da arquitetura e do urbanismo, à atual construção coletiva da cidade. Além disso, é ferramenta para o reconhecimento e a pesquisa do urbano e dos impactos que este produz no indivíduo; é meio para inventar novas formas de intervenção na cidade, desvinculadas do *status quo*; é possibilidade de transformação simultânea do corpo e da cidade, de construção de novas paisagens; é contraponto à busca contemporânea do virtual, imaterial, incorporeal; é, por fim, crítica.

Ao longo da história, diversos movimentos artísticos contestaram as tradicionais modalidades de intervenção urbana, os novos contextos urbanos constituídos, como também a própria relação arte-vida, através de experiências de errâncias urbanas. Assim, vêm à tona o flunar como crítica à primeira modernização das cidades, as deambulações como questionamento a algumas das ideias urbanísticas do início dos CIAMs (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna), e as derivas como crítica tanto aos pressupostos dos CIAMs quanto ao modernismo. As errâncias urbanas propuseram a apreensão do urbano e a experiência da cidade pela subjetividade e afetividade, e não pelos critérios objetivos, cientificistas, racionais e funcionais.

A deriva, especificamente, trouxe questões e estratégias importantes e, acredito eu, ainda muito caras para os dias atuais, como a desprogramação e a relação com o espaço urbano de uma maneira mais livre e mais lúdica. A proposta dos situacionistas³ era se desvincular do *status quo*; deixar-se levar pelo acaso e não pelos desejos; permitir-se chegar a uma desorientadora perda de controle. Nesse sentido, a saída das regras, das constrições socioculturais, e a invenção de regras próprias, sem objetivo funcional, eram importantes para que o acaso vigorasse e, por fim, a naturalização da experiência pudesse ser abalada. Assim, a deriva conseguia criar situações em que o consumo não deixava rastros, algo difícil nos dias atuais.

2 JACQUES, Paola Berenstein. "O grande jogo do caminhar". Em *Resenhas Online*, Vitruvius. São Paulo, ano 12, nº 141.04, set. 2013. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/12.141/4884>.

3 Sobre esse tema, vide o texto de Monica Galvão a seguir.

Agora, tal como no passado, acredito que ainda faz sentido contestar o bem-estar e a felicidade sugeridos principalmente pela propaganda e a cultura de consumo. Em termos urbanísticos, esses valores aparecem como casas “dotadas de conforto”, na organização da mobilidade, bem como em espaços controlados, *disneyficados*, cooptados. Esquece-se da circulação como prazer e como aventura, da cidade como um território lúdico, como possibilidade de experiência.

Ainda segundo Careri, a palavra experiência tem em sua construção a raiz “per”, cujo significado é “tentar”, “por à prova”, “arriscar”. Mas confrontar-se com mundos diversos, modificar lugares, ser forçado a recriar continuamente os pontos de referência são experiências enfaticamente desestimuladas hoje. Dessa forma, não se suscita nem a revelação do que existe nem se permite desvelar tantas outras realidades encobertas.

Portanto, a vida pública coletiva não é estimulada, mesmo que tenha a função essencial de habituar o ser humano a estar aberto não só ao que é conhecido, mas também ao que é estranho. É também acostamá-lo a correr riscos, a circular pelo diverso e se sentir à vontade na diversidade.

Em tal contexto, o potencial subversivo da ocupação dos espaços parece ser uma questão atualmente, isto é, tomar conta do absurdo da cidade e revertê-lo de forma lúdica, com possibilidade de justapor a experimentação urbana à crítica. A mobilização tanto do corpo individual quanto social teria a consequência política de construir uma nova cultura. Mas quais as possibilidades de hoje ocorrerem manifestações de ideias contrárias aos modelos comportamentais da cultura vigente?

Se anteriormente as soluções da contracultura contavam com grande criatividade, dedicação e ousadia de seus realizadores, atualmente parece que a grande potência são os novos meios midiáticos e de telecomunicação. Estes imprimem a possibilidade de uma rápida disseminação de ideias, de um abrangente alcance e, por não serem de todo controlados pelos agentes hegemônicos, até de fomento a prováveis ações contraculturais nascentes.

Nesse sentido, acredito que a experimentação do urbano é sim um início de caminho. Uma possibilidade de reaproximação com a cidade e de mudança com relação à sua percepção. É também oportunidade de construção coletiva de uma cidade mais autêntica. Essa estratégia, a meu ver, é importante não só para os arquitetos urbanistas, mas também para todos os que vivem a cidade, principalmente os

artistas. Como acreditavam os situacionistas, a construção do urbano é uma atividade mais extensa, uma contribuição do conjunto das artes, onde a arquitetura, o urbanismo e as demais artes – e também os habitantes – devem estar em igual e considerável distância uns dos outros. E onde, creio eu, os artistas continuam a ter um papel imprescindível de críticos e questionadores do fazer cidade.

A DERIVA COMO PRÁXIS POLÍTICA

MONICA GALVÃO

DERIVA

- 1. desvio de rota de um navio ou de uma aeronave causado por ventos ou correntes.*
- 2. medida do desvio em relação ao funcionamento normal que um aparelho ou instrumento passa a apresentar com o decorrer do tempo.*

A deriva como práxis política ainda me parece se fazer necessária nos dias de hoje. Despontava-se um estado de urgência, que anseia por realidades que ainda estão por serem idealizadas e concretizadas, um momento de crise de perspectivas e fim de utopias. Sua importância está vinculada à reinvenção do espaço público como lugar de criação cultural e ação sociopolítica de transformação efetiva. A ideia de situação construída, propósito fundamental dos situacionistas, nos possibilita pensar a conjuntura atual, vivenciar novos prismas e estabelecer relações de apropriação e desvio com os territórios e contextos específicos que vivemos. Criar, assim, rachaduras no chão. Uma atitude constante de insistência e resistência para a invenção de novos devires.

Revisitar experiências de lutas sociais para uma reflexão crítica da atualidade. Repensar formas de ação e estratégias de transformação no presente. O movimento situacionista, centrado na expressão da práxis político-intelectual de Guy Debord, nunca se apresentou em lutas por hege-

monia como projeto político e esteve em toda a sua existência no embate com pensamentos múltiplos, suscitando conflitos diversos e diferentes modos de atuar. O principal foco das divergências internas estava relacionado à ideia de realização ou supressão da arte. No momento da cisão, enquanto a corrente política já se mostrava desiludida em relação à arte e defendia uma radicalização pela via do engajamento político de aproximação com o movimento proletário, a corrente artística ainda nutria esperanças no engajamento através da cultura.

Liderada por Guy Debord, a Internacional Situacionista (IS) foi fundada em 1958 e dissolvida em 1972 (o último número da revista do movimento, que totaliza doze edições, data de 1969) e não reuniu mais do que setenta membros em toda sua existência. Desses, dezenove desligaram-se e quarenta e cinco foram expulsos – por Debord, obviamente. A IS se inicia com uma breve relação entre grupos de vanguarda europeus do pós-guerra, que acabam por convergir e formar a IS em 1957: o Movimento Letrista, liderado por Isidore Isou e Gabriel Pomerand; a Internacional Letrista, liderada por Guy Debord, Gil Wolman e Michèle Bernstein; o COBRA, liderado por Asger Jorn, Christian Dotremont e Constant Nieuwenhuis; e o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista, liderado por Asger Jorn.

A ruptura se iniciou dentro do movimento da Quinta Conferência da IS, em Gotemburgo, na Suécia, em 1961, e se consolidou de fato em 1962, na Sexta Conferência da IS realizada em Paris, com a expulsão da seção alemã e dos membros Jørgen Nash, Ansgar Elde e Jacqueline de Jong. Estes, em seguida, formam a Segunda Internacional Situacionista. Esse enfoque é diretamente relacionado à análise de Stewart Home (1999), que trata da ruptura da IS em duas correntes que estão em sua gênese: uma política, ligada a Debord, e outra artística, ligada a Asger Jorn, Constant e Gallizio – fato pouco discutido na maioria das abordagens que tratam da história da IS.

Após a divisão do grupo, a corrente política se organiza em torno de Debord e chega a participar diretamente das revoltas de maio de 1968, ao passo que a corrente artística revê a ideia de “realização e supressão da arte” e retoma alguns princípios elaborados por Asger Jorn durante o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista, direcionando suas atividades para a produção não competitiva e coletiva da arte, ao longo da Segunda IS.

Para Debord, a supressão da arte era a única possibilidade para uma transformação real devido à “emergência de forças produtivas que necessitavam de outras relações de produção e de uma

nova prática de vida”. Partia da necessidade de uma negação da arte e se afastava totalmente de encará-la como atividade superior – ou o que Benjamin chamaria de “aura”,¹ um aspecto sagrado e de culto à arte que provoca deslocamento do contexto real e suas contradições inerentes.

É suficiente dizer que, do nosso ponto de vista, as premissas para a revolução, tanto no plano cultural quanto no estritamente político, não só estão maduras, mas já começaram a apodrecer. Não estão apenas retornando a um passado que é reacionário; mesmo os objetivos culturais “modernos” são em última análise reacionários, já que dependem de formulações ideológicas de uma sociedade arcaica que prolongou sua agonia de morte até o presente. A única tática historicamente justificada é a inovação extremista.²

1 *Aura* é um termo apropriado por Walter Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. O conceito foi utilizado para designar os elementos únicos de uma obra de arte original. Para o autor, a aura está relacionada à autenticidade, à existência única de uma obra de arte. Portanto, ela não existe em uma reprodução. Está ligada à ideia religiosa de aura, conferindo-lhe um caráter de objeto a ser cultuado.

2 DEBORD, Guy; WOLMAN, Gil. “Um guia prático para o desvio”. Esse artigo foi publicado no jornal surrealista belga *Les lèvres nues* #8 e foi traduzido pelo Sindicato do Rock a partir da versão inglesa de Ken Knabb. Disponível em: <http://www.imagomundi.com.br/cultura/desvio.pdf>.

O grupo SPUR³ tinha semelhanças significativas tanto com Jorn quanto com Constant. Todos eles acreditavam na produção coletiva e não-competitiva de arte. Essa ideia contrastava radicalmente com a supressão da arte proposta por Bernstein e Debord. Como Constant, o SPUR estava desenvolvendo conceitos lúdicos de jogos, que foram esboçados anteriormente em um texto de 1938, escrito pelo historiador dinamarquês Johan Huizinga.⁴ Essas ideias se tornariam centrais no programa da IS e foram muitas vezes utilizadas, se não desenvolvidas, por Raoul Vaneigem.

Em agosto de 1960, a primeira edição da revista SPUR foi publicada em Munique. Esta destacava os diversos modos pelos quais as várias facções da IS abordavam a questão social. As diferenças foram enfatizadas com a republicação do manifesto da IS de maio daquele ano juntamente com o manifesto do SPUR de novembro de 1958. Foi assim que os alemães colocaram sua posição, no ano seguinte à fundação de seu grupo:

Somos contra a forma lógica da mente que levou à devastação da cultura. A atitude automática e fun-

3 A seção alemã conhecida como Segunda Internacional Situacionista se organizou sob o nome de Grupo SPUR e é ligada a uma visão artística da IS.

4 HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

*cional nos levou a uma burrice teimosa, ao academicismo e à bomba nuclear... Para que possa ser criada, a cultura deve ser destruída. Temos como cultura, verdade, eternidade não interessam a nós artistas. Temos que ser hábeis para sobreviver. A posição material e espiritual da arte é tão desesperadora que não se deveria esperar de um pintor que seus quadros agradem a outras pessoas. Deixe que o estabelecido agrade... A arte é uma batida ecoante num gongo, e seu som prolongado são as vozes dos imitadores desaparecendo no ar... Arte não tem nada a ver com verdade. A verdade está entre entidades. Querer ser objetivo é ser parcial. Ser parcial é pedante e entediante... NÓS EXIGIMOS O KITSCH, A SUJEIRA, A GOSMA PRIMORDIAL, O DESERTO.*⁵

A ideia central dos situacionistas estava baseada na construção de situações, isto é, a criação concreta de “ambiências momentâneas da vida”. Aspiravam por grandes transformações políticas e artísticas, que acarretariam em uma mudança radical da sociedade. Para isso, eram necessários os meios adequados. E os meios se relacionavam a um amplo conjunto de práticas realizadas por eles, entre elas a deriva, os mapas psicogeográficos e a construção de situações.

5 SPUR de novembro de 1958, citado em: HOME, Stewart. *Assalto à cultura: utopia, subversão, guerrilha na (anti) arte do século XX*. Tradução de Cris Siqueira. São Paulo: Conrad, Editora do Brasil, 1999, p. 63.

Essas práticas são dotadas de um grande potencial de posse do território, uma forma de reconhecimento e apropriação do contexto em suas diversas dimensões: um mapeamento afetivo das relações, trânsitos e ocupações do espaço. Permite-se esboçar relações entre o contexto, sua história e o intertexto, e evocar práticas artísticas inspiradas nesses elementos.⁶ As derivas podem ser vistas enquanto jornadas pessoais e abertas a desvios, que provocam uma transformação do corpo com o passar do tempo.

Para Debord, a deriva é uma forma de renúncia dos motivos para deslocar-se, um convite a atuar de forma outra que o normal em suas relações cotidianas. A parte aleatória é menos determinante, pois o que de fato é importante de se levar em conta, para ele, é o relevo psicogeográfico que existe nas cidades. A deriva possibilita o acesso a essas zonas contraditórias e afetivas de relação com o espaço urbano. Eram realizadas em pequenos grupos de duas ou três pessoas, para que uma reflexão conjunta pudesse ser feita a partir das impressões e para chegar a conclusões objetivas. Sua duração podia variar, mas eles consideravam o tempo médio de dois períodos de sono.

6 VISCONTI, Jacopo Crivelli. *Novas derivas*. São Paulo: FAU-USP, 2012.

*Apesar das paradas impostas pelas necessidades de dormir, algumas derivas bastante intensas têm se prolongado por três ou quatro dias, e até mais. É certo que, no caso de uma sucessão de derivas durante um período suficientemente longo, é quase impossível determinar com precisão o momento em que o estado mental próprio de uma deriva determinada deixa lugar a outra. Tem-se prosseguido uma sucessão de derivas sem grandes interrupções durante cerca de dois meses, o que supõe trazer novas condições objetivas de comportamento que implicam a desaparecimento de muitas das antigas.*⁷

Permito-me olhar para as qualidades inerentes a essas práticas no intuito de refletir sobre a continuidade de seu uso por coletivos de artistas até os dias de hoje. Entre elas, o potencial de apropriação contextual, as transformações no modo de relacionar-se com lugares já conhecidos, a possibilidade de jornada pessoal através de desvios e mudanças no corpo durante o deslocamento, as alterações de percepção de temporalidades e as conexões com aspectos afetivos das ambiências, além de um colocar-se em risco propositalmente ao deslocar-se por territórios desconhecidos. Talvez seja inevitável por vezes vol-

7 DEBORD, Guy. "Teoria da deriva". In: JACQUES, Paola B. (org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

tarmos nosso olhar para o passado e imaginar traduções possíveis. Criar novas utopias passa necessariamente pela perspectiva de imaginar novas realidades tangíveis. Predispor-se a imaginar o não existente. Criar novas situações.

Provocar um estado de urgência, estado este indispensável para a transformação da realidade. Segundo Benjamin,⁸ com o fim da aura e do objeto de culto, surge uma nova função da arte, que se coloca na sua relação direta com o social, a politização da arte, a arte como práxis política, como ação direta para uma ruptura radical com o que está posto. Vejo nesta atual conjuntura – momento de crises e conflitos que levam a extremos e fanatismos – uma ocasião onde é fundamental tornar visível o que costuma estar invisível, enquanto ato político. Abrir fendas no tempo e espaço presente, (re)velar silêncios e denunciar silenciamentos para que se evite a continuidade de uma atitude de intolerância e violência a todo tempo. A cultura é também documento de barbárie, e seus despojos continuam por nos perseguir nos conservadorismos cotidianos de mentalidades atrasadas. Mudanças estruturais são tardias, infelizmente. E tempos históricos coabitam um anacronismo insuportável. Um assalto à cultura é inevitável.

8 BENJAMIN, Walter. “*Experiência e pobreza*”. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. pp. 83-90.





AS RUAS NÃO SÃO PARA DANÇAR

GISELE BRITO

*Todo menino é um rei. Eu também já fui rei.
Mas quã, despertei.*

Nelson Rufino e Zê Luiz

*A Arte que liberta não pode vir da mão
que escraviza.*

Sergio Vaz, *Manifesto da antropofagia periférica*

Nas ruas, a dança e a arte devem ser permitidas e férteis. Mas, basicamente, no capitalismo, tudo vira mercadoria. Os únicos que não são absorvidos, o que perpetua a exclusão mais feroz de todas, são os realmente excluídos – os negros nos bailes funks, as pessoas em situação de rua, os pobres.

As ruas não são para dançar. Nas ruas, é claro, você deve poder fazer qualquer coisa. Mas afirmar que “são para dançar” é instrumentalizar o espaço público da mesma forma que motoristas clamam que as ruas são para os automóveis. É uma frase potente que apaga o senso de alteridade. Como se a vida urbana fosse um grande palco e a cidade em disputa devesse ser apenas para a realização dos espetáculos, e não para abrigar, proteger e prover sustento, além de garantir condições para o desenvolvimento da criatividade e de relações sociais e de lazer espontâneas ou motivadas.

Em 2012, um coletivo formado principalmente por jovens produtores culturais e artistas, mas tam-

bém por pessoas de perfis diversos, organizou um festival sob e sobre um trecho do Minhocão, na região central de São Paulo. O slogan do grupo era “As ruas são para dançar”. Foi a primeira grande manifestação de ativismo cultural que procurava intervir no espaço público. As intervenções eram feitas sem aviso prévio ao poder público e com recursos obtidos por meio de financiamento coletivo. No mesmo período, a festa VoodooHop, que já existia desde 2009, também fortaleceu sua narrativa de intervenção urbana e ocupação do espaço público.

Esses coletivos já até diminuíram sua atuação, mas, depois deles e com força cada vez maior, outros grupos passaram a atuar em praças e logradouros supostamente vazios, expandindo o discurso de que as ruas são para dançar. Na verdade, reivindicam o direito de ocupar o espaço público, supostamente subutilizado. Pouco tem sido feito para impedi-los. Na verdade, a cada dia, mais é feito para que eles possam ampliar seu estado de bem-estar. Arelado a isso, novos empreendimentos surgem. Não só imobiliários, mas também de alimentação, manufatura e todo tipo de serviço e entretenimento. Tudo combinado com certos princípios estéticos das tais ocupações. Se na superfície do asfalto as mudanças que produzem no território são bem diferentes daquelas produzidas por

viadutos e Operações Urbanas, na prática encarecem aluguéis e metros quadrados. Elitizam e produzirão gentrificação.

Este artigo é um convite à reflexão. É preciso ter consciência de que nenhuma intervenção acontece apenas parcialmente. Ainda que o alvo de uma ação ou grupo seja a democratização da arte, o que se dá com uma mão será ceifado por outras. É preciso que cada um tenha compreensão de seu lugar social e de sua potência como ator político. Quando isso não está claro, por melhores que sejam nossas intenções, nossa ação não combaterá a desigualdade e, pelo contrário, poderá ser apropriada pelos mesmos mecanismos de manutenção das injustiças urbanas.

Praia de paulista

A expressão “praia de paulista é shopping” não surgiu à toa. Até pouco tempo atrás, não havia aqui uma cultura forte de uso do espaço público. A pessoa poderia viver entre o carro, a casa e os lugares privados de consumo e lazer sem praticamente pisar em uma via pública. Era fácil confundir estabelecimentos privados com intensa vida social, como bares e cinemas de rua, com espaços públicos.

Mas, na história recente de São Paulo, a cidade viveu, entre 2006 e 2012, uma gestão municipal

particularmente opressora da vida urbana. Na era Gilberto Kassab – hoje Ministro das Cidades –, a repressão pregou a “cidade limpa”, caçou artistas de rua e atingiu inclusive os espaços privados de sociabilidade, fechando e limitando o funcionamento de bares.

Tudo isso ocorreu especialmente na região central, onde há boa infraestrutura de transporte, patrimônio arquitetônico e paisagem agradável. A partir dos anos 1970, essa região passou a ser trocada pela classe média por outras paragens, nas zonas oeste e sul. Durante o período de ausência, no entanto, ela não ficou vazia. Foi ocupada por uma população pobre, por comércios populares e informais.

Mas aos poucos, muito em função de seus preços mais convidativos e das outras maravilhas já mencionadas, vem recuperando seu encanto entre os jovens daquela mesma classe média que passou a ser um dos alvos da repressão imposta pelos agouros da ideologia cidade limpa.

Esse cenário provocou uma reação. Intensificou tensões e impulsionou o desejo de recuperação de território e “ocupação” do espaço público, levando os jovens que frequentavam os estabelecimentos bloqueados a se organizarem em coletivos artísticos de intervenção urbana (assim como de mobiliário e paisagismo), que começaram a se multiplicar e ganhar força.

No entanto, essa repressão já existia antes, é bom frisar. A diferença é que atingia apenas outras classes sociais e territorialidades. Sob Kassab, os músicos não podiam mais tocar guitarra nas ruas e calçadas, assim como, há décadas, os camelôs não podem vender suas mercadorias e têm que correr de todo um aparato de opressão. Enquanto os bares da Rua Augusta tiveram de se submeter, naqueles pouco mais de seis anos, a um rígido regime de horário de funcionamento, os estabelecimentos da periferia sempre conviveram com toques de recolher.

Há também muita influência das marés macroeconômicas com o surgimento de uma nova classe média, o arrojo da velha classe média e as dinâmicas capitalistas clamando por criatividade e autonomia produtiva.

Rumo à espetacularização da vida urbana

Muitos coletivos e grupos que se propõem à intervenção urbana surgem com um propósito de expressão – artística, pessoal e, claro, também política, mas não nos moldes tradicionais. A urbe passa a ser reivindicada como tablado para a apresentação de seus talentos e pulsões criativas com menos entraves mercantis. E essa é uma diferença essencial de movimentos sociais que

lutam pelo direito à cidade historicamente, não movidos por um senso de afirmação de um ego ou de uma identidade individual, mas sim por uma necessidade básica pessoal ou de justiça social. Enquanto a arte em movimentos sociais populares sempre foi uma ferramenta de conscientização quase pedagógica e alternativa a destinos trágicos, para essa outra experiência de intervenção urbana, o desejo de expressão e, conjuntamente, de um palco em tese menos mercantilizado e com aluguel menos caro toma a dianteira.

O conceito de gentrificação já faz parte da linguagem cotidiana em outras cidades, como Nova York, onde pessoas comuns te convidam a ir a tal lugar que “foi gentrificado recentemente”. Em seu cerne está a ideia de enobrecer, elitizar um determinado local. Normalmente, atinge territórios de paisagem interessante e bem atendidos por infraestrutura e equipamentos públicos ocupados por pessoas de baixa renda. Quando uma nova área é identificada, poder público e capital privado passam a agir em conjunto em um esforço concentrado para produzir a valorização. E para que o processo seja completo e tenha sucesso em atrair um público “enobrecido” ou elitizado, é preciso remover as pessoas que não condizem com a imagem que se quer passar: negros, profissionais do sexo, imigrantes, velhos... pobres e marginalizados em geral.

Nos anos 1990, a estratégia do Estado para “revitalizar” – o termo da moda agora é “ocupar” – e, conseqüentemente, gentrificar passava pelas operações urbanas e pela construção de “âncoras”, espaços expositivos, museológicos e culturais altamente institucionalizados, destinados a produzir uma mudança de frequência do entorno com o objetivo de valorizar a área para o mercado. Apesar do consenso em torno desse tipo de equipamento, o processo deixava evidente a sobreposição da cultura em relação às pessoas que tinham de ser removidas para dar lugar aos novos aparatos ou que tinham suas vidas inviabilizadas ali em função do conseqüente aumento nos preços dos aluguéis e do custo de vida.

No momento que vivemos hoje, os coletivos culturais que se autodeclaram de intervenção urbana, por mais que surjam de forma independente e com discurso combativo, podem ser rapidamente incorporados pela lógica capitalista para ampliar margens de lucro nos espaços que ocupam. Como uma evolução daquela estratégia orquestrada pelo poder público e pelo mercado, participam do processo de gentrificação sem exigir tantos investimentos, com faceta mais pacífica e festeira. São jovens ainda não ricos, estão se divertindo e parecem meio esfarrapados, mas sempre bonitos aos olhos do processo de enobrecimento. E não exigem salas de música clássica para engravatados nem tratores para derrubar casebres.

Não é um fenômeno novo. O mercado imobiliário já o conhece muito bem e tem se apropriado dele para movimentar a economia – na sua etapa “criativa” – de cidades como Nova York há décadas. O que parece novo em São Paulo é o nível de compromisso de bailarinos que afirmam estar fazendo a revolução do bem com essa dança. Mas ignoram (ou negam) as conseqüências de sua performance e ingenuamente compõem o balé da exclusão, uma vez que todos os elementos estéticos e éticos criam um arranjo tão forte, tão incriticável, tão belo, artístico e agradável que se torna quase inquebrantável. Quem seria, afinal, contra a dança na rua?

É curioso que, enquanto nas áreas infraestruturadas e centrais da cidade debate-se a arte em espaços públicos, regiões periféricas ou que sempre receberam menos recursos reivindicam instituições públicas tradicionais de apresentação – bibliotecas, teatros, casas de culturas, centros culturais. São equipamentos que já existem nas regiões “ocupadas” pelos coletivos, mas que não são disputados por eles.

É inegável que todos têm direito à manifestação. Se uma etapa foi vencida, é natural que se engaje na demanda por outras. Mas muitas vezes os coletivos artísticos acabam por reforçar a tendência tradicional e muito afeita ao mercado à distribuição desigual de recursos pela cidade, le-

gitimando-a através de um *modus operandi* ainda mais difícil de ser contradito. Mas a cidade é palco de disputas políticas, e as vozes da arte podem muitas vezes apagar a desigualdade no processo. Quem seria contra o Cine Belas Artes? Não há argumento contrário possível. Mas quando se consegue direcionar toda a atenção da mídia, dos políticos e dos empresários para lá, a força política que ganha não conquista nada além de mais do mesmo: mais recursos para o território historicamente privilegiado.

Nas margens da cidade, a vivência na rua, quando possível, superando o avanço da cultura motorizada e a insegurança, ainda tem grande carga de espontaneidade. Nunca se ouviu falar de um pincelão, forró ou pagode que gentrificasse uma quebrada. Não que o espaço público na periferia esteja resolvido. Mas há poucas praças para se ocupar. Em muitos bairros, o que se pede é a própria abertura física de ruas e largos.

Fica evidente que, no caso dos coletivos nas áreas centrais, a vida social e econômica está em uma outra etapa, mais estruturada e que permite reivindicar bem-estar, enquanto, em outros territórios, ainda é preciso lutar por estruturas básicas. Quem seria contra centros culturais na periferia? Mas por que não os reivindicamos mais, por que não intensificamos a voz de quem os reivindicam? Quem não dança segura a criança.

Para saber de verdade:

– “Uma estratégia final”, *in: A cidade do pensamento único*, de Otilia Arantes, Carlos Vainer e Ermínia Maricato (Editora Vozes, 2000).

– *Centralidade em São Paulo: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole*, de Heitor Frúgoli Júnior (Edusp, 2000).



PROGRAMAS PROPOSTOS POR CONVIDADOS

COLETIVO TEATRO DODECAFÔNICO

SAIR PARA TOC(AR)*

Parte 1 – Prática de deriva: estímulos para se perder

Toque sua pele antes de começar a andar. Sentado, ocupe-se do seu pé. Deitado, deixe o chão ocupar-se da frente, dos lados e das costas do seu corpo. Coloque uma música, dance essa música enquanto levanta. Ande em direção àquilo que você quer tocar. Siga o ar que você quer respirar.

Procedimentos para deriva:

- Em cada encruzilhada, definir que caminho tomar a partir daquilo que você quer tocar: texturas, mobiliário, objetos etc. Encoste-se, sente-se, deite-se, esfregue-se.
- Sempre que tiver que optar por um caminho, escolha aquele em que o ar pareça mais agradável.
- Alterne entre os dois procedimentos.

Parte 2 – Formas de registro

- Durante o percurso, tire fotos das texturas, mobiliário, objetos que escolheu tocar.
- No final, faça uma escrita automática de 15 minutos. Escreva sobre o que experimentou em fluxo de pensamento, sem tirar o lápis do papel.

Parte 3 – Jogo de montar

Instruções para criar um mapa das texturas de um caminho. As peças do jogo: fotos daquilo que você tocou, sentou, encostou. Cada foto uma peça:

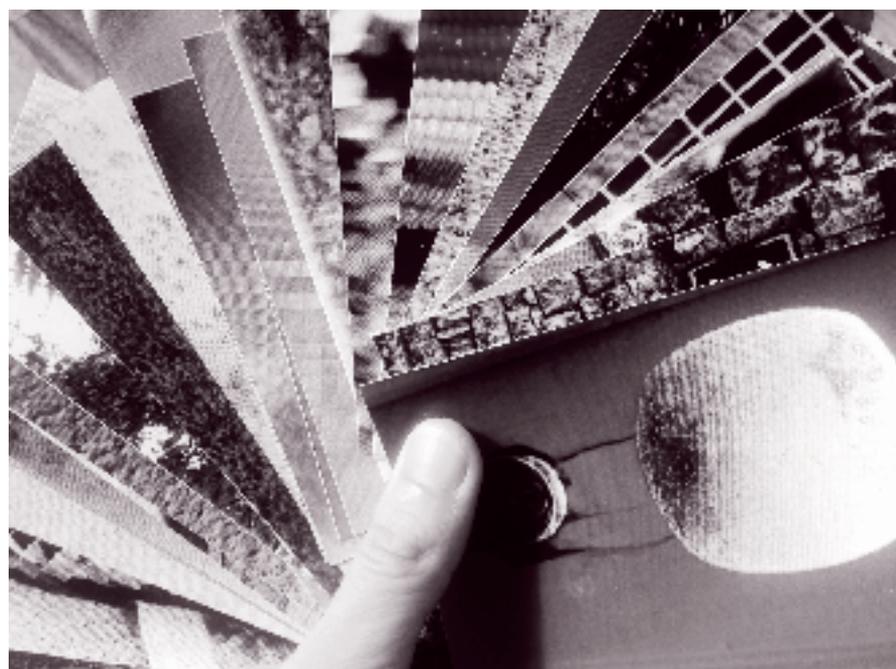
- Empilhe as peças.
- Segure as peças como um leque.
- Com a ponta dos dedos, espalhe-as numa superfície lisa.
- Monte.
- Crie conexões e desconexões.

Parte 4 – Pequena narrativa errante

Crie um mapa narrado. Relate intenções, escolhas do corpo, movimentos.

A partir da escrita automática, misture palavras, duplique perguntas, conecte momentos. (Deriva realizada no bairro do Bom Retiro, São Paulo, pelo Coletivo Teatro Dodecafônico.

Relatos: <http://teatrododecafonico.blogspot.com.br>. Fotografia: Beatriz Cruz.)



PROGRAMA PERFORMATIVO EM DEAMBULAÇÃO, por Verônica Veloso

A deriva é um modo cinematográfico de olhar a cidade.

(Livrementemente inspirado em Thierry Davila)

Pergunte-se:

- O que é ser mulher hoje?
- O que pode uma mulher que caminha pela cidade?
- Ela pode parar? Ela pode se perder? E perder tempo?

Aqueça-se:

- Acorde seu corpo em contato com algum mobiliário urbano: pelo toque, pela entrega do peso, pela mobilização de suas articulações.
- Caminhe por 20 minutos, articulando bem seus pés, joelhos e coxofemorais. Preste atenção em sua coluna e em sua respiração. Permita que seus braços se movimentem em oposição às suas pernas.

Programe-se:

(Livrementemente inspirado em Francis Alÿs)

- Siga uma mulher que se pareça com você até que ela entre em um espaço privado.
- Observe uma mulher que não se pareça com você e comece a segui-la. Escolha algum traço característico dela e incorpore-o ao seu corpo.
- Escolha um recorte no espaço público para repousar, como se seu corpo fizesse parte da arquitetura.
- Que perguntas essas mulheres te provocam?

Comunique-se:

- Telefone para alguém e peça para essa pessoa te guiar pela cidade. Mesmo sem saber onde você se encontra, é ela quem vai decidir seu caminho. Vocês têm no máximo 15 minutos!

Localize-se:

- Onde você chegou? Que mulher você foi? O que pode uma mulher hoje?

CAMBAR COLETIVO

LIGUE OS PONTOS, por Roberto Rezende

Ele sente. Ele vibra. Ele tenta.

Observa cada imagem disposta em seu horizonte, cria trajetórias imaginárias entre elas, liga os pontos, que revelam uma imagem, desfaz os pontos, liga os pontos novamente, outros caminhos, outra imagem. Como um jogo da infância, adora o mistério em potência, a iminência da revelação, o invisível, o possível segredo a ser revelado. Qual a imagem agora? O que é possível de ser nesta deriva de papel-olhos-lápis-corpo.

Encanta-se com a possibilidade da surpresa, do inusitado.

TEMA: Vibração, deriva e cidade / LOCAL: Papel e rua / TEMPO: O que você estabelecer

INSTRUÇÕES:

- Numere os pontos da maneira como desejar. Utilize ou não todos eles, estabeleça uma lógica sua. Seria o número da sua idade? Das casas que já morou? Dos segredos de gaveta? Das danças de celebração? Dos fracassos públicos? Crie o seu caminho.
- Estabeleça um dispositivo de deslocamento do lápis no papel para ligar os pontos: ligar só a partir dos números pares? Ou ímpares? Ou somente em retas? Ou em curvas? Crie.
- Ligue os pontos.
- Qual imagem se forma? Observe-a por um minuto.
- Por cinco minutos, escreva em fluxo sem tirar o lápis do papel sobre o que vibra essa imagem para você.
- Estabeleça um ponto A e um ponto B nessa imagem.
- Depois, vá até a porta da sua casa. Ela, a porta, será o ponto A do seu mapa. O ponto B será um lugar a se chegar. Posicione o seu mapa, o ponto A para a sua porta. Olhe o horizonte. Respire. Inicie seu deslocamento.
- Derive pela cidade a partir do desenho, ajustando a escala e as distâncias quando for necessário.
- Quando finalizar sua deriva, leia em voz alta para si o que você escreveu em fluxo ao observar a imagem formada pelos pontos.

(A seguir, há uma página de pontos a serem ligados. Se desejar, complete com mais pontos antes de iniciar as instruções deste programa.)





INSCRIÇÕES ABERTAS PARA A OFICINA DE OFICINA!

- Como: preencha os campos do formulário.
- Duração: três meses.
- Resultado: mostra de processos / mostra de processos em aberto / *working in progress* show / uma cena / um arranjo musical / uma célula coreográfica / uma exposição.

Nome completo:

Data de nascimento:

CPF:

RG:

Endereço completo:

Telefone:

Celular:

E-mail:

AVISO

Faça inscrição para as oficinas que você realmente tem interesse. Vagas limitadas!

A sua participação nas oficinas está sujeita a avaliação. Caso seja selecionado, você receberá um e-mail solicitando a confirmação na oficina dentro do prazo estipulado. A falta de confirmação irá excluí-lo automaticamente da oficina, passando a vaga para o primeiro suplente.

Assinale abaixo a(s) oficina(s) que deseja se inscrever:

- Oficina de Oficina: técnicas para composição de oficinas**
- Oficina sobre o lugar da oficina no mundo contemporâneo**
- Oficina sobre a metodologia de pesquisa em oficina**
- Oficina sobre o corpo na oficina**
- Oficina sobre a oficina em teoria e prática**

Inclua aqui o seu currículo resumido: _____

Bom, driblarei o meu currículo resumido e lançarei aqui uma livre imagem de "Cartófax", ou aquele que se nutre de mapas, de modo que o recurso que se apresenta seja capaz de atribuir outra condição possível sobre o lugar onde se pretende fazer um determinado trabalho... lugar esse conhecido como oficina. Portanto, o que se diz aqui circunscreve-se a um recorte conceitual sobre as oficinas promovidas pelos mais variados órgãos (governamentais e não governamentais) que atuam no estado de São Paulo, e o quanto esse aspecto conceitual implica a figura do Cartófax. Dito isso, é fato que a oficina se colocou historicamente como um espaço consolidado e paralelo ao ensino formal. Ademais, os programas dedicados a essa atividade estruturaram um panorama corrente nesses quase trinta anos ao recordar, por exemplo, o advento das Oficinas Culturais da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, em meados dos anos 1980, bem como as Casas de Cultura implantadas pela Secretaria de Cultura do Município de São Paulo no início dos anos 1990.

Faz-se premente apontar também o quanto essas oficinas serviram como portal para uma experiência de iniciação situada numa noção atrelada ao que se concebe por "mundo das artes". Todavia, é preciso reconhecer que esse mundo das artes não existe como realidade paralela, posto que as ações contemporâneas de arte estão imersas na vida e, logo, distantes de uma ilha de excelência.

As oficinas oferecidas ao longo desses anos, em âmbito governamental e não governamental, ganharam abrangência e um modo imbricado de existir. Para além disso, inaugurou-se um mercado de prestação de serviço que, por fim, entrou em colapso. Fosse pelo excesso de especificidade, função técnica, função social, reprodução ou mesmo pelo desvio de "oficinante" ao término de seu curso, posto que o mesmo passou também a "oficiar" e, por sua vez, também a "hackear" direta e indiretamente toda essa estrutura. Essas oficinas que nomeio de Cartofagx é apenas um pormenor nesse "caldo grosso" das oficinas em geral. Essas agentes da Cartofagia é um ser em errância que, por vezes, se vê contaminado por tudo aquilo que envolve a cidade, já que a vida na metrópole não é algo achatado, e sim dotado de acíves, curvas e tantas outras opções. Viver na cidade demanda desgaste, de modo que o reinício é sempre uma opção possível enquanto dado inequívoco de resiliência. Contudo, um reinício adequado precisa levar em conta um trajeto já realizado, contaminado pelo que veio e com todas as indicações de um porvir.

Sendo assim, cabe pensar a oficina como uma sucessão, uma cadeia de sobreposições por vezes autofágicas, sobretudo quando se descuida de um percurso que

pede pela preservação, a fim de que x Cartófax tenha um caminho pavimentado por percorrer. Como agravante, vale considerar que a sociedade de 2015 não se assemelha à sociedade de 2010, 2000... tampouco à de 1990. Ainda assim, não se assemelhar não significa recorrer ao expediente da constante iniciação, pois isso já é devir da vida, espécie de sinal da eterna sobrevivência. Nesse caso específico o constante exercício da iniciação pelas oficinas não favorece uma atenção ao que emerge enquanto fenômeno diário, e sim ao ato de lançar mais alguma coisa no mercado. A "Oficinocracia" estruturou uma relação de poder em que, por muitas vezes, a pesquisa do proponente fica à mercê de outras intenções e coloca-o numa linha biográfica, onde o próprio currículo se esgota sem antes ter conhecido e experimentado outras noções de atravessamento entre vida e arte.

Escreva um parágrafo justificando o seu interesse em participar da(s) oficina(s) escolhida(s). Se houver assinalado mais de uma oficina, as justificativas devem ser apresentadas separadamente.

Diante dessa justificativa que se impõe, não seria o caso de repensar o porquê das

oficinas? Mais que isso, não seria o caso de desvelar o óbvio, ou seja, assumir de pronto que essa busca da oficina, entre muitas outras coisas, exhibe tudo aquilo que está condicionado a um desejo de ver esse "saber compartilhado" materializado em trabalho (poética + grana)? Não seria o momento de revermos esses formatos, deformá-los, desterritorializá-los, ferir a norma que confere a acomodação em seus respectivos modelos de abordagem? Afinal, isso se reflete inclusive neste cabeçalho, visto que justificativas que se apresentam separadamente tendem mais a afastar do que a aproximar, não obstante e por isso mesmo é que a vida deve ser na íntegra para que, consequentemente, se desdobre nos organismos que gerem esses mesmos dispositivos. Detendo-se a essa mesma linha de indagação, será que as pessoas ainda precisam de oficinas nestes tempos em que a dicotomia entre ensino e aprendizado não tem mais tanta força quanto o compartilhamento em rede e que, por sua vez, em muitos casos acaba dispensando a figura de um mediador? Ora, cabe aqui refletir se não seria o momento de afirmar outras potências.

O trabalho que está reservado a quem aceitar esse desafio é árduo, pois exige debruçar-se sobre tantos outros modos de organização que ultrapassam as formas já conhecidas, como grupos, partidos, ONGs, companhias, coletivos etc. Quilça signifique desfazer-se de algumas lógicas que normatizam determinados meios e fins, como no fenômeno recente dos tutoriais em rede e do compartilhamento de dados via torrent. Tal fenômeno disparou uma série de transferência de dados de modo amplo e irrestrito, além

de liberar a manipulação desses mesmos dados ao quebrar com a hegemonia da propriedade sobre os "saberes e sabores". Sabe-se que a hegemonia sempre rondará por aí, entretanto, é fato que todo o aparato para fazer sentido à sua manutenção foi fragilizado em dimensões exponenciais.

Em suma, mais do que iniciação, mostras, técnicas, prazos e contratos, temos pela frente um desejo com muitas possibilidades, sobretudo gente que quer acontecer, transitar e "cartofagar", considerando que o mundo tem cambiado muito e se arriscado pela senda da trans- e in-disciplinaridade. Portanto, esqueça as opções acima descritas de cada oficina, bem como este formulário. Peço somente a gentileza de não esquecer este papo, pois ele rende... Inclusive dispensa a amolação de uma carta de interesse.



“EU PREFERIRIA NÃO” – UMA PRÁTICA TECHNOSSOMÁTICA

FRÉDÉRIC GIES

Esta prática faz parte de um conjunto de ações que estou desenvolvendo atualmente no contexto do meu trabalho artístico e de meu projeto de pesquisa “Práticas de *bad girls*: des-escrevendo a dança, o corpo e o coro”, realizado na DOCH – Escola de Dança e Circo da Universidade de Artes de Estocolmo.

Nesse trabalho, exploro maneiras de abordar a coreografia não como uma prática de escrita, mas sim de des-escrita. O objetivo é elaborar práticas que permitam tal redefinição de coreografia para, então, chegar a questões políticas que estão no cerne da palavra *coreografia* e de suas origens. A pesquisa também se aprofunda no potencial de práticas de des-escrita em relação a especificidades políticas do contexto atual.

Etimologicamente, coreografia significa escrever a dança de um grupo, de um coro. Se entendermos a dança do coro como o próprio coro, aquilo que os corpos fazem juntos e a maneira como se movem coletivamente, passa a haver uma questão política no núcleo da tarefa de coreografar. De forma bastante interessante, essa palavra apareceu pela primeira vez nos idos de 1700, na época do absolutismo francês, para nomear um sistema de notação de dança criado por Raoul Auger Feuillet, que fez carreira na Academia Real de Música da França. Como as danças abrangidas compunham uma espécie de controle social e também representavam o poder absoluto do rei, a palavra está originalmente ligada a esse sistema político no qual surgiu.

Encarando-a tanto por sua etimologia quanto por sua genealogia, vem à tona com clareza o *link* entre coreografia e política. Chegam à superfície questões básicas, que estão enredadas, suspeito eu, com a atividade de coreografar: uma forma específica de escrita trabalha a favor de qual agenda política? Será que o *coro* pode ser escrito por uma única pessoa? Em outras palavras, é legítimo que a função de coreografar permaneça nas mãos de um único coreógrafo? O *coro* pode delegar sua própria escrita? Se a resposta for sim: sob que condições? E se a resposta for não: como o *coro* pode escrever a si próprio? Por fim, considerando que isso também convida à reflexão sobre a possível violência da coreografia e seus subentendidos, ou seja, sua concretização, como uma escrita específica pode afetar corpos e que tipo de corpos ela produz?

Além desse olhar crítico da coreografia, identifico minha experiência de participante da cena *techno* e também no domínio da abordagem somática como elementos que me mobilizam para empreender essa

pesquisa. De maneiras diferentes, mas que não deixam de estar conectadas, essas experiências são persistentes em abrir espaços de experimentação com formas alternativas de se mover tanto individual quanto coletivamente, e formas alternativas também de concretude, presença e relação. Observo na prática somática, assim como nas boates de *techno* (especificamente nas que frequento em Berlim), o potencial para a emergência de subjetividades e micropolíticas alternativas e dissidentes.

Durante meu processo de pesquisa, cunhei o termo *technossomática* com o intuito de nomear aquilo que eu vinha elaborando. O termo se impôs como meio de descrever as práticas de des-escrita desenvolvidas até então nesse contexto e das quais me utilizo em diversas experimentações e eventos públicos. Elas consistem de uma compilação de práticas de movimento cujos parâmetros são um uso derivado de ferramentas e conceitos somáticos específicos e de práticas de percepção oriundas da terapia crânio-sacral biodinâmica.

Esses parâmetros têm origem também na tradução da minha experiência e no que observo em boates de *techno*, seja por dizerem respeito a dançar esse tipo de música ou pelas relações alternativas entre pessoas e os modos de envolvimento e presença nesse contexto específico. Concretamente, a presença da música *techno* enquanto elemento proeminente que serve de gatilho para estados que se aproximam do transe é essencial para tais práticas. Outro elemento vinculado à experiência da boate de *techno* é a relação com o tempo. As práticas que estou desenvolvendo implicam em passar grandes fatias de tempo a praticá-las, de forma similar ao que acontece quando se vai a uma boate dessas, pelo menos em Berlim.

Ainda assim, o componente *techno* em *technossomática* não faz referência somente ao papel da música *techno* nesse conjunto. É também uma maneira de encarar a abordagem somática como tecnologia, o que estabelece um link com o conceito foucaultiano de tecnologias do eu.¹ Isso se abre para uma abordagem diferente das práticas somáticas, problematizando a subjetivação relacionada a elas, e joga luz nas dimensões políticas e micropolíticas envolvidas para além das apropriações massivas e infelizes que dela fazem os mercados de bem-estar e autodesenvolvimento.² Aqui, isso aponta para questões éticas e políticas em torno das quais se articulam as práticas criadas.

1 FOUCAULT, Michel. *Ethics: Subjectivity and Truth*. Nova York: The New Press, 1997.

2 BOTTIGLIERI, Carla. "Bodily Semblances, Temporary Dwellings: Somatic Moulding of Spaces and Subjectivities". In: Nanopolitics Group. *Nanopolitics Handbook*. Brooklyn: Minor Compositions, 2013.

ORIENTAÇÕES PARA A PRÁTICA “EU PREFERIRIA NÃO”

Esta prática é feita por um grupo de pessoas em um espaço público, de preferência um que seja sintomático da cidade neoliberal. Pode ser o hall de um *shopping* ou centro cultural, um ponto de passagem em um distrito financeiro ou em uma área de escritórios, qualquer lugar que as pessoas percorram com eficiência, obstinadas em ir de A até B. Seu grupo pode decidir ocupar esse espaço e realizar a prática por algumas horas ou por um dia inteiro, ou ainda por vários dias consecutivos. Certifique-se de providenciar comeres e bebidas e de fazer intervalos sempre que necessário. Se o fizer por vários dias consecutivos, não se esqueça de dormir em algum outro lugar nesse meio tempo.

Antes de realizar essa prática em um espaço público, o grupo deve passar pelo menos um dia praticando junto os exercícios de percepção que proponho abaixo. Eles são desdobramentos de práticas de terapia crânio-sacral biodinâmica e compõem o núcleo da prática. Depois desses exercícios, reserve um momento para conversar sobre a experiência.

EXERCÍCIOS DE PERCEPÇÃO

A linha mediana e o corpo tridimensional

Sente-se ou fique de pé de maneira confortável. Feche os olhos e observe as sensações experimentadas em seu corpo. Repare na respiração, no ar que passa pelas narinas, no movimento do seu diafragma. Fique ciente do seu assoalho pélvico e também do topo da sua cabeça, e tente sentir sua linha mediana, que cruza seu corpo justamente do centro do assoalho pélvico até o centro do topo da sua cabeça. Tente perceber a sensação física da sua mediana como um espaço entre esses dois pontos, entre o seu tubo digestório e a coluna vertebral. Em seguida, imagine que essa mediana está ancorada no centro da terra e continua o percurso acima da sua cabeça, rumo ao céu.

Depois de incorporar sua mediana, tente perceber a sensação do volume do seu corpo. Sinta como esse volume se organiza em torno da mediana e também partindo dela rumo à superfície da sua pele. Medite por um instante sobre o fato de que a água é a substância mais importante na composição do seu corpo. Tente perceber a sensação física da natureza fluida do volume de seu corpo. Sinta-o respirando de maneira tridimensional em volta da linha mediana.

Zonas A, B, C e D

A Zona A é o volume do seu corpo, organizado ao redor da mediana. A Zona B é o volume em torno do seu corpo, que vai da superfície da pele até alguns centímetros para fora dela. A Zona C é o volume do cômodo onde você está, desde o limite externo da Zona B até chegar nas paredes do local. A Zona D é o volume que se estende do limite externo da Zona C até o horizonte.

Sente-se ou fique de pé de maneira confortável. Tome consciência do volume do seu corpo, a Zona A. Permaneça nela. Em seguida, amplie sua atenção de maneira tridimensional até chegar a alguns centímetros para fora da superfície da sua pele. Essa é a Zona B. Permaneça nela. Depois, tome consciência do volume do cômodo onde você se encontra. Se você estiver em uma praça ao ar livre ou em um hall de entrada, perceba seus limites e o volume entre os limites da Zona B e os limites desse lugar. Essa é a Zona C, permaneça nela por um momento. Por fim, amplie sua atenção tridimensionalmente até o horizonte. Essa é a Zona D. Permaneça nela.

Depois de se familiarizar com as quatro zonas, permita que sua atenção faça a transição de uma a outra. Mantenha a percepção corporal da sua linha mediana.

Permanecendo no vazio

Esta técnica de meditação é uma adaptação simplificada emprestada das orientações de Michael Shea, um importante terapeuta crânio-sacral.

Sente-se de maneira confortável e feche os olhos. Repare na sua respiração e no movimento do seu diafragma. Preste atenção ao intervalo entre a sua expiração e a inspiração seguinte, sem forçar essas ações. Sinta esse momento de vazio antes da próxima inspiração.

Repare na sua pele e imagine que ela se dissolve e desaparece. Passo a passo, dê continuidade fazendo o mesmo com todos os tecidos de seu corpo, fazendo-os desaparecer camada por camada. Imagine suas fâscias desaparecendo, seus músculos desaparecendo, seus ossos desaparecendo, seu sistema nervoso desaparecendo.

Dedique um momento para pensar em seus pertences, na sua casa, na sua bicicleta, e faça todos eles desaparecer também. O mesmo vale para seus amigos, colegas, amores e familiares.

Deixe seus pensamentos desaparecerem.

Imagine o momento da sua concepção, quando o óvulo e o espermatozoide se encontraram antes de se juntar para dar origem a você. Imagine o momento anterior a esse, quando você ainda não existia. Permaneça nesse vazio, antes da sua concepção.

Fulcro

Um fulcro é um ponto ao redor do qual se organiza um movimento ou uma estrutura, por exemplo um pivô a partir do qual uma alavanca se desloca.

Encontre um parceiro para esta prática. Sentem-se ou fiquem de pé de maneira confortável um em frente ao outro. Dedique um momento para tomar consciência de seu corpo, com seu volume e linha mediana. Tome consciência também do local ou cômodo onde vocês estão. Reconheça a presença do seu parceiro diante de você. Observe ainda o fato de que vocês dois estão em relação simplesmente por estarem presentes no mesmo espaço. Agora tente perceber onde reside o fulcro entre você e seu parceiro. Ele está no seu corpo? Será o seu coração? Ou será que está no corpo de seu parceiro? Ou então entre vocês dois? Está mais perto de você ou do seu parceiro? Será que o cômodo inteiro faz as vezes de fulcro? Ou será que o fulcro fica trocando de lugar conforme você tenta percebê-lo? Deixe a percepção acontecer em vez de buscar por ela deliberadamente. Permita-se contemplar.

Depois de estar ciente do fulcro entre você e seu parceiro, comecem a andar tranquilamente pelo cômodo. Reparem no fulcro em torno do qual se organiza esse movimento entre vocês dois. Parem de andar e fiquem por um tempo no novo lugar para o qual seu caminhar os conduziu. Contemple essa nova situação. Volte a andar a qualquer momento, quando se sentir convidado a fazer isso. Não se trata tanto de tomar a decisão de se mexer, esta é uma prática de não feito.

PRÁTICA

Quando você estiver familiarizado com esses quatro exercícios, reúna-se em grupo e escolha um espaço público a ser ocupado onde vocês irão fazer a prática completa juntos.

O grupo deve trazer um *smartphone* no qual será tocado um set de música *techno*. É melhor escolher um DJ que toque um estilo mais *dark techno*. Apenas a título de exemplo: meu DJ favorito de longa data é o Fiedel, residente no clube Berghain, em Berlim. O trabalho dele pode ser ouvido no Soundcloud – <http://soundcloud.com/fiedelone>.

No início da prática, uma das pessoas do grupo deve estar com o *smartphone* em seu bolso tocando música *techno*. A qualquer momento durante a prática, essa pessoa pode passar o *smartphone* para outro integrante do grupo, que também deve colocá-lo em seu bolso.

Para começar a prática no local onde vocês se reuniram, cada pessoa deve escolher um local para começar, seja de pé ou sentada. Todo mundo começa com o exercício número um – desta vez sem fechar os olhos –, para então prosseguir para os exercícios número dois e três. Quando isso se estabelecer (note que não há prazo definido para tanto, o que significa que nem todo mundo tem o mesmo *timing*), repare nas outras pessoas do grupo e esteja disponível para sentir o fulcro entre você e elas. Agora vocês estão integrando o exercício número quatro, mas, no contexto da prática, não é necessário escolher um parceiro de antemão, e a pessoa com a qual você está se relacionando não está necessariamente ciente disso nem concentrada na relação de vocês. Use a prática do fulcro para mudar de local. A cada vez que você chega a um novo local, pratique pelo menos um dos três exercícios iniciais. Você pode levar o tempo que precisar para fazer isso, e também pode optar por navegar de um a outro de acordo com as suas necessidades. Continue integrando o exercício do fulcro à sua experimentação. Permita que os fulcros fiquem manifestos em você. Depois de um tempo, você também pode praticar uma variação do exercício do fulcro, dessa vez se relacionando com pessoas que não fazem parte do seu grupo, que estão apenas de passagem.

É importante que a prática nunca se transforme em performance. A ideia não é ser visto, tampouco fazer uma composição inteligente no espaço, muito menos ser criativo. Fuja da tentação de produzir algo.

Não seja oportunista usando suas habilidades de performer e dançarino contemporâneo, se esse for o seu trabalho. Espere e permita que as coisas aconteçam. Não faça planos. Permita-se mergulhar no ritmo lento de sua mera presença.

Também é importante permanecer em silêncio durante a prática, exceto se alguém que não pertence ao seu grupo falar com você.

Enquanto realiza a prática, repare em como a presença dessa atividade coletiva afeta o lugar onde vocês estão. As pessoas notam vocês ou não? Tem pessoas que não fazem parte do coletivo absorvidas pela prática, pelo ritmo lento e pela qualidade de presença? O que acontece no local quando você ocupa com sua prática pelo período de um, dois ou mais dias?

Dedique um tempo para trocar impressões sobre a experiência depois de cada sessão. Estabeleça moldes de interação verbal que permitam que todas as vozes sejam ouvidas. Documente o seu processo por escrito.

Eu ficaria muito agradecido se você conseguisse encontrar maneiras de compartilhar essa experiência comigo. Para entrar em contato, visite meu site: <http://www.fredericgies.com>.

SCHREIBSTÜCK

THOMAS LEHMEN

[Do alemão, *Schreibstück* reúne os termos “peça” e “escrita”. Seu equivalente seria “Peçaescrita”, mantendo a construção gramatical da língua original que destitui o apontamento performativo para o termo “peça”.]

Schreibstück é um livro de trabalho para coreógrafos, bailarinos, intérpretes e, ao mesmo tempo, é também um livro que proporciona a versão própria e imaginada de cada um para a peça homônima. A ideia básica deste projeto é que, a partir de uma partitura coreográfica, há diversas interpretações diferentes a serem trabalhadas e, em seguida, apresentadas no palco simultaneamente. A meta de longo prazo é que versões posteriores da peça sejam desenvolvidas em outros países e cidades. A partitura não é uma notação gráfica de dança com movimentos, e sim uma sucessão de temas com estrutura espaço-temporal. O material e sua realização dançada são trabalhados pelos performers. Junto dessas diversas atividades dançadas, o tema inclui ações que dizem respeito a atividades humanas elementares, comentários orais em referência à peça e indicações estruturais.

O projeto *Schreibstück* consiste de diversos aspectos. Tem o livro, as caixas com as ferramentas necessárias para a produção, o conceito, as versões já realizadas, as versões ainda não realizadas, a produção administrativa e as possibilidades futuras de desenvolver a peça. Ele também é destinado não só a usar esses elementos da peça, como também mostrar que eles são formas autônomas dela própria.

A ideia deste projeto surgiu, pela primeira vez, de um trabalho encomendado que desenvolvi junto com bailarinos estonianos e apoio do Goethe-Institut, em Tallinn. Turnês posteriores em países distintos me deram a oportunidade de confrontar minha maneira de trabalhar e o trabalho prático em colaboração com pessoas vindas de diferentes contextos culturais. Seria interessante desenvolver uma peça em vários países diferentes, o que leva em conta diferentes maneiras de ser que se relacionam culturalmente de certa forma.

O discurso da Europa Ocidental relacionado à dança é uma cultura bastante específica, que não pode ser transferida tão facilmente assim a outros sistemas complexos e seus contextos culturais. Mas, felizmente, mesmo dentro das fronteiras europeias há distinções e opiniões intermináveis quanto a essa questão. A principal discussão – e que foi travada com todos os participantes deste projeto – diz respeito à fixação e definição: que coisas, até que ponto e por que elas são definidas na partitura e, posteriormente, se precisam de fato ser conduzidas de tal forma ou, por outro lado, por que elas devem ser deixadas em aberto.

É significativo o fato de que cada pessoa tem pelo menos uma interpretação. Ao harmonizar os fatores constituintes do projeto (o trabalho do autor, a realização, a coordenação administrativa etc.) e a disposição de elementos (movimentos de dança, emoções, atitudes performativas, o palco etc.), vêm à tona a possibilidade de uma percepção diferenciada e um embate crítico com o tema.

Depois de um extenso processo de sistematização de elementos performativos, seguido de longas reflexões sobre o que poderia ser relevante e de comum interesse para todos, cheguei à conclusão de que – para deixar que todos tivessem iguais condições – eu deveria apenas escrever a peça, sem jamais realizá-la eu mesmo, posto que os resultados do trabalho com um grupo não devem influenciar o trabalho de outros. Também pensei que eu não devia estar presente durante o processo de desenvolvimento das diferentes variações até a apresentação.

Há ainda um interesse comum em lidar com a tarefa de apresentar a peça junto com três outras versões. Por esse motivo, pensei em um formato simples de cânone, em que três grupos vão da esquerda para a direita percorrendo nove posições marcadas no palco e começando em momentos distintos. Assim, é possível ver partes individuais da peça apresentadas por um só grupo, bem como os três grupos ao mesmo tempo. A simplicidade da estrutura é mantida para proporcionar uma base adequada aos temas da procissão esquemática da vida.

Ao separar o original do autor das interpretações independentes através de coreógrafos que têm que lidar com uma estrutura de performance simultânea, o todo faz jus a esse tema complexo, permitindo o máximo possível de liberdade e a relativização simultânea dessa mesma liberdade causada pela existência compartilhada.

O método de eterna sucessão de versões posteriores amplia o conceito com uma “virtualidade real”. Como a peça sempre funciona através da ausência dos outros, a realização de uma versão sempre faz referência às versões ainda não realizadas. Quanto a fixar a partitura e a dança, desenvolvi um formulário que pede aos coreógrafos e bailarinos que tomem decisões livres, o que acaba enfatizando um segundo nível próprio deles e se mostra de grande importância. A partitura também dá um quadro temático simples, que demanda dos participantes uma responsabilidade maior em relação ao posicionamento e contextualização do material.

O formulário da partitura é uma combinação de partitura gráfica, que retrata a referência temática espaço-temporal, e o registro escrito de temas performativos relacionados à dança. Isso não significa desenvolver um determinado estilo de dança, o que generaliza os movimentos, e sim trabalhar a interpretação e o desenvolvimento dos temas dados. O reflexo de movimento e o estilo de performance individuais são desenvolvidos posteriormente, para que isso ultrapasse o mero uso de movimentos estilísticos. A dança pode acontecer além da mensagem de conteúdos expressivos e que façam parte de uma mitologia pessoal, e também além da redução gráfica. A percepção de espaços espirituais/virtuais através do enquadramento, da realização de comentários e da performance desse material leva a um jogo reflexivo de identidade – proporcionando alguns fatores entre o público e os bailarinos.

ESPECIFICAÇÕES GERAIS

Processo e estrutura

A peça se baseia em uma estrutura de cânone em três partes, A-B-C. Três grupos – 1, 2 e 3 – coreografam suas próprias versões de *Schreibstück* a partir do mesmo script. Os três grupos de três dançarinos cada se deslocam ao longo da peça com suas versões de acordo com esta ordem: A-B-C.

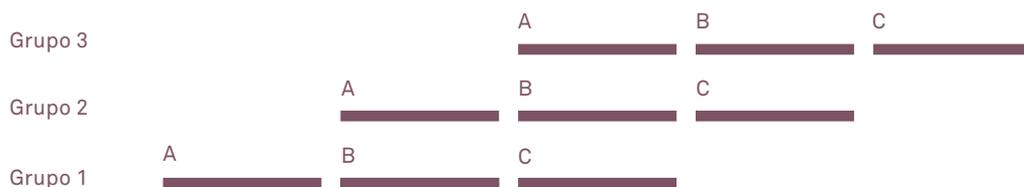
A estrutura da peça se reflete na sequência temporal de elementos na partitura, bem como na sequência espacial de ações realizadas no palco. Por esse motivo, os temas das peças se relacionam a nove pontos no espaço que são divididos em três seções, A-B-C, cada uma com três pontos. A sequência desses pontos forma um “eixo temporal”, atuando como um eixo transversal do palco no qual os grupos se deslocam da esquerda para a direita ao longo da peça.

Em outras palavras, as seções A, B e C do cânone correspondem às seções A, B e C do eixo temporal no palco, sobre o qual a peça transcorre da esquerda para a direita percorrendo esses nove pontos espaciais. Para frisar esse contexto, usa-se a mesma palavra, “seção”, tanto para o aspecto temporal quanto espacial.

Cada um desses pontos de referência representa três unidades de um minuto que contêm os temas da peça. A peça toda consiste de 29 temas de um minuto que aparecem uma ou várias vezes, ou ainda em combinações. Dois dos poucos temas desconexos são pequenas pausas de cinco segundos entre as ações de um minuto e a pausa de um minuto entre as diferentes seções.

Isso significa que os três grupos se apresentam nas seções A-B-C em sucessão. Quando o Grupo 1 apresenta a seção A sozinho e começa a seção B, o Grupo 2 começa, então, a seção A. Quando o Grupo 1 termina a seção B e começa a seção C, e o Grupo 2 termina a seção A e começa a seção B, e o Grupo 3 apresenta a seção A. *Et cetera*. Como resultado, o Grupo 3 apresenta a seção C sozinho e encerra a peça. Os grupos se deslocam durante a peça com um *delay* espaço-temporal de uma seção.

A ordem dos grupos é discutida antes da apresentação. Os grupos só ficam presentes no palco durante suas próprias sequências, incluindo as pausas, entradas e saídas. Isso significa que os grupos esperam nos bastidores para entrar e nele tornam a desaparecer depois.



Caixa

Cada coreógrafo executivo recebe uma caixa do autor. Nessa caixa constam todas as ferramentas necessárias para a produção da peça, a saber: livro, contrato, cronômetro, fita métrica, envelope de resposta, caneta para tecido e fita adesiva para linóleo. Essa caixa numerada passa a pertencer ao coreógrafo a partir de então.

Espaço

Idealmente, o palco tem uma área de 12 x 12m. A área de apresentação é definida por um assoalho de dança perpendicular ao público e com 10 (largura) x 12m (profundidade). A extremidade traseira da área de apresentação tem uma cortina branca esticada ou um pano de fundo diretamente conectado ao assoalho de dança.

A área de apresentação é dividida na transversal pelo “eixo temporal” na frente e no fundo do palco. Nove pontos percorrem a largura (pontos espaciais de 1 a 9) e são marcados com fita adesiva para linóleo, com espaço de um metro entre cada marcação.

Quanto à duração, a área de apresentação é dividida em terços pelas três seções do eixo temporal A-B-C e suas áreas correspondentes na frente do palco. O uso do espaço está sujeito à divisão do palco em cinco espaços diferentes de ação usando as dimensões obtidas do plano espacial seguinte.

Tempo

O coreógrafo recebe um cronômetro para usar no desenvolvimento e apresentação da peça. Com esse cronômetro, o ritmo determinado de um minuto e pausa de cinco segundos devem ser marcados e indicados por uma pessoa. É importante respeitar com precisão essas indicações relacionadas ao tempo, porque durante a apresentação o *timing* dos diferentes grupos deve coincidir. A peça começa assim que o primeiro grupo entra no palco. E acaba depois que o último grupo sai do palco.

Coreografia

Todas as tarefas e atividades no palco, como movimento ou linguagem, são definidos coreograficamente com o máximo de precisão possível. Durante a apresentação, deve-se tentar não desviar da versão do coreógrafo. O momento apropriado para mudanças acontece em desenvolvimentos posteriores e correções antes de futuras apresentações e em combinação com futuras versões.

Embora o contexto de apresentar três versões simultâneas crie um sentido maior para a peça, há uma responsabilidade de criar uma versão única significativa, o que inclui a ausência das demais. Essa versão individual não será apresentada sozinha, mas deve satisfazer as exigências de uma performance inteira por si só para evitar confiar no contexto maior.

Interpretação e escolha

O autor de *Schreibstück* não tem a intenção de definir como os temas são interpretados, dançados ou recitados pelo grupo. Toda a ideia de uma versão depende da interpretação do grupo. O momento decisivo é quando a performance simultânea impõe uma contextualização que limita a interpretação livre.

Contando com as deficiências humanas do autor, a estrutura da peça e a escolha dos temas indicam um caráter específico que todos os participantes devem seguir. A realização e interpretação específicas das indicações cabem ao coreógrafo. A partitura e a descrição dos temas indicam quais unidades dividir em vários temas, quais devem ser apresentadas em grupo e/ou se a quantidade é opcional.

Caso os três bailarinos não estejam realizando as ações ao mesmo tempo, cabe ao grupo ou ao coreógrafo decidir qual bailarino deve desenvolver e apresentar os temas. Nesse caso, é importante que os procedimentos espacial e temporal no eixo e a realização dos temas sejam evidentes. De maneira geral, isso significa que pelo menos uma pessoa deve manter os acertos e orientações espaciais desse eixo específico. Pelo menos o ritmo do tempo deve ser mantido ao longo de toda a peça.

Caso se opte por abrir mão das orientações temporais, as consequências dessa decisão devem ser coreografadas de acordo com a intenção, embora o próprio termo “coreografia” seja uma questão de interpretação. Essa liberdade pode ser usada para atuar num segundo nível. No entanto, ela não deve ser usada para coisas desnecessárias. Uma redução ao essencial sempre é possível. Integrantes de grupos diferentes podem trabalhar nesse segundo nível ao mesmo tempo. Depois de cada irregularidade operada no segundo nível, deve-se retomar a partir desse ponto, conforme estabelecido na codificação de tempo da partitura.

A maior parte do desenvolvimento e da encenação dos temas é independente dos outros vários grupos diferentes possíveis apresentando elementos distintos. Todavia, algumas vezes, especialmente quando o tema permite uma deriva criativa relativamente grande, o grupo pode decidir levar em conta esse fato.

A apresentação vive da força da performance de elementos específicos. Em uma versão, pode vir da fricção com a estrutura. As versões se tornam efetivas através de suas diferenças e similaridades, junto do público, e por meio da transparência do conceito de versões existentes e não existentes, e ainda da realidade corporal simultânea.

TEMAS/PARTITURA

- [1]: Entrar no palco
- [2]: Marcar o tempo
- [3]: Discoteca
- [4]: Pausa curta
- [5]: Pausa longa
- [6]: Explicar a peça
- [7]: Marcar os temas
- [8]: Nada
- [9]: Transar
- [10]: Eu quero
- [11]: Anúncio
- [12]: Resumo
- [13]: Trabalhar
- [14]: Eu existo
- [15]: Ir para o futuro
- [16]: Morrer
- [17]: Pensar
- [18]: Esperar e assistir
- [19]: História de amor
- [20]: Funções humanas básicas
- [21]: Intensidades de identidade
- [22]: Eu faço
- [23]: Filosofia pessoal
- [24]: Três sentimentos
- [25]: Intensidades de imagens
- [26]: Coreografia comum
- [27]: Da maior importância
- [28]: Eu acredito
- [29]: Sair

[8] NADA

Ação

Este tema significa que não há nenhuma atividade da performance a ser executada.

Indicações

sem indicações

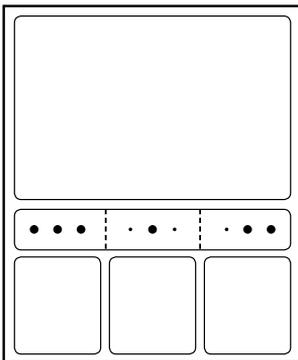
Tempo

um minuto a cada vez

Som

sem som

Espaço



sem indicações

Acontece nas seções A2 A4 A7 A8 A10 B5 B7 C7 C8

[20] FUNÇÕES HUMANAS BÁSICAS

Ação

coleção coreográfica da base de atividades humanas: ser – respirar – chorar – morrer – comer – sentir – brigar – transar – rir – perceber – dormir – falar – pensar – trabalhar

Indicações

A maneira de trabalhar o tema e o resultado ficam a critério do grupo. >> A responsabilidade aumenta quanto menos indicações houver.

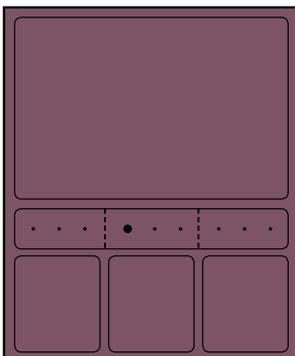
Tempo

um minuto

Som

sem som

Espaço



Toda a área de apresentação é possível.

Acontece na seção B2

[23] FILOSOFIA PESSOAL

Ação

Um bailarino desenvolve um texto filosófico baseado em sua experiência pessoal, em contraste com a filosofia acadêmica, generalizada e universal.

Indicações

uma pessoa >> Isto deve ser direcionado ao público. >> Dá-se ênfase à filosofia pessoal. >> Ao mesmo tempo “Eu existo” e/ou “Da maior importância” são apresentados pelos outros grupos com ajuda da língua falada. Isso pode ser ignorado durante a apresentação e deve ser apresentado do mesmo jeito que foi ensaiado.

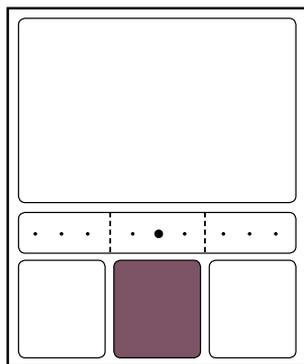
Tempo

um minuto

Som

inglês compreensível e a língua nativa do bailarino >> No país de origem, todos os textos devem ser na língua nativa. Para performances no exterior, todos os textos devem ser em inglês.

Espaço



frente do palco, seção B

Acontece na seção B

SUMÁRIO

- 5 **Peça em cinco movimentos por dois núcleos artísticos ou Apresentação**
Mariana Vaz
- 12 **Desconstrução da forma específica NBP –
Novas Bases para a Personalidade**
Ricardo Basbaum
- 24 **Rejeitados: amar é não caber**
Graziela Kunsch
- 29 **O segredo e o seu duplo**
André Mesquita
- 32 **Como falar do trauma? Os arquivos do Museu Antropológico e Etnográfico Estácio de Lima: um estudo de caso da 3ª Bienal da Bahia**
Ana Pato
- 40 **Virtuosidade da resistência –
A busca da dança como ativismo político**
Carolina Nóbrega
- 46 **Carta à comunidade artística internacional**
Ni Nadia ni nadie
- 48 **Coleção ou pequeno inventário coreográfico**
Carolina Nóbrega com Val Lima e Daniel Lühmann
- 55 **As convulsões do meu braço cheiram a pólvora**
Luísa Nóbrega
- 72 **Manifesto autocobaia –
Notas sobre o corpo em Preciado**
Bruna Martins Coelho
- 92 **Traumatizar a tradição**
Carolina Nóbrega
- 102 **Impressão cartocoreográfica sobre papel**
Núcleo Tríade com Maíra Dietrich
- 112 **Deriva em Madri**
Guilherme Wisnik
- 115 **Experienciar o urbano**
Fabiane Carneiro
- 119 **A deriva como práxis política**
Monica Galvão
- 126 **As ruas não são para dançar**
Gisele Brito
- 132 **Programas propostos por convidados**
Coletivo Teatro Dodecafônico
e Cambar Coletivo
- 138 **Inscrições abertas para a oficina de oficina!**
Rodrigo Munhoz
- 146 **“Eu preferiria não” –
Uma prática technossomática**
Frédéric Gies
- 153 **Schreibstück**
Thomas Lehmen
- 166 **Biografias dos colaboradores**

CRÉDITOS DE IMAGENS

DESCONSTRUÇÃO DA FORMA ESPECÍFICA NBP – NOVAS BASES PARA A PERSONALIDADE (pp. 12-23)

Sequência de imagens gerada a partir de intervenção coletiva: desconstrução da forma específica NBP – Novas Bases para a Personalidade, de Ricardo Basbaum. Ação que envolveu conversas, escrita e leitura de textos, realizada durante laboratório que integrou o projeto Liminaridade | 5 movimentos.

Proposição e condução: Ricardo Basbaum

Participantes: Adriana Macul, Carolina Nóbrega, Cláudia Müller, Daniel Lühmann, Fabiane Carneiro, Maíra Dietrich, Mariana Vaz e Monica Galvão.

Arte gráfica: Maíra Dietrich.

Realizado no Estúdio Oito Nova Dança, na cidade de São Paulo, em março de 2015.

COLEÇÃO OU PEQUENO INVENTÁRIO

COREOGRÁFICO (pp. 48-53, 66-71, 86-91)

Concepção: Carolina Nóbrega (idealizado no contexto do grupo de estudos 16 mulheres e ½)

Textos: Carolina Nóbrega e Daniel Lühmann

Fotos: Val Lima

Modelos: Adriana Macul, Carolina Nóbrega, Clara Gouvêa, Ciça Coutinho, Daniel Lühmann, Djalma Moura, Fabiane Carneiro, Fábio Figueiredo, Felipe Bittencourt, Joana Ferraz, Juliana Gennari, Juliana Melhado, Leandro de Souza, Mariana Vaz, Pedro Felício, Peterson Costa, Tatiana Guimarães, Thaís de Menezes e Thaís Di Marco.

IMPRESSÃO CARTOCOREOGRÁFICA SOBRE PAPEL (pp. 102-111)

Experimentos gráficos realizados por Núcleo Tríade e colaboradores a partir das pesquisas e performances da “Série Cartocoreográfica”. As imagens aqui publicadas referem-se às performances realizadas no Centro Cultural da Penha e arredores, em agosto de 2015.

Criação: Adriana Macul e Mariana Vaz

Colaboração: Mirella Marino

Arte Gráfica: Maíra Dietrich

Ficha técnica | Performances

Criação: Adriana Macul, Carolina Nóbrega, Laura Bruno e Mariana Vaz

Performance: Adriana Macul, Mariana Vaz, Mirella Marino, Monique Maritan, Pedro Stempniewski e Stella Garcia

Produção: Viviane Bezerra

_RASTRO#4_ACÚMULO_ (pp. 124-125)

Na madrugada do dia 11 de abril de 2015, das 3h30 às 7h30, o Coletivo Cartográfico realizou a ação performática _rastro#4_acúmulo_ na Feira da Madrugada, Largo da Concórdia e percurso entre ambos, no bairro do Brás, em São Paulo.

Concepção e performance: Carolina Nóbrega, Fabiane Carneiro e Monica Galvão

Foto: Fernando Siviero

PENDER-SE (p. 131)

Performance/intervenção do Núcleo Tríade que busca, através do deslocamento do eixo dos corpos dos performers, gerar uma reflexão sobre as noções de apoio, suporte, equilíbrio e estabilidade.

Pretende-se um exercício de microrresistência (biopolítica) gerada pela instabilidade da inclinação. Realizado no Tendal da Lapa em setembro de 2015.

Foto: Adriana Macul

BIOS

Adriana Macul

É artista da dança, pesquisadora e educadora. É cofundadora do Núcleo Tríade de pesquisa em dança/arte contemporânea. É formada em teatro pela École Philippe Gaulier de Paris e em Educação Somática do Movimento pela School of Body Mind Centering®.

André Mesquita

Pesquisa as relações entre arte, política e ativismo e é doutor em História Social pela FFLCH-USP. É autor dos livros *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva* (Annablume/Fapesp, 2011), *Esperar não é saber: arte entre o silêncio e a evidência* (2015) e coautor de *Desinventario* (Ocho Libros, 2015). Foi pesquisador residente no Museu Reina Sofía em 2014, é membro da Red Conceptualismos del Sur e fez a curadoria de exposições em cidades como Madri e Liubliana, entre outras.

Carolina Nóbrega

<http://carolinanobrega.com/>

É artista. Suas criações transitam nas fronteiras entre dança, intervenção urbana, instalação, linguagem da performance, escrita, pesquisa em contextos específicos e prática pedagógica. Cofundadora e integrante do Coletivo Cartográfico (desde 2011) e do Grupo do Trecho (desde 2007). Artista Orientadora do Programa Vocacional (desde 2012).

Frédéric Gies

<http://fredericgies.com/>

Bailarino e coreógrafo baseado em Estocolmo e Berlim. Atua como docente sênior em coreografia e dirige o programa de mestrado em coreografia na DOCH-SKH, em Estocolmo. Em seus trabalhos, costuma explorar as articulações entre dança, somática e música *techno*, além de abordar a coreografia como prática de des-escrita.

Ana Pato

A autora é doutoranda da FAU-USP, bolsista da FAPESP e pesquisadora-associada do Museu de Arte Moderna da Bahia. Foi curadora-chefe da 3ª Bienal da Bahia (2014) e diretora de projetos da Associação Cultural Videobrasil (2000-2012). É autora do livro *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez-Foerster* (2012).

Cambar

<http://www.cambarcoletivo.com>

(Alteração de cambiar) v. intr. Mudar, transformar; Mudar de rumo ou de direção; [Náutica] Mudar de um bordo para outro (vento, escota das velas); v. tr. [Antigo] Trocar; Confrontar: sambar. Sinônimos: alborcar, dar, descambar, cambiar, descair, tender, escambar, titubar, mudar, bordejar, pender, trambecar, variar, puxar, propender, oscilar, inclinar-se, vacilar, vanguardar, cambalear, dirigir-se, trocar, titubear, virar.

Daniel Lühmann

Formado em letras pela FFLCH-USP, com passagem pela Université Paris IV. Tradutor literário (e do que mais vier) com uns dez títulos na lista, entre publicados e em andamento. Dança e escrita rondam um pouco, tentando ganhar corpo. Nesta publicação, espécie de editor/tradutor/ revisor/palpiteiro.

Bruna Martins Coelho

Doutoranda na Université de Toulouse – Le Mirail, bolsista CAPES, mestrx em filosofia pela Universidade de São Paulo, membrx do GENERX Coletivo.

Coletivo Teatro Dodecafônico

<http://www.teatrododecafonico.blogspot.com>

Conjunto de artistas reunidos em torno da pesquisa de procedimentos para a criação no campo do teatro e da performance. Criado em 2008, o Coletivo é composto por Beatriz Cruz, Sandra Ximenez e Verônica Veloso e propõe interações entre diferentes linguagens, como o cinema e a dança. Atualmente, pesquisa intervenção e performance urbana no projeto “DERIVA Dodecafônica: Errar é urbano”.

Gisele Brito

Tem 30 anos, é jornalista e 1daSul, mas mora na região central. Estudou Economia Urbana e Gestão Pública na PUC-SP. Gosta muito de cidades e é tretaista.

Fabiane Carneiro

Dançarina, performer, arquiteta e urbanista (UFPR). Integrante e cofundadora do Coletivo Cartográfico. Participou do grupo de estudos em dança contemporânea 16 mulheres e ½ do Núcleo Cinematográfico de Dança, da Limites Cia. de Dança, entre outros. Desenvolve sua pesquisa entre a dança, o urbanismo e a performance.

Guilherme Wisnik

Nascido em 1972, é professor na FAU-USP, crítico de arte e arquitetura, e autor de livros como *Lúcio Costa* (Cosac Naify, 2001) e *Estado crítico: à deriva nas cidades* (Publifolha, 2009). Traz na bagagem a participação em uma série de publicações e a curadoria de exposições em instituições de peso, como o Itaú Cultural e o Museu Vale. Foi ainda curador geral da 10ª Bienal de Arquitetura de São Paulo (2013).

Mariana Vaz

Artista-empresendedora, com ênfase em performance, intervenção urbana e direção teatral. Também tem se aventurado como dramaturga, diretora e roteirista de cinema. Atualmente, pesquisa técnicas de desaparecimento e autoclonagem. Cofundadora e integrante do Núcleo Tríade (2007) e do pOleirO dO bandO (2012).

Monica Galvão

<http://camillerosa11.wix.com/cartografias>

Artista da dança, historiadora (FFLCH-USP) e especialista em Técnica Klauss Vianna (PUC-SP) com a pesquisa “Cartografias do Imprevisível”, acerca de possíveis entrecruzamentos entre a técnica em questão e o *site-specific*. É cofundadora e integrante do Coletivo Cartográfico. Pesquisa cartografias urbanas e se interessa por estudos de contexto. Desenvolve seu trabalho na interface entre a performance e a dança.

Máira Dietrich

<http://mairadietrich.com>

1988, Florianópolis. É artista, interessa-se pela desconstrução da linguagem e da técnica no trabalho de arte, pensando trabalhos que provoquem os meios nos quais são feitos: livro sem começo nem fim, gravura única, desenho que é texto, texto que se rasga.

Thomas Lehmen

Coreógrafo, dançarino, performer e professor nascido em Oberhausen, na Alemanha, com 26 peças e três publicações próprias no currículo. Viajou o mundo todo se apresentando e dando aulas em universidades. Seus interesses recorrentes são a comunicação e os seres humanos, esbarrando em como isso se reflete no entorno e traça relações criativas ativas.

Luísa Nóbrega

<http://www.luisanobrega.com>

São Paulo, 1984. É artista e seu trabalho se desenrola na zona fronteira entre a literatura e as artes visuais. Bacharel em Filosofia pela USP, não tem morada fixa e divide seu tempo entre residências artísticas e casas de amigos em diferentes lugares do Brasil e do mundo. Tem certa obsessão por situações que provocam aporias linguísticas, como o ventriloquismo, a parapsicologia e a possessão.

Graziela Kunsch

<http://naocaber.org>

1979, São Paulo. Artista, editora, crítica, curadora e professora. Doutoranda em Meios e Processos Audiovisuais na ECA-USP e membro do grupo História da Experimentação no Cinema e na Crítica. Editora da revista *Urbânia*.

Ni Nadia ni nadie

Grupo de amigos, familiares e ativistas organizados em torno do episódio brutal que motivou a carta aberta aqui republicada.

Rodrigo Munhoz

aka Amor Experimental

<http://amorexperimental1.flavors.me>

<http://laplataformance.blogspot.com>

São Paulo, 1977. É artista e colaborador da estação de trabalho La Plataformance. Suas poéticas versam sobre amor, gambiarra, violência, decepção, diversão, tutoriais... e têm sido instauradas sob as mais diversas circunstâncias.

COLETIVOS

O **Coletivo Cartográfico** pesquisa a ação coreográfica como via para explicitar e buscar saídas aos policiamentos coreográficos e corporais do cotidiano urbano normativo através de espetáculos, ocupações, intervenções e performances fora do espaço teatral convencional. Desde sua fundação em 2011 na cidade de São Paulo, já foi reconhecido por importantes editais e fomentos à dança do país: premiado pelo Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo (2014), Prêmio Funarte Klaus Vianna (2013) e ProAC de Apoio a Projetos de Primeiras Obras de Produção de Espetáculo e Temporada de Dança (2012). É composto pelas artistas Carolina Nóbrega, Fabiane Carneiro e Monica Lopes.

Formado em 2008, o **Núcleo Triade** desenvolve pesquisa em dança, performance e arte urbana que emergem de fricções entre corpo-espaço-coreografia. O grupo paulistano já foi reconhecido por importantes editais e fomentos do país: premiado pelo Fomento à Dança para a Cidade de São Paulo, Prêmio Funarte Klaus Vianna, ProAC de Pesquisa em Artes Cênicas, ProAC de Formação e Difusão Cultural, Ocupação da Caixa Cultural. Como grupo convidado, participou das Semanas de Dança do CCSP 2013, da Bienal Sesc de Dança 2013, da 7ª edição do projeto performáticos_inquietos_radicais no Sesc Belenzinho (2014), e do Circuito Cultural Paulista 2014. Seu trabalho integra o acervo virtual do Museu da Dança na exposição “A Dança no espaço urbano” (2015). Atualmente é formado por Adriana Macul e Mariana Vaz.

AGRADECIMENTOS

Adriana Ayub, Ana Luisa Lima, Ana Pato, André Mesquita, Beatriz Cruz, Bruna Martins Coelho, Cambar Coletivo, Casa do Povo, Centro Cultural São Paulo, Centro de Referência da Dança, Ciça Coutinho, Ciro Bertolucci, Clara Gouvêa, Claudia Müller, Coletivo Teatro Dodecafônico, Dança no MIS, Daniela Andrade, Djalma Moura, Eduardo Fukushima, Equipe do Fomento à Dança, Estúdio Cia. Oito Nova Dança, Fábio Figueiredo, Felipe Bittencourt, Felipe Bittencourt, Felipe Matsumoto, Fernando Siviero, Flávio Rabelo, Frédéric Gies, Galeria Olido, Gervásio Braz, Gisele Brito, Glamour Garcia, Graziela Kunsch, Guilherme Wisnik, Hideo Kushiya, James Turpin, Janaína Carrer, Joana Ferraz, Juliana Gennari, Juliana Melhado, Larissa Verbisck, Leandro de Souza, Luísa Nóbrega, Marcela Levi, Mirella Marino, MIS – SP, Monique Maritan, Ni Nadia ni nadie, Nirvana Marinho, Núbia Andrade, Oficina Cultural Oswald de Andrade, Olívia Niculitcheff, Paço das Artes, Paloma Fraga, Patrícia Rizzi, Pedro Felício, Pedro Stempniewski, Peter Hunhzikier, Peterson Costa, Praça das Artes, Raquel Aguilera, Ricardo Basbaum, Ricardo Henrique, Roberto Rezende, Rodrigo Munhoz, Sandra Ximenes, Sheila Ribeiro, Stella Garcia, Tatiana Guimarães, Teatro Sérgio Cardoso, Tendal da Lapa, Terreyro Coreográfico, Thaís de Menezes, Thaís Di Marco, Thomas Lehman, Universidade Anhembi Morumbi, Val Lima, Verônica Veloso, Vila Itororó – Canteiro Aberto.

Editoria e organização

Coletivo Cartográfico (Carolina Nóbrega, Fabiane Carneiro e Monica Galvão)
Núcleo Tríade (Adriana Macul e Mariana Vaz)

Consultoria editorial, revisão e tradução

Daniel Lühmann

Projeto gráfico

Maíra Dietrich

Assistente de design gráfico

Gisele Nogueira

Colaboradores

Adriana Macul, Ana Pato, André Mesquita, Bruna Martins Coelho, Cambar Coletivo, Carolina Nóbrega, Coletivo Teatro Dodecafônico, Daniel Lühmann, Fabiane Carneiro, Frédéric Gies, Gisele Brito, Graziela Kunsch, Guilherme Wisnik, Luísa Nóbrega, Maíra Dietrich, Mariana Vaz, Monica Galvão, Ni Nadia ni nadie, Ricardo Basbaum, Rodrigo Munhoz, Thomas Lehmen, Val Lima.

Impressão

Gráfica Cinelândia

Produção

Viviane Bezerra

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-5633-000-0



Esta publicação foi composta em papel Pólen Bold 90g/m², fontes Akkurat e Melbourn, tiragem de 1000 exemplares.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Liminaridade / Ana Pato ... [et al.] ; organização Adriana Macul, Carolina Nóbrega, Fabiane Carneiro, Mariana Vaz, Monica Galvão. -- 1. Ed. -- São Paulo : Parole, 2015.
172 p. : il. ; 24 cm.

ISBN 978-85-5633-000-0

1. Arte. 2. Contemporaneidade. 3. Dança. I. Título. II. Mesquita, André. III. Coelho, Bruna. IV. Nóbrega, Carolina. VI. Carneiro, Fabiane. V. Gies, Frédéric. VII. Brito, Gisele. VIII. Kunsch, Graziela. IX. Wisnik, Guilherme. X. Nóbrega, Luísa. XI. Vaz, Mariana. XII. Galvão, Monica. XIII. Munhoz, Rodrigo. XIV. Lehmen, Thomas. XV. Coletivo Cartográfico. XVI. Núcleo Tríade. XVII. Lühmann, Daniel. XVIII. Macul, Adriana. XIX. Basbaum, Ricardo.

CDD 792.8

dino



PROGRAMA MUNICIPAL DE
FOMENTO
DANÇA



Esta publicação integra o projeto *LIMINARIDADE | 5 movimentos*, contemplado pelo 17º Edital de Fomento à Dança para a cidade de São Paulo.

Cinco movimentos para/por cinco integrantes. E inúmerxs convidadx. Autogestionado e financiado com dinheiro público. Núcleo Tríade e Coletivo Cartográfico discutem, debatem, riem, entendem-se e desentendem-se com o intuito de oxigenar, aprofundar e radicalizar as práticas e pesquisas coreográficas dos grupos.

As fricções dos modos de fazer distintos retroalimentam o projeto *LIMINARIDADE | 5 movimentos*, que passa por cidade, deriva, cartografia; des_fronteras entre as artes; arte-ativismo; corpo como construção performativa. Antes, durante e depois, o mote “publicação, acervo e registro” tudo permeia e desemboca nesta versão física que você traz nas mãos.

