



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ANDREIA MOREIRA PIRES

PERFORMANCES E POLÍTICAS DE UM CORPO CRIMINOSO

FORTALEZA

2018

ANDREIA MOREIRA PIRES

PERFORMANCES E POLÍTICAS DE UM CORPO CRIMINOSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em Artes. Linha de Pesquisa: Arte e Pensamento – das obras e suas interlocuções.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa

FORTALEZA

2018

ANDREIA MOREIRA PIRES

PERFORMANCES E POLÍTICAS DE UM CORPO CRIMINOSO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da criação e do pensamento em Artes. Linha de Pesquisa: Arte e Pensamento – das obras e suas interlocuções.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Pablo Assumpção Barros Costa (Orientador)
(Universidade Federal do Ceará – UFC)

Prof. Dra. Ada Beatriz Gallichio Kroef
(Universidade Federal do Ceará – UFC)

Prof. Dr. Felipe Kremer Ribeiro
(Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ)

À minha mãe,
que por seu coração
me faz coração *criminoso* no mundo.

AGRADECIMENTOS

A DEUS, PELA ONIPOTÊNCIA;
AO FORTE SCHOONENBORCH E A NOSSA SENHORA DA ASSUNÇÃO, PELA
MAJESTADE;
AO RIO PAJEÚ, PELAS LÍMPIDAS ÁGUAS;
AOS MILITARES E ÀS ARMAS NACIONAIS, PELA JUSTIÇA;
À FAMÍLIA BRASILEIRA E À IGREJA, PELA PAZ MUNDIAL;
A IRACEMA, PELA FAMA;
A WAGNER, PELAS MARCHAS;
AOS FAUSTOS, PELOS PROJETOS;
AOS MEUS PAIS, PELA GRAVIDEZ;
AOS MEUS IRMÃOS, PELA MÚSICA;
A PABLO ASSUMPÇÃO, PELO CRIME.

INQUIETA CIA.

SARA SÍNTIQUE.

ANDREI **BESSA**. LEONARDO MOURAMATEUS. GYL GIFFONY

ALEJANDRO **AHMED**.

GEANE **ALBUQUERQUE**. HONÓRIO FÉLIX.

CLAUDIA PIRES. LUIZ OTÁVIO

VAGABUNDOS

YURI FIRMEZA. GIRINO. ACAUÃ **PESSOA**. PEDRO **MADEIRA**.

ALOYSIO GABARRA - LOLÓ

RENAN **CAPIVARA**. DANIEL PIZAMIGLIO. CARLOS MANOEL. JOÃO
FIADEIRO. THEREZA ROCHA. FRANCIS WILKER CARVALHO. KACIANO
GADELHA. FUNCAP.

PELA PRESENÇA MOVENTE, PELA INSPIRAÇÃO INTERRUPTA QUE ME FAZ AGIR
NA CIDADE, PELOS CONSTANTES ACIDENTES E CUMPLICIDADES, PELA
TRANSMUTAÇÃO GENÉTICA QUE NOS TORNA PARASITAS, PELO SONHO DE
VIVER O MUNDO EM OUTRO PONTO DE VISTA, PELO ESPAÇO SIDERAL QUE
VOCÊS TROUXERAM TODO QUEBRADO EM MINÚSCULAS PARTÍCULAS
CLANDESTINAS PARA COMPOR ESTA PERFORMANCE.

O CORPO É A CAUSA DO AMOR

O corpo é a causa do amor
depois disso, a fortaleza que o protege;
depois disso, a prisão do amor.
Mas quando o corpo morre, o amor se liberta
em violenta abundância,
como um caça-níqueis em pane
que a um ressoar furioso cospe de uma só vez
todas as moedas de
todas as gerações da sorte.

Yehuda Amichai

RESUMO

Abordar de que modo o “crime” pode ser percebido como prática política e discursiva, assegurada por certos regimes de poder/valor; e como o corpo, na coreografia, pode intervir nessa construção, redimensionando-a. Buscar compreender como a questão do “crime” emerge de uma estrutura de poder e da sociabilidade, de uma matéria que não é metafísica nem antropológica, e não tem relação com a natureza, mas com a história e a civilização. Discutir modos de perceber a arte, numa especificidade em que o corpo, como política e materialidade do sensível, não concorda com a norma ou com as imposições opressoras. Para tal, tomar como ponto de partida trabalhos que implicam diretamente as tensões éticas formadoras de regras de comportamento e ativar a noção de “desobediência” em Michel Foucault (1988; 1987), e perscrutar as performances de minha autoria *VAGABUNDOS* e *Constituição Coreográfica Criminosa*, ensaiando reflexões sobre como essas obras explicitam processos de dominação e não “naturalizam” relações hegemônicas, levando-nos a perceber o que se esconde para lá da superfície.

Palavras-chave: Corpo. Crime. Coreografia. Política.

RÉSUMÉ

Aborder de quelle manière le «crime» peut être aperçu comme une pratique politique et discursive, assurée par certains régimes de pouvoir / valeur; et comment le corps, en chorégraphie, peut intervenir dans cette construction, en le redimensionnant. Chercher à comprendre comment la question du « crime » émerge d'une structure de pouvoir et de sociabilité, d'une matière qui n'est ni métaphysique ni anthropologique, et n'a pas non plus de relation avec la nature, mais avec l'histoire et la civilisation. Discutez des façons de percevoir l'art, dans une spécificité dans laquelle le corps, comme la politique et la matérialité du sensible, n'est pas d'accord avec la norme en vigueur ni avec l'imposition oppressive. Pour cela, prendre comme point de départ des œuvres qui impliquent directement les tensions éthiques formatrices des règles de comportement et activer la notion de « désobéissance » chez Michel Foucault (1988, 1987), et aussi scruter minutieusement les performances de ma création, *VAGABUNDOS (DES CLOCHARDS)* et *Constituição Coreográfica Criminosa (Constitution Chorégraphique Criminelle)*, en essayant des réflexions sur la façon dont ces travaux explicitent les processus de domination et ne rendent pas « naturelles » les relations hégémoniques, nous conduisant ainsi à percevoir ce qui se trouve au-delà de la surface.

Mots-clés: Corps. Crime. Chorégraphie. Politique.

INQUÉRITO DE HISTÓRIAS

História de um torcicologologista febril

História da entrega de um manuscrito falso ao doutor

História das fraudes de transmutação sanguínea

História dos delitos de Édipo Rei

História da primeira festa da humanidade, a comida totêmica

História da culpa dos filhos que comem o pai

História da mãe solteira que foi renegada pelo pai

História dos mexicanos interessados por corpos fétidos

História da equação casamento-sexualidade-dinheiro, resolvida pelo dândi no capitalismo liberal, graças à sua posição “na representação da lei”

História de um coração partido ao meio

História de Karl Marx que, como um astrólogo, desenhou um mapa sobre delito e capitalismo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO DARKSIDE	11
1. ELA ME PROCESSOU, MAS NÃO TEVE RANHURA!	16
1.1 Poema clandestino para uma performance política	18
1.2 Situação específica com uma mulher do público	43
1.3 Diálogo entre arte, crime e formas jurídicas	49
1.4 Atos criminosos	54
2. “TODOS ELES, SEM SE CONHECEREM, SALVAM O MUNDO”	56
2.1 Desenho Coreográfico de um Corpo Criminoso	57
2.2 Fazer a arte como se faz a vida	82
2.3 Fazer a vida como se faz a arte	105
3. CONTITUIÇÃO COREOGRÁFICA CRIMINOSA.....	126
3.1 O processo	129
3.1.1 A primeira ação – PALAVRAS NO PROCESSO	131
3.1.2 Segunda Ação PAU E PEDRA	132
3.1.3 Terceira Ação	135
3.2 Fortaleza 2040	137
UMA CONCLUSÃO CARDÍACA	145
REFERÊNCIAS BILIOGRÁFICAS	150

INTRODUÇÃO | DARKSIDE

Todos os motivos estão aqui reunidos para que este manuscrito possa ser uma performance, uma coreografia, um desenho desconcertante e várias vezes incorreto. Trata-se de um possível manifesto ou uma corrida dentro do presente, um oferecimento roubado, como esse do livro *Aos nossos amigos – Crise e Insurreição (2016)*, do Comitê Invisível, na sua contracapa amarela:

Aos que sentem que o final de uma civilização não é o fim do mundo; aos que veem a insurreição como uma brecha, sobretudo no reino organizado da estupidez, da mentira e da confusão; aos que advinham, por detrás de espessa névoa da “crise”, um teatro de operações, de manobras, de estratégias – e portanto a possibilidade para um contra-ataque; aos que suportam golpes; aos que espreitam o momento propício; aos que buscam cúmplices; aos que desertam; aos que resistem com firmeza; aos que se organizam; aos que querem construir uma força revolucionária, revolucionária *porque sensível* (COMITÊ INVISÍVEL, 2016).¹

A dedicatória acima nos serve de introdução por expor, de modo tão breve, a performatividade desse corpo desacomodado e político que, na sua dinâmica de mover-se nos diversos níveis, planos e ritmos, acaba por evoluir numa dança que, possivelmente, será sempre insuficiente pela sua incapacidade de ter objetivos e que nunca deseja chegar a um lugar fixo, mas se mantém fatalmente onde ele não consegue deixar de estar, no presente. Esse corpo que acaba por irromper a vida assusta-se com a possibilidade de ser anulado pela imparcialidade do futuro. Enfrenta as consequências de querer que as coisas sejam de outro modo e trabalha por isso e com isso, na infecção generalizada do agora.

Isso tem a ver com o nosso movimento na composição da história do Brasil, com a ditadura militar vivida por nossos avós, com a intervenção militar nas ruas do Rio de Janeiro em 2018, com o Golpe de 64, com o Golpe de Estado em 2016, com as barricadas de maio de 68, com as manifestações de 2013, com o bolo de aniversário de 42 anos do atual prefeito da cidade de Fortaleza, montado em formato de viadutos e pistas, com a construção de 166 parques eólicos, os quais, custando milhões, produzem uma energia que ninguém pode consumir². Tem a ver com tornar os trabalhos artísticos manifestos importantes diante de tantos acontecimentos devastadores.

Em uma conversa sobre ação, Jorge Luis Borges (2009) relaciona o hoje a um certo tipo de incompreensão, refletindo a impossibilidade de definirmos o presente, porque, de

¹ O Comitê Invisível tem um grupo anônimo de contribuintes. Assim, a autoria individual de seus textos não pode ser identificada, prevalecendo, portanto, a assinatura do coletivo.

² Disponível em: <https://spotniks.com/as-10-obras-mais-estupidas-financiadas-com-dinheiro-publico/> Acesso em: 10/03/2018

tão perto, ele se torna invisível, e, de tão múltiplo, inexplicável. Consoante o escritor, “até agora ninguém viveu no passado nem no futuro; cada indivíduo vive no presente, no seu presente”. Nesse eco que escorre da urgência do presente, do corpo em estado de agonia e da delinquência da imaginação, penso que escrever para alguém, endereçar palavras, fazer dedicatórias ou até mesmo listas e inventários pode constituir um desenho coreográfico insistente, provocar uma poética inadiável. Este corpo escrito, esta pesquisa, aqui, agora, também chamarei de “corpo criminoso”.

Esta dissertação seguirá um curso atravessado por forças que tomam e retomam o caminho. Toda combinação que tenta e volta a tentar, toda hesitação, toda intuição, todo esmorecimento enfatiza a necessidade dessa investigação, que está contida nos rudimentos da arte: o corpo enquanto espaço de criação, o crime reposicionado numa dimensão poética, a trama de poderes numa dança que constrói laços, tudo elaborado a partir de fragmentos, acontecimentos, imagens, atos, citações. Seja um ato perceptivo, seja uma aprendizagem, seja uma fisiologia, seja, no caso presente, um estudo sobre o corpo na produção de peças, não é a soma dos elementos que teríamos que analisar, mas um conjunto embaraçado. Somente nessa conjuntura o trabalho ganha volume, sentido de direção.

O deslocamento da pesquisa acontece entre dois trabalhos artísticos, *VAGABUNDOS* (2011) e *FORTALEZA 2040* (2017), e articula as invenções geradas na nossa diversificada cultura brasileira, discutindo jogos de poder entre dominados e dominantes, entre arte e lei.

O objetivo principal é construir um discurso poético para o corpo criminoso, buscando reposicionar o conceito de crime. Com a ajuda de Foucault, por meio de seus livros, “*Vigiar e Punir: nascimento da prisão*”(1987) e “*Microfísica do Poder*”(2004), refletiremos sobre como inventar um conceito amplo para o corpo que se dispõe a trabalhar como uma espécie de “operário da resistência”, ao criar trabalhos artísticos, ao mesmo tempo que cria outra maneira de estar na vida. Nessa trajetória, tentarei, ainda, reflexionar sobre esse “corpo” que, resistindo à lei, também inventa outra ética e que, ao contrário de aceitar uma composição de normas dadas, conferindo à Constituição uma garantia de convivência agradável e pacífica entre os seus parceiros de vida, desvia-se dos caminhos já definidos, precisando, para isso, elaborar um caminho inédito por não suportar o domínio da moral. Dentro desse caminho adverso, aparecem as obras artísticas dos corpos criminosos.

As coreografias geradas a partir de crises e consequências, saltos e fugas, *ritornelos* e dinâmicas são variações do que pode ser uma corrida, uma dança, num espaço onde a contemplação é substituída pela ação na urgência de continuar vivo, mesmo que

desamparado. O corpo criminoso será desenhado numa escrita sem funcionalidade, sem obediência a algo ou alguém que se assemelhe ao Estado, evitando ser funcionário dele. Os movimentos a seguir priorizam o pensamento que será performado com enunciados construídos numa reflexão atual sobre o corpo, que na sua dimensão coreográfica, tanto na vida como na arte, desfaz a Constituição, erra o caminho. Um aspecto importante para acompanhar este texto é seguir as páginas como uma experiência de dramaturgia; não uma tradução de algo, mas especialmente uma composição com o “que se tem”, e não com o “que gostaríamos que houvesse”.

Por vezes, a selvagem dimensão da vida retira-nos de um espaço organizado, limpo e legitimado e impulsiona-nos a um campo de guerrilha, completamente arriscado e poluído, embora impelido dos aspectos que fazem a vida se justificar. Dessa maneira, diria que a vida e a arte, sendo parte de um mesmo processo de subjetivação, existem dentro de um poço, o qual, mesmo obscuro e fundo, deixa-se iluminar em frações e permite, ainda, que entremos nele. Esse poço não está aqui para ser visto de fora, não serve para análise contemplativa, nem mesmo de espelho. Um julgamento de cima não diria nada sobre ele.

O orifício profundo está aqui e gera acidente, faz uma queda para dentro, causa susto no percurso, barulho de impacto, de modo que o corpo vai se modificando diante das formas preparadas. Cabe-nos notar que esse corpo se descompromete com o que virá, não sonha com o futuro, mas se emaranha neste presente do agora que não consegue parar. Isso, provavelmente, tem a ver com emergência. Destarte, é válido refletir sobre ação-reação-ação, sobre o movimento do corpo nos pedacinhos da vida e sobre como tal movimento gera outras ações ao mesmo tempo em que é gerado, numa articulação necessária de um passo para fora do eixo ou para fora da lei.

Para performar tal movimento no corpo, proponho este texto, que deriva numa invenção de enunciados provenientes de três partes sugeridas. Na primeira, narro, improvisando com as palavras e imagens, o espetáculo *VAGABUNDOS* (2011), em que trabalho como diretora e pelo qual fui processada “por não fazer arte, mas divulgar como tal” e “por influenciar jovens a serem mal-educados e sujos”, tentando refletir sobre um corpo inquieto e sobre os aspectos que põem chancela em trabalhos de arte, provavelmente enquadrando e reduzindo os processos de invenção. No segundo, a proposta é criar um inventário histórico de imagens, uma miscigenação poética, uma multiplicidade de poderes que invertem propostas concentradas no conhecimento pragmático em memórias fotografadas. Rasgamos as páginas que propõem conceitos verdadeiros de sabedoria inquestionável e propomos uma deriva pelas páginas clandestinas desse trabalho. No terceiro,

desenvolvo uma poética acerca do “corpo criminoso”, trabalhando com alguns pensamentos de Michel Foucault (1987, 2004), mergulhando no processo de composição do projeto de dança chamado *Constituição Coreográfica Criminosa* e de todas as ações que emergem dele. Proponho, então, uma pesquisa-diálogo que transita na relação entre Estado, Lei, Crime e Arte.

A microfísica do poder de Foucault (2004), implica pensar nas tramas horizontais de poder, que produzem indivíduos sujeitados, as formas de subjetivação e os contrafeitos de dominação. Por exemplo, como um certo discurso do artista que resiste na verdade é efeito de um campo de poder que faz insistir a ideia da arte como um campo autônomo aos ditames da economia e dentro desse campo criam-se outras relações de poder, de ordem microfísicas que tem a ver com privilégios, disputas, tensões entre esses mesmos artistas?

Pensaremos com a dramaturgia dos processos artísticos que cognitivo e materialmente geram esse percurso de “crime”, em lançar ao mundo e com o mundo, pedaços de outra coisa que não consegue ter nome, nem lei, mas que na sua poética arriscada lançam indagações à moral e aos modos de operar dominantes. Seria possível produzir arte sem precisamente ser justo ou julgado? Sem ter que trabalhar com a representação, o saber e a segurança? Como ter um corpo que vislumbra outros horizontes da genealogia dos poderes? A questão da genealogia dos poderes desponta no pensamento de Foucault, sobretudo em *Vigiar e Punir* (1975) e depois em *História da Sexualidade I: Vontade de Saber* (1976). Ele pensa como articular poder e saber, notando que não há sociedades imunes às relações de poder.

Concentraremos nas obras artísticas e nas suas formas de reagir agindo. Conversaremos com dois trabalhos artísticos seus modos de operar, acentuando um presente que vibra na obra da arte, age num espaço imanente. Podemos pensar na palavra “imanência” visando a caracterizar uma configuração de aspectos sociopolíticos continuamente desdobrados em torno da performatividade do corpo criminoso. Trata-se assim, tanto de observar uma constituição do que não é inteligível como da possibilidade de subversões políticas, no âmbito do corpo, da performance e das reivindicações de direitos. Observa-se, claramente, que esses âmbitos estão vinculados.

Em *Excitable Speech*, Judith Butler aborda a importância da falta de controle das “ações corporais na fala” e como o “discurso carrega o traço mnêmico do corpo na força que exercita” (BUTLER, 1997, p.159). Esse corpo desfaz margens, rindo dos rios já navegados, ele nunca se conforma em seguir o mesmo curso e tudo que corre em suas veias é refluxo, é contramão, contracorrente, contra. É do contra. Não reconhece a estética, muito menos, muito menos Deus, muito menos pecados. Vale ressaltar que a invenção do “corpo criminoso” é a

invenção de um discurso.

Essa investigação sobre arte e crime escorre das vivências intensas pela cidade de Fortaleza, onde passei a observar ações visíveis e invisíveis dos corpos, que na sua produção de arte, acabavam por rasgar as regras dos espaços, as páginas da lei. Fortaleza é uma cidade inspiradora, seus dias são vibrantes, as pessoas são misturadas, o sol brilha e a desigualdade também. Viver aqui trata-se de precisar mover algo. O corpo é acordado pela necessidade de reagir assim como de se proteger, o que gera algumas vezes medo, pausa, desconfiança. Quando se atravessa essa barreira, que pode ser paralisante, vários possíveis impulsos aparecem por todos os lados ao produzir essa política no corpo enfrenta, que reage. Produzir uma peça, um filme ou uma performance nesse momento, nesse país, é gerar um motim, é planejar um crime.

Ademais, para seguirmos juntos nesse percurso, é interessante se modificar o ponto de vista quando tratarmos de crime. O que nos interessa nesse estudo é uma conexão com o corpo produtor de sensíveis em trabalhos artísticos, esse, que com seu potencial infrator, desalinha-se do seu aspecto moral, colaborando para o surgimento de alguma matéria pulsante capaz de manifestar, falar e gerar redes ditas “criminosas”.

Performances e Políticas de um corpo criminoso é uma invenção escrita, com palavras e imagens, sobre uma série de ações que ressaltam a relação entre conhecimento e arte, com que se pretende aferir as dependências entre um e outro, em corpos que aprendem e desaprendem, e contrapor a capacidade deles à regulação dos poderes e saberes.

Diante de tal visão, cabe a mim, de um presente tão cortante quanto comum, pelo qual venho incorporar o paradoxo de um acontecimento: investigar sem fim, para uso de uma vida sobre a qual pouco podemos. Interessa-me, por exemplo, a formação do pensamento no ato de sua enunciação; de como corpo e crime, performance e hipótese, poder e negociação se entrecruzam para situar o que acontece; ou de como, do desvio entre vida e arte, o que é sabido, perde sentido. Nessa parte, tentarei situar a pesquisa na vida. E avante.

1. ELA ME PROCESSOU, MAS NÃO TEVE RANHURA!

“Uma coleção de histórias transformada numa coleção de gestos misturada com uma lista de músicas composta por um coletivo de bombas exposto numa rua sem começo e sem fim. Uma multidão de amores que vai e volta num espiral, muitos gritos, muitos sustos, muitos saltos, muitos mundos.”

Andreia Pires

VAGABUNDOS é como se chama a peça da qual falaremos agora. Essa ação nasce dentro da Universidade Federal do Ceará (UFC), num ato emergente, numa respiração boca a boca, num desvio da pedagogia de uma licenciatura teatral. Sua dinâmica foi estruturada ao lado de uma ação anterior chamada “Projeto à queima-roupa”, desenvolvida no ano de 2010 com Leonardo Mouramateus e Daniel Pizamiglio³. Esse projeto teria três partes: um filme, uma performance e uma peça num espaço cênico. As ações seriam geradas por um enfrentamento materializado numa briga de roupas, na qual não existiria nem vítimas nem culpados. Conseguimos, na época, montar o filme chamado “Fui à guerra e não te chamei”, no qual havia uma briga de roupas entre dois *performers* num parque verde; a performance, chamada de “A grande guerra”, na qual as pessoas poderiam se alistar para uma grande guerra de roupas na maior praça da cidade, a Praça do Ferreira. A terceira ação não foi realizada na mesma época, deixando o projeto aberto para possíveis voltas.

Em 2013, iniciei as aulas na UFC como professora substituta nos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança e Licenciatura em Teatro, ou seja, no mesmo ano em que aconteciam as manifestações “O gigante acordou”. Na finalização da disciplina “Corpo e Educação” que ministrava no curso de teatro, enquanto todos estavam envolvidos com as ações que fervilhavam no país, fui motivada a pedir para os alunos levarem roupas para a sala de aula na intenção de trabalharmos com alguns aspectos do “Projeto à queima-roupa”, que tanto dialogava com os acontecimentos daquele ano. Ao insistir nessa investigação, chegamos a um roteiro físico que tratava de inúmeras tramas na nossa história política, dançando entre comportamentos da cultura de massa e agitações compostas de ações viscerais despreocupadas com os bons modos e a organização social.

Logo, transformamos o que seria um programa de aulas num programa de criação que aproveitava os objetivos principais da disciplina. Tínhamos uma peça com uma dramaturgia atenciosa no uso dos materiais e uma composição em que o protagonista não

³ Leonardo Mouramateus é natural de Fortaleza. Realizador audiovisual e pesquisador de dramaturgia em dança e teatro. Daniel Pizamiglio é performer e bailarino pesquisador em dança. Integra a Cia. Real em Lisboa, realizando também trabalhos com outros coreógrafos e suas próprias invenções autorais.

seria “quem” faz a coisa, mas “o que” acontece no tempo real, atentos para que o exercício de criação não fosse confundido com representar o movimento das ruas de modo sensacionalista. Para nós, era importante fazer a peça enquanto manifesto, como ação-reação-ação, nesse espaço em que as estruturas dominantes são longamente estabelecidas pela ordem e pelo conhecimento, inteiramente amparadas pela lei – a Universidade.

Decidimos que o trabalho chamar-se-ia *VAGABUNDOS* por conta do texto *Performance: poéticas e políticas do pertencimento (2011)*, de Eleonora Fabião, no qual observa-se um trecho que trata do performer e do seu fator de complicação:

O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar a organização dita “natural”, organização esta evidentemente cultural, ideológica, política e econômica. É um desestabilizador profissional do que Deleuze e Guattari chamam de “os três grandes estratos relacionados a nós, quer dizer, aqueles que nos amarram mais diretamente: o organismo, a significância e a subjetivação. [...] Você será organizado, você será um organismo, articulará seu corpo – senão você será um *depravado*. Você será significando e significado, intérprete e interpretado – senão será *desviante*. Você será sujeito e, como tal, fixado, sujeito de enunciação rebatido sobre um sujeito de enunciado – senão você será apenas um *vagabundo*.” Pois o performer toma para si a tarefa psicofísica de depravar (suspensão moral), desviar (suspensão lógica) e vagabundear (suspensão socioeconômica); toma para si a tarefa de transformar depravação, desvio e vagabundagem em material artístico. (FABIÃO, 2011, p.93)

A arte da performance, conforme Fabião, trabalha dentro de uma contracultura e movimentada aspectos muito específicos dentro da história da arte, na sua relação com as salas de museu, pondo em questão a institucionalização das obras, com os modos de comportamento, com a autoria, com a hierarquia comercial diante dos projetos, e com o jeito de pensar comportamento e acontecimento.

Naquele momento, as manifestações transformavam o Brasil num país rejuvenescido, concomitantemente cansado e dividido em partes desiguais, mas o levante desse povo em 2013 foi um acontecimento produtor de um corpo resistente para perceber menores opressões e espetáculos grandiosos de uma parte dominante da história, que ao pisar em seus subordinados derruba torres e mata multidões. Assustados com esse barulho, movimentamos uma dramaturgia interessada em desviar de um percurso mirado num futuro bem-sucedido, num amanhã de paz, numa ordem destinada a um progresso mágico e fantasioso.

Nossa única condição de trabalho estava na produção de um trabalho que, por acaso, era dito como arte. Apresentamos essa estrutura cênica, a qual chamamos de manifesto, no Instituto de Cultura e Arte da UFC durante uma semana, na qual mais de quinhentas pessoas da cidade se deslocaram para vê-lo na mesma sala de aula onde ensaiamos e discutimos arduamente sobre o que seria fazer um “teatro” durante esse monstruoso evento

que preenchia as ruas com bombas, bandeiras, spray de pimenta, gritos, quedas, saltos, lágrimas, empolgação, empurrões, policiais, máscaras, faixas, cartolinas, acrobacias, evoluções de mãos dadas, áudios gravados, câmeras em ação, mídias clandestinas produzindo suas mais bonitas e tristes produções, cordões de isolamentos protecionistas do Estado Superpoderoso, fumaças e músicas espalhadas pelos olhos e ouvidos de muitos corações recém-nascidos desse assombroso show. Apresentamos e inundamos aquele espaço de cheiro de pólvora, comida e suor. Acabou o semestre e acabaram também, aparentemente, as manifestações e as apresentações da nossa peça, de nome tão bobo e quase adolescente. Acabou o *VAGABUNDOS* na UFC.

Um ano se passou e ainda ressoava em nós o desejo de gerar o *VAGABUNDOS* em outros espaços. Decidimos voltar, agora pulando o muro da instituição e acrescidos de outros artistas agitados pelas questões políticas que formavam a peça. Remontamos todas as estruturas cênicas, dessa vez com mais tempo para refletir sobre tantos jogos de euforia que perfuraram a nossa pele nas manifestações de 2013 no Brasil. Fizemos várias temporadas e, a partir disso, fomos convidados a apresentar na *Bienal Internacional de Dança do Ceará, em 2015*, pela qual ocorreu a ação jurídica de uma pessoa do público, na qual irei me deter para desenvolver nossas reflexões em torno daquilo que pode ser o “corpo criminoso.” Previamente, vou apresentar como funciona o programa do trabalho e, dentro dele, vou pontuar o acontecimento ao qual me refiro dentro da situação da Bienal.

1.1 Poema clandestino para uma performance política

Uma mulher teria dançado uma dança que deixa o corpo parado, por baixo de uma luz fina, quase desmaiada de um pensamento fugaz de quem mora e faz revolução na cidade de Fortaleza, no Ceará, no Brasil. Ela, a mulher, olha para quem está sentado, muito ao longe, passeando por um horizonte nublado. Esta imensidão sempre áspera, potencialmente desprotegida, poderia ser o mar, poderia ser a Iracema do mito, mas é o Bom Jardim de Jurema, que se localiza nos sonhos esponjosos dos mais longos volumes de brinquedos de Hong Kong. O movimento é turvo, de um braço que desafina o ritmo dos átrios e ventrículos do Pajeú. Tudo está contaminado.



Figura 1 – Cena inicial de Vagabundos. Foto: Rildson Valmot.

Tudo é pausa, pois há Messejana encarnada, Jangurussu é sucata e o rolezinho faz o *swing* da madrugada. Uma pausa. Depois a rima.

Madrugada, 12 de novembro de 2015. O grupo está desfeito como estilhaçado em assombroso desaparecimento. 10 corações param de bater. 7 outros corpos sobrevivem. Afundam-se 10 vítimas na Rua Lucimar de Oliveira, no Curió, um bando de policiais militares afunda a caixa torácica dos jovens, afunda, afunda cada vez mais.

Não se pode dizer se os olhos choram ou saltam. O espaço do cimento se alucina e uma multidão grita no saco de silêncio, traz os filhos de Carolina Maria de Jesus, carrega papel no Grande Circular lotado. Surge aqui o Terminal da Parangaba, segunda-feira de manhã, não é pão com café, nem voz e violão, é diferente da indigência e ainda mais do conforto, é uma jumenta parida desvairada no meio de manicures, operários, fardas de escolas municipais e vendedores contadores de histórias ou montadores de gibis. Trans viajantes, ambulantes numa marchinha de carnaval sem brilho. Roupas. Beco da poeira, *Lacoste*, *Tommy*, *GUCCI*, Mercadão do Mucuripe, *Nike*, imitação *Adidas* encerra-se debaixo do sol e através disso transparece o *Jornal do 10*, no qual a Elke Maravilha não conseguiu acomodar-se. Mototáxi, comprador de quentinhas, vendedora da *Avon*, café, lâmpadas, *Pinho Sol*, 3 revistas que custam R\$ 5,49, uma lâmina de barbear. Ademais, o Buraco da Gia vende mais e é mais barato e é mais barato porque vende mais.

Duas vezes a mesma história.

Duas vezes a mesma história. Ao mesmo tempo, a mesma é outra.

Eu estava chegando na minha casa e aí, quando eu desci do ônibus, eu percebi que a minha rua tinha se tornado um rio. No finalzinho da rua, dava pra ver minha casa, e aí eu reparei que tinha tipo um papagaio, um tamanduá ou uma sereia tomando banho na minha caixa d'água. Eu fiquei desesperada, eu tinha que chegar na minha casa! Foi aí que eu reparei que do outro lado do rio tinha uma gôndola, tipo um barco, então eu fui até lá pra ver se eu conseguia uma carona. Quando eu chego lá, quem é que eu encontro? Elke Maravilha comendo tomates. Eu disse: – Elke, por favor, me dá uma carona, eu preciso chegar na minha casa, eu estou desesperada... Elke, muito solícita, me deu uma carona. Então, nós fomos seguindo o nosso caminho, só que de repente a gôndola parou, ela estagnou no meio do caminho! Eu disse: – Elke, o que é isso?! Elke falou: – Eu não sei. Mas nós vamos descobrir. Então nós mergulhamos, mergulhamos, mergulhamos, mergulhamos e descobrimos que, na verdade, a gôndola tinha ficado presa no campo magnético de uma nave espacial submarina interestelar agnóstica. Então, nós batemos na porta, toc toc toc, quem me abre? Maria do Bairro, a porteira. Eu disse: – Hola, que tal? E ela: – Hola, acá és una fábrica de Paçoquita que utiliza los ingredientes da Tortuguita para hacer Nucita. Acá és gerida por un tucano muy malo, que contrata jogadores de futebol, como Pato, como Ganso... Eu não entendi uma palavra porque eu não falo espanhol. No entanto, Elke, muito solícita e poliglota, traduziu aquele espanhol pra mim e explicou que a empresa estava passando por um problema muito grande, o egocentrismo. E foi nesse momento que Elke, muito solícita, propôs uma sociedade através da qual ela tiraria a empresa do egocentrismo e, em troca, os tomates seriam utilizados na produção da Nucita. A parceria foi um sucesso, eles bombaram, ganharam diversos prêmios, como o Oscar (and the Oscar goes to... Elke Maravilha), ganharam também o Grammy (and the Grammy goes to... Elke Maravilha), competindo com Beyonce eles ganharam o melhor prêmio MTV de Nucita (and the Music Video Awards goes to... Elke Maravilha) e o mais renomado prêmio de todos, o troféu Carlos Câmara de Nucita (and the best Carlos Câmara Awards goes to... Elke Maravilha)! Depois disso, a Elke foi convidada para ser a embaixatriz da ONU para assuntos internacionais de terrorismo e falta de alga no Sudeste. Mas só no Sudeste.(Trecho da peça VAGABUNDOS)

Talvez, alguém consiga ver alguma coisa do mundo quando duas pessoas falam ao mesmo tempo. A ênfase fortalece o olhar.

Todos estão posicionados. A posição e reposição desenham o espaço da possível diferença. Aos poucos o mundo vira 26 atores, como se fosse o bonde da Argentina indo para o México, escorregando pela favela do trilho, descendo pela Leste Oeste, comprando laranjas no Mucuripe e parando para repousar na Feira da Ladra em Lisboa e, ainda assim, ser Fortaleza de Nossa Senhora da Assumpção.



Figura 2 – Atores sob roupas 1. Foto: Allan Taissuke



Figura 3 – Atores sob roupas 2. Foto: Rildson Valmot

Nicolas Jaar inicia seus *beats* em *Time For Us*.⁴

Os movimentos espasmados transtornam o ir e o vir. Sua batida insistente repetitiva desafia a regra, perde-se da marcação ensaiada, a simétrica relação de tempo se desfaz de um jeito que somente a pele entende. Todos dançam a mesma dança, percebendo que esse verbo, ao ser conjugado por vários, torna-se muitos, dentro da mesma constituição, mas ela perde seu fundamento, é destituída.

A dialética do constituinte e do constituído vem fornecer um sentido superior ao que é apenas uma forma política contingente: é assim que a República se torna o estandarte universal de uma natureza humana indiscutível e eterna, ou o califado o único lar da comunidade. O poder constituinte dá nome a esse sortilégio monstruoso que faz do Estado, ao se fundar como razão, aquele que nunca se engana, aquele que não tem inimigos, pois se opor a ele é ser um criminoso; aquele que tudo pode, mesmo sem ter qualquer honra (Comitê Invisível, 2016, p. 89).

⁴ Nicolas Jaar é produtor e músico chileno-americano. Propõe experiências musicais que cruzam literatura com diversas paisagens sonoras.

Retirar a roupa do Estado, torná-lo nu diante de todos. Para o Comitê Invisível, o maior compromisso do corpo está em retirar a legitimidade do rei, expor suas montagens maquiavélicas tão bem escondidas pelo véu da bondade e do trono inalcançável. Constituir ou Instituir um poder é dar ao mesmo aspectos de confiança, de segurança e responsabilidade. Enquanto esse poder trabalha com os aspectos da ordem ele passa a existir, mesmo sem aspecto de existência. Destituir esse poder não é apenas quebrar seu castelo, mas tirar o vigor das suas normas. Isso é o que pretende o corpo criminoso, na sua insurreição viva de estar presente e produzir movimento para o ataque.

Com uma precisão ensaiada, os atores estão posicionados em seus lugares.



Figura 4 – Sem título Foto: Alex Hermes

Substituir o corpo cartesiano pelo Corpo sem Órgãos, referido por Artaud, como explosão de automatismos, envolvimento de experiências para além do ar dos pulmões, que não preserva paredes nem estabelece regras de funcionamento. O Corpo sem Órgãos articula uma rede móvel de forças e não de formas. “Ter um sentido de unidade profunda das coisas, é ter um sentido de anarquia”. (ARTAUD *apud* GREINER, 2005).

Assim, nessa dança desorganizada, para a qual alguém grita *isso não é arte*, desenha-se um diálogo com a política e com a invenção daquilo que precisamos compartilhar no trânsito entre os corpos e os ambientes. Trata-se de pensar, com Artaud, numa coreografia que é produtora de células que se desfazem o tempo todo ao se encontrarem com outras, numa quebra de partículas movidas a todo instante na direção do choque; ou seja, um corpo que se desmonta no encontro com os seus vizinhos.



Figura 5 – imagem 1. Foto: Fernanda Leal



Figura 6 – imagem 2. Foto: Éden Barbosa

A música continua tocando. Ao lado disso, a água vai chegando ao fim, assim como o mundo, num ato extremamente rápido. As destruições fantásticas geradas no planeta compõem corpos. A silhueta minúscula de um corpo com seu tempo imoral e uma importante vontade de seguir, o mapa na mão, para desenvolver uma ficção, numa miragem de abismo que gostaria de continuar o infinito – como se o poder de seus pensamentos não conhecessem mais limites. Vale a pena ficar parado observando a lei? Atualizam-se as ideias de fim, movimentam-se os corpos dentro de um mesmo fim. Os rituais de normalização crescem e

assumem o ditado da proibição, lançando a culpa aos que fazem ações pelas urgências, pelo desespero de precisar gritar de modo ininterrupto.

Esse grito é criminoso, fura o silêncio. Os atores gritam ao redor do grupo, do motim, já está a lei no grande livro da Constituição, tudo já se torna reprovável: a posição do corpo, a roupa do corpo, os patamares do corpo, a fala do corpo, o intestino do corpo, o olhar do corpo, os pés do corpo, o cérebro do corpo, ou para simplificar a narrativa, basta dizer “o corpo inteiro”.

Isto é uma peça. Agora. Isto é uma ação.

Os atores dançam em si mesmos no ato de dançar e já podemos ver a cidade, os jornais, as escadarias, a Avenida Duque de Caxias, os juízes, as crianças, os assaltos, os pequenos buracos no chão, os filósofos, as esquinas, os atropelamentos, a bodega do Pequeno Mondubim. E os três Argentinos magrinhos com suas virtuosas acrobacias no sinal da Monsenhor Tabosa, a bolsa da moça que aguarda o ônibus, imitação de couro do Mestre Expedito com grandes fivelas douradas, as chaves do carro Inglês do Sr. Roberto Cláudio, o curioso lustre azul da escritora Sara Síntique, o exagerado bordado dourado das toalhas do Hotel Gran Marquise, os objetos cuidadosamente organizados na estante da Senhora Yolanda Queiroz, o cavalo de madeira antigo herdado do projeto “*A viagem do Herói*”, e, em torno, a imensa ficção do corpo criminoso, com sua história, seu tempo real, seus roubos, suas danças e seus contos:

- 1 Peggy Phelan, dançarina da efemeridade, faz-se entronizar nas palavras do teórico André Lepecki.
- 2 Dandara dos Santos, 42, travesti, foi morta a tiros, após sofrer linchamento no Conjunto Palmares.
- 3 Menina usa saia curta no seu passeio pela rua Prof. Dias da Rocha, ela é assediada e culpada por isso.
- 4 Passagem de ônibus aumenta de três reais e vinte para três reais e sessenta centavos em Fortaleza.
- 5 Foucault, escritor francês, afirma que a produção de sujeito tem lugar, em alto grau, na subordinação.
- 6 Mulher rouba autoria de textos, rouba autoria de músicas, autoria de danças, de peças, de dissertações.
- 7 A mãe de Pablo cria uma escola em Iguatu e pinta as paredes de azul-escuro com estrelas brancas.
- 8 Ítalo Calvino escreve um livro chamado Palomar e dedica aos pássaros dos miradouros de Lisboa.
- 9 Jérôme Bel foi extremamente indelicado com seus ouvintes numa palestra sobre dança em Fortaleza.
- 10 Em 2014, Gustavo Mineiro foi preso por ficar nu diante de batalhão do exército na copa do mundo.
- 11 Maikon K, performer, teve a apresentação, na qual fica nu, interrompida e foi preso por "ato obsceno".
- 12 A exposição "Queermuseu" foi cancelada em Porto Alegre, após protestos e ataques nas redes sociais.
- 13 O jovem ator Getúlio Cavalcante dubla a música *Skrilex Goin* na direita alta desse palco de cimento.
- 14 A revista VEJA...
- 15 O salário-mínimo no Brasil, no ano de 2018, custa novecentos e cinquenta e quatro reais, o valor bruto.
- 15 Andreia fez um inventário daquilo que foi achado na rua durante os anos que jogou vôlei no BNB.

- 16 Yuri Firmeza inventa o artista Souzousareta Geijutsuka, conseguindo divulgar na mídia sua exposição.
- 17 A atriz Karla segura um molho de roupas e dança com um semblante sério olhando para as pessoas.
- 18 Fausto Nilo, apoiado pelo prefeito da cidade, cria o PROJETO URBANÍSTICO FORTALEZA 2040.
- 19 Wesley Safadão recebe oitocentos e cinquenta mil reais para cantar no Réveillon da sua cidade.
- 20 Nietzsche discutia sobre a genealogia da moral há muitos anos, antes de Sigmund Freud e Foucault.
- 21 Judith Butler penteia seu cabelo para o lado, e ele cai um pouco para a frente quando ela fala.
- 22 Foucault, Freud, Lévi-Strauss, Lacan, Irigaray, Wittig, Kristeva, Beauvoir, Hegel, Derrida, Arendt.
- 23 A baby-sitter francesa lendo finalmente a carta do seu namorado brasileiro que está preso no Canadá
- 24 Chico Buarque escreve carta para as mulheres se desculpando por ter sido machista em uma canção.
- 25 Marguerite Duras compõe um filme para não ser filmado, apenas para ser imaginado com os ouvidos.
- 26 Gonçalo M. Tavares propõe um treino violento para uma revolução democrática e ocidental. Que tal?
- 27 O historiador paulista que com nomes falsos publica contos eróticos faz sucesso com desconhecidos.
- 28 O fim da humanidade pode ter começado em Auschwitz e o fim do futuro talvez em Hiroshima.
- 29 *“La asombrosa excursión de Zamba en la Casa Rosada”* faz parte do novo canal estatal Paka Paka.
- 30 O chefe de departamento da Secretaria de Cultura consegue faltar mais de três meses por ano, a cada ano.
- 31 Jair Bolsonaro indica Alexandre Frota como futuro Ministro da Cultura caso seja eleito presidente.
- 32 Um peixe resplandecente atravessa setenta rios, ele foi espuma, foi água, foi palavra de um livro.
- 33 A porta da casinha azul de dona Cândida de Canto Verde, abre sozinha com o vento da noite escura.
- 34 Os terrenos baldios do Conjunto Esperança pertencem às pessoas que amam os cavalos treinados.
- 35 No salão vazio não há nenhum nome colocado na porta, nem há lista de entrada, todos podem passar.

BOMBA RASGA-LATA EXPLODE.

Ingredientes para fazer uma bomba de pólvora⁵:

2 sacos plásticos

1 pedra quadrada com mais ou menos 5 cm de comprimento e largura.

5 rojões

FIM DA PRIMEIRA MÚSICA

⁵ Ver outras receitas para fabricar bombas em: <http://teobaldoconstantino.awardspace.com/bombascaseiras.htm>



Figura 7 – Explosão de roupas. Foto: Allan Taissuke.

As roupas saltam, e as pessoas espasmam no ar como pedaços de uma tempestade, fragmentos de um desespero ou ainda como migalhas coloridas, dessas que restam nas festas de grande massa. Os atores não sabem a medida do salto, não precisam saber de onde ele parte nem para onde se destina. Caso a composição acima fosse um desenho harmonizado pelas regras de um funcionamento eficaz, provavelmente cada pessoa pegaria sempre a mesma roupa, cairia sempre na mesma diagonal esquerda alta, com o mesmo movimento, a cada apresentação diferente.

Explosão de roupas sujas e empoeiradas e de pessoas suadas com o sangue correndo rápido pelas veias, adeptas aos estudos de dança e de teatro, por meio dos quais elas geram composições curiosamente semelhantes aos movimentos das multidões. A cena reúne pequenos pedaços de várias diferenças, gerando um combate que evoca as forças moventes da luta. Trata-se de não matar nem a vida nem a morte. “Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de tentar fazê-lo no combate incerto”. (DELEUZE, 2010, p.202)

A vida pode ser cambiante, transitar entre zonas ambíguas, como pensa Deleuze, e esse movimento a torna variável a todo instante, dando-nos mais dificuldade de fazer escolhas ou mesmo notar a morte e a vida em divisões exatas. Trazer a morte é sempre uma convocação de tabus no nosso meio ocidental, tendo em vista que o nosso potencial de afetos múltiplos foi ruído pelos apegos desta civilização. Morrer pode tão somente ser o caminho

mais livre para a vida ou mesmo para as vidas.

Nesta peça, liberar a vida, assim como a morte, deixar um corpo ser ação para o outro e desses encontros permitir a derivação de afetos poderosos que reduzem os julgamentos é o nosso empenho.



Figura 8 – Gabriela ao microfone. Foto: Alex Hermes

Atriz canta *Poema*, de Cazuza⁶:

eu hoje tive um pesadelo e
 levantei atento a tempo
 eu acordei com medo e
 procurei no escuro
 alguém com seu
 carinho e lembrei de
 um tempo porque
 o passado me traz uma
 lembrança do tempo que
 eu era criança e
 o medo era motivo de
 choro desculpa pra um
 abraço ou um
 consolo
 hoje eu acordei com medo
 mas não chorei nem
 reclamei abrigo do escuro eu

⁶ *Poema*, foi estrito para a avó de Cazuza alguns anos antes de 1975, quando vira canção.

via o infinito sem
 presente
 passado ou futuro
 senti um abraço forte já
 não era medo era uma coisa sua
 que ficou em mim e
 não tem fim
 de repente a gente vê que perdeu
 ou está perdendo alguma
 coisa morna e ingênua que
 vai ficando no caminho
 que é escuro e frio mas
 também bonito porque é iluminado
 pela beleza do que aconteceu há
 minutos
 atrás

Trata-se de compor uma vida menos obscura, mais próxima da necessidade, sem a tentativa de observar a regra para tentar reproduzi-la, mas com uma fluência a partir da observação e da consideração dos elementos que se apresentam. Dessa forma, pode-se notar que o “viver a vida” está, diretamente, produzindo uma política, mesmo que fragmentada e descontínua da mesma maneira que pode ser a arte, incluindo os aspectos da composição. Existe, portanto, no espetáculo *VAGABUNDOS*, uma busca por considerar elementos que propõem um entendimento do corpo nos seus aspectos filosóficos, literários e conceituais.

É válido compreender a arte como política e a política como composição da vida. De acordo com Agambem, “a arte é inerentemente política, porque é uma atividade que torna inativos, e contempla, os hábitos sensoriais e os hábitos gestuais dos seres humanos, e, ao fazê-lo, os abre para um novo uso potencial” (AGAMBEM *apud* LEPECKI, 2011, p. 45). Esse olhar de Agambem faz mover uma multiplicidade de componentes políticos na vida, conduzindo-nos a uma coletividade feroz, que retira a imunidade da aproximação com o outro e ressignifica os agregados de uma conjuntura de ações, a conjuntura política. Mas há ainda muitos aspectos importantes que precisam ser melhor investigados, visto que ajudam a compreender essa relação entre política, arte e vida.

Fogos de artifício indicam a comemoração de uma vitória, o brilho do horizonte daquilo que virá, a aposta plena sobre o futuro das coisas. Indicam também a promessa de mudança, como acontece ao fim de cada ano.

Bem no topo, na próxima cena, escutamos a segunda música, construída a partir do registro de uma queima de fogos. Fogos de artifício somados a um conjunto de músicas de filmes hollywoodianos. À esquerda, ao fundo, uma atriz, que usa um vestido longo e bonito, segura uma tocha brilhante (sinalizador) erguida para o céu. À frente, vinte e quatro atores

cansados, suados e trêmulos, por causa da ação anterior, conduzem o público a trilhar o caminho das diferenças entre as duas imagens dadas. Um olhar forte é substituído por uma página de um livro de Gonçalo M. Tavares (2017), na qual se pode ler: “uma revolução é uma coisa que não se vê, que não tem um material. Não é feita de pedra, nem de madeira, nem de barro. Uma revolução altera as leis”⁷. A princípio, todos os olhares destinam-se exclusivamente à atriz. Mais tarde, os olhos do espectador vão se envolvendo com a presença dos atores, que dançam sentados no chão. Na extremidade do grupo, roupas amontoadas, com raríssimos respiros lentos. O cérebro produz uma grande quantidade de adrenalina contida nos olhos de quem, sentado no chão, encara o mundo. Predomina a presença, a composição do ponto de vista, o olhar.

Tênis rasgado, biquíni doado, jaqueta vermelha, fantasias, paetês, luvas, batons, glitter, meias rasgadas, seda, renda, veludo, gravata borboleta, unhas pintadas de preto, revólver de brinquedo, top para ginástica, camisa estampada, farda do *Mc Donalds*, paletó do avô sob o qual há margem para se admitir que a atriz esteja completamente nua. São fragmentos daquilo que se pode ver, como o olhar subjetivo.

FIM DA TERCEIRA MÚSICA



Figura 9 – Sinalizadores e olhares. Foto: Rildson Valmot

⁷ Essa citação pode ser encontrada em: TAVARES, Gonçalo. *O Torcicologologista, Excelência*. Porto Alegre: Dublinense, 2017, p. 21. Ele desenvolve um diálogo poético entre duas Excelências, numa invenção dinâmica que quase se torna absurda, mas em seu rigor científico, nos faz refletir no mesmo grau de absurdo que existe nos dias da vida.

O grupo deita no chão. Após alguns segundos de silêncio, um assobio. Três atores destacam-se do grupo, retiram parte de suas roupas e caminham. Eles dão uma volta no palco e se colocam no fundo do lado direito. Ao comando de um dos atores, inicia-se uma ginástica coreografada ritmicamente. Os dois do fundo tentam seguir brutalmente o modelo que se apresenta.

Facebook, Instagram, portais, canais, *plug-ins*, redes e mais redes compõem um arsenal de modelos em telas multiplicadas que achatam o corpo. O comportamento do sujeito perde suas texturas sendo encapado de vidro, sendo enrijecido pela imagem do outro ideal, como obrigatoriedade para si e a reprodução de si como obrigatoriedade para o outro, num jogo viciante de reconhecimentos e buscas contínuas. É como se o corpo tivesse uma vibração entusiasmada para expor e ficcionar suas (auto)narrativas, movimentando poder e prazer: de buscar, de mostrar e de ser correspondido. Em *VAGABUNDOS*, questionamos os modelos padrões oferecidos como únicos, tendo em vista que há muitos modos de viver, e trabalhamos numa contaminação incessante por exibir a vida com seus rasgos e desobediências. Conforme Paula Sibilia, no seu livro “*O show do eu*”:

Aproveitando vantagens como os diversos graus de anonimato e a facilidade de recursos que oferecem as mídias interativas, por exemplo, os habitantes desses espaços montariam espetáculos de si mesmos para exibir uma intimidade inventada. Seus testemunhos seriam, a rigor, falsos ou hipócritas: em suma, não autênticos. Ou seja, enganosas autoficções, meras mentiras que se fazem passar por pretensas realidades, ou então relatos não-fictícios que preferem explorar as ambiguidades entre um e outro campo. (SIBILIA, 2016, p. 55 – 56)

Por esse excerto, vemos que Sibilia apresenta, como pesquisadora, algo do corpo que trata do seu alisamento referente às estruturas contemporâneas ligadas ao consumo, ao padrão, à lei asseguradora de inclusão nos meios de receptividade, no caso, muitas vezes objetivada na imagem de todas as espécies de telas, na máxima espetacularização de algo criado para fazer parte daquilo que supostamente seria o correto, o agradável e até o necessário.

Desobedecer esses formatos é inventar texturas e descobrir outros modos de viver e se relacionar com as normatizações impostas pelo Estado. Hoje, é difícil pensar em crime sem pensar no projeto civilizacional da modernidade. Não que o exercício da punição sobre indivíduos desviantes já não tivesse existido, muito e de formas variadas, porém, é com a definição e refinação da jurisprudência no processo de instauração de repúblicas por todo o mundo, incluindo a criação de um campo de direito internacional, que se dissemina também a política de regulação dos corpos e os valores pelos quais se medem e se julgam as suas

conformações ou deformações em relação à ordem autoritária.

Se crime é ato, criminoso é o corpo ao qual a ação é imputável. Definir um corpo como criminoso é defini-lo como punível, qual matéria de privação, tortura ou pena capital, qual matéria da punição não é outra, senão os corpos e as condições às quais estes são sujeitos. Não há nesta definição outro desígnio que não o da instauração e manutenção de uma ordem humanista, com toda a sua história de patriarcado, capitalismo e colonialismo. Fazer do crime resistência à punição é perturbar sem fuga nem antagonismo a autoridade destas forças. É desenvolver no seu seio a irregularidade que tanto menosprezam e com isso potenciar a existência de vidas cujo modo está por dar. Crime é a potência da vida por vir, perturbação de uma humanidade que se pensa o centro de tudo. Destarte, produzir arte no corpo é produzir um corpo criminoso, desobediente ao que se espera dele.



Figura 10 – Ginástica. Foto: Velma Zehd

Quarta música – *Bird Nam nam Going'Ing* – Baculejo.

Os atores conseguiram achar uma posição que reinventa um grupo de jovens da periferia da cidade, o qual, andando na rua, ocupava espontaneamente a Avenida da Universidade. Talvez eles surjam com cabeça de cobra, juba de leão, corpo de carneiro e cauda de serpente aos olhos da polícia, quando o grupo apenas tem estatura pequena, calças e bermudas jeans, tênis e sandálias desgastadas, um boné comprado na *C&A*, algumas moedas de cinquenta centavos e uma caixinha de som, dessas de quatro pilhas pequenas que cabem

direitinho na palma da mão. O essencial do acontecimento é ocupado por um amontoado de ações humilhantes e preconceituosas que move os corpos dos policiais, nos quais quem se arrisca a refletir e interrogar, tem a possibilidade de fazer manifestos importantes, como construir uma placa com grandes caracteres:

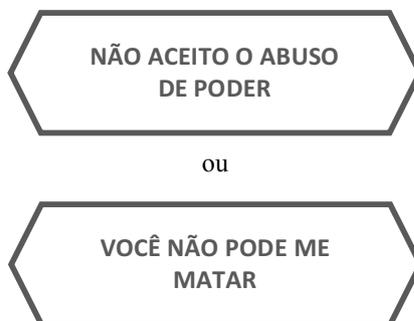


Figura 11 – “Baculejo”. Foto: Éden Barbosa

Segundo critérios escolhidos pelo estudo do gesto desenvolvido neste desenho coreográfico, segue abaixo um inventário de datas comemorativas entrelaçadas com os aspectos de um mata-borrão, uma espécie de lembrança rascunhada por uma dança meio sem ritmo:

- 1914 – Padre Cícero participa da Revolução Cearense.
- Homem rico e religioso de Juazeiro do Norte que usava batina preta com botões importados e carregava um chapéu arredondado de couro na sua cabeça. Peso: 87 kg. Altura: 1,67 m.
- 1947 – Nasce em Belo Horizonte Dilma Vana Rousseff.

- Economista e política brasileira, filiada ao Partido dos Trabalhadores (PT), 36ª presidente do Brasil e primeira mulher a assumir o cargo, é afastada por um processo de impeachment (GOLPE)⁸ em 2016.
- 11 de Setembro de 2001 – Duas torres do World Trade Center em Nova York deixaram de existir devido a um ataque terrorista que chocou o mundo. Morreram 2,977 pessoas. Jonathan Safran Foer escreve *Extremamente Alto e Incrivelmente Perto*.⁹
- 9 de março de 2017 – Estreia o filme VANDO VULGO VEDITA no CUCA BARRA. Segundo avaliação feita por especialistas, esse filme não tem nada a ver com esta pesquisa...
- 21 de abril de 1960 – Inauguração de Brasília, a nova capital do Brasil.
- 09 de janeiro de 1922 – Dia do Fico.
- 1930 – Antonin Artaud lança um manifesto por um teatro da crueldade, que critica a estrutura geral da História do Ocidente.
- 1994 – Pela quarta vez, o Brasil é Campeão do Mundo de Futebol.
- 2003 – Luiz Inácio LULA da Silva é investido como Presidente da República.
- 25 de março de 1824 – Outorgada a Primeira Constituição do Brasil.
- 25 de janeiro de 1654 – Fim do domínio holandês no Nordeste Brasileiro.
- 22 de agosto de 1942 – Entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial.
- 3 de Outubro de 1930 – Revolução de 1930 (Golpe de Estado).
- 9 de Novembro de 1904 – Revolta da Vacina.
- 1500 – Pedro Álvares Cabral, comandando uma frota ao serviço de Portugal desembarca no Brasil, reclamando a pertença dessas terras para o seu país.
- 14 de dezembro de 1838 – início da Balaiada.
- 01 de janeiro – Dia da confraternização e da paz.
- 20 de novembro – Dia Nacional da Consciência Negra. A data foi instituída feriado por lei federal, em 2011, relembrando a morte de Zumbi dos Palmares.

⁸ Para refletir sobre a genealogia da crise política no Brasil e sobre as ameaças jogadas na democracia no Brasil, acessar o artigo disponível no link: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/05/17/michael-lowy-o-golpe-de-estado-de-2016-no-brasil/>

⁹ Em *Extremamente alto e Incrivelmente perto* (2006), seguimos a história de Oskar, cujo pai estava no *Windows of the World* – restaurante no topo da Torre Norte, primeira a ser atingida. Nenhuma das pessoas no restaurante sobreviveu ao ataque, pois estavam impossibilitadas de evacuar o prédio. O pai de Oskar liga para casa cinco vezes antes da torre cair, deixando mensagens na secretária eletrônica, que Oskar ouve e esconde de sua mãe. As mensagens ainda perturbam Oskar depois de anos e ao encontrar uma chave escondida dentro de um vaso com a palavra “Black” escrita em um pedaço de papel, Oskar se agarra à esperança dessa ser mais uma das brincadeiras que seu pai costumava fazer (como esconder objetos no Central Park e indicar pistas para que Oskar os encontrasse). Com a chave em mãos, Oskar sai em busca do Black ao qual o papel se refere por toda a cidade de Nova York, numa tentativa de colocar-se mais uma vez perto de seu pai. Concomitantemente, nós somos apresentados à história dos avós paternos de Oskar, ambos sobreviventes do bombardeamento de Dresden – Alemanha – na II Guerra Mundial. Essa parte é contada basicamente por cartas escritas à Thomas, pai de Oskar.



Figura 12 – Anúncio de datas e roda *punk*. Foto: Alex Hermes

Movimentos sociais afro-brasileiros, quilombos, quilombagem, fulleragem, cotas, negro, negrume, emprego, por mais que tudo esteja perdido! Rio Negro, negritude Júnior, a carne mais barata do mercado. Das inconfidências ao isabelismo, da revolta à resistência pacífica, das calçadas de Copacabana à Favela da Maré, urra diabo! Preconceito, universidade, movimento negro no século XX, propriedade privada. Eu vou primeiro! Vai pra puta que pariu! (Trechos da peça *VAGABUNDOS*)

os dias são números que
a valer numa soma de fatos
fazem proceder uma refusão do
sangue
na veia do centro

e por acaso
dia 04 de abril
o corpo vira pasto
no acaso, 16h, ora
paro e pasto.

o corpo de Foucault Ivoneide
em estreitos vasos
vazam 4.5, no caso

05 a 20 de abril, febril febril
e criminoso
é o acaso.

A multidão desaparece. Surge uma imagem copiada da capa da *VOGUE* 05, 2014.



Figura 13 – *Models*. Foto: Fernanda Leal

Black out:

Narração:

Vai começar, vai começar mais um jogo aqui na igreja. Se prepara o pastor Marco Feliciano, os fiéis já estão ali com os bolsos aquecidos e o público presente é de 55.000 pagantes de impostos. Vai começar a partida. Dilma faz um lance, mas o povo recua e passa a bola para os deputados, a bola some, a bola também foi roubada. O pastor volta a fazer uma oração porque o Félix beijou o Nico. A Globo faz uma boa jogada mas não foi gol. Os dois times estão brigando feio e a Palestina perde cada vez mais jogadores para Israel, que bombardeia de 7 a 1 sem pena. Tá lá. Tá lá mais um corpo estendido no chão. O juiz ignora a falta de água e o jogo continua. Esse oferecimento é um oferecimento da FIFA da puta, uma explosão de cachimbos iluminando o estádio cheio de craques. Neymar passa a bola por cima da Praça Portugal e destrói o campo. O seu Antônio passa a bola para a lateral direita, mas seu Antônio cai no chão, está muito machucado e a ambulância não chega. Os índios estão com o domínio da bola, mas a polícia se aproxima, ataca, chega perto da área e é gol. Gooooooollll do Brasil! (Trecho da peça *VAGABUNDOS*)

Uma luz acende. Foco. Um grupo de pessoas com máscaras das mais variadas tonalidades e modelos observam o público por alguns instantes.

imaginação, na invenção imbuída de desejo, pensar antes de morrer se torna uma possibilidade, uma alternativa, radicalizando traços de pura realidade do corpo para possíveis multiplicidades. A arte esquematiza encontros, produz inúmeras formas de vida, trava a batalha. Diferente da matança, ela regula contatos das potências heterogêneas.

GUERRA DE ROUPAS. Os atores lançam roupas uns nos outros, atacando-se.



Figura 15 – Entre espasmos e guerra de roupas. Foto: Alex Hermes

Ela nunca vai saber quem é La Ribot ou Boris Charmatz, nem sequer Thomas Lehmen, muito menos Meg Stuart, Denise Stutz ou João Fiadeiro;

Ele nunca estará num ônibus quando chegarem sete garotos para incendiá-lo;

Ele nunca entenderá o que é almoçar um ovo cozido com molho de tomate *Pomarola*, o mais barato do Mercadinho São Luís;

Ele nunca irá transar com ela, porque ele só transa com ele;

Ela nunca terá um tutu guardado, porque ela era bolsista da academia;

Ele nunca vai chorar o fim das sociedades;

Ele nunca vai conhecer o livro de Jó da Bíblia Sagrada, nem a revista playboy da Xuxa;

Ela nunca visitará nem Tóquio, nem Londres, nem Singapura, nem Nova York, nem metrópole alguma;



Figura 16 – Guerra de roupas durante o jogo “Ela nunca... Ele nunca...” 1. Foto: Alex Hermes



Figura 17 – Guerra de roupas durante o jogo “Ela nunca... Ele nunca...” 2. Foto: Alex Hermes

Ela nunca vai entender porque filho de político não estuda em colégio público, já que o ensino é tão bom;
 Ele nunca vai num terreiro de Umbanda;
 Ele nunca será um hacker;
 Ela nunca vai entrar de carro no túnel para o *Shopping Iguatemi*;
 Ele nunca vai ver o cadáver do marido;
 Ela nunca aprenderá a dizer: *l'amour est un état si commode*;
 Ela nunca vai confundir liberdade com libertinagem;
 Ele nunca será o velho escritor que sobreviveu à II Guerra Mundial;
 Ela nunca vai saber que Chapman foi rival de Shakespeare;
 Ele nunca vai refletir sobre a sobre aquilo que não é escrito, sobre a sabedoria oral, sobre Pitágoras, sobre Buda;

Ela nunca vai perceber que Samuel Beckett não estava preocupado com as competições para ganhar títulos de melhor autor, ele só queria filosofar com o teatro;
 Ele nunca leu Aristóteles, Aldrovandi, Gesner, Ray, Lineu, Eugénie Guérin, Bossius, Deleuze, Cuvier, Triptolemo, Budoeus, Argalastes;
 Ela nunca terá interesse por palavras raras;

Um depois do outro, os atores seguem improvisando sobre escrupulosas ou divertidas impossibilidades para “ele” e para “ela”, travando uma guerra concomitante, ao fundo, com uma maravilhosamente obstinada batalha de roupas.

*Antes da Primeira Guerra Mundial, o Estado já era falido.
 Depois, nota-se que explodir o Estado, nunca será vencê-lo.
 Intervir com o Exército Brasileiro no Rio de Janeiro, significa
 que o Estado já está vencido por aqueles que o fizeram tomar
 esta decisão. A guerra é uma mancha que estará sempre
 conosco.*

Fim da Guerra.

De uma das saídas de emergência do teatro, uma atriz carrega um lustre achado no lixo dos fundos da casa do Senador Eunício Oliveira, localizada na Rua Deputado Moreira da Rocha, 778. Abaixo do primeiro degrau da arquibancada, descem pneus girando sobre si mesmos, sendo carregados por Leonardo William e Milton Sobreira. Longos tapetes luminosos e duas cadeiras amarelas protegidos por plásticos transparentes, uma mesa de madeira pintada de branco, dois ventiladores com hélices imóveis, mangueiras de incêndio descartadas, uma enorme árvore de natal, um cofre, uma cama, uma geladeira azul quebrada decorada por adesivos do Grêmio Estudantil de 1989, um botijão de gás, duas sacas de cimento, sete bicicletas, três caixas de sabão *Brilhante*, um refletor de luz alaranjada, uma placa de trânsito roubada da Av. Treze de Maio, uma moldura de comprimento equivalente a altura de Sérgio Cavalcante, o ator mais baixo. No mais fundo da cena, há uma mudança de casa, um trânsito de grandes e pequenos objetos, uma viagem de um estado para outro, uma espécie de rebelião de materiais que cruzam de cima para baixo, da direita para a esquerda. Uma cena do filme *Rei Leão* interrompe esse cruzamento, piruetas nascem no centro do palco ao som de uma vinheta do programa do Sílvio Santos. Todos aplaudem. Uma moto ilumina a cena com seus faróis acesos, sua buzina insistente expulsa todos os atores da cena. Explode mais uma bomba na calçada do teatro.

Blackout.



Figura 18 – Passagem dos móveis. Foto: Velma Zehd



Figura 19 – Moto durante a passagem dos móveis. Foto: Rildson Valmot

Ator sozinho inicia um movimento ao ritmo de uma projeção estampada na parede preta no fundo do espaço, que o constrange em repetitivos vaivéns. Na projeção, uma criança encara a câmera e fala repetidamente “*I Love You*”. Ele está com o corpo na diagonal, sua cabeça olha em direção à plateia, seu joelho direito flexiona simultaneamente ao articular das palavras “*I Love You*”. Os atores retornam à cena aos poucos, em trios, em duplas ou apenas sozinhos. Espalham-se pelo palco. Cada um assume a mesma posição do ator que está ao centro, na diagonal, flexiona também os joelhos e pronuncia a mesma frase da criança da

projeção. Música. Corpos começam a cair ao chão. Todos estão caídos quando a imagem some.

Pausa.

Instantes para observar os corpos.



Figura 20 – Corpos. Foto: Rildson Valmot

Todos saem. O palco está vazio.

Temos aqui uma sala de jantar, quase sem educação, de palavras à moda da casa. As pessoas chegam e estão revestidas de atenção, afetos inteligentes, qualidades sensíveis e, apesar da disposição para o confronto, não estão interessadas no caráter ideológico das relações. Resta resistir com paciência diante daquilo que é mais próximo, mais simples, mais real. Quatro notícias são relatadas no centro da peça. Os atores praticamente cegos, desequilibrados pelo cansaço das pernas, os joelhos assaz afastados, os cotovelos ardem ao segurar comidas variadas, as mãos juntas e firmes. Todos estão alinhados, vestindo roupas diferentes da primeira aparição na cena. Pequenos passos fazem o grupo, o motim, a vida seguirem em frente, aproximarem-se de outros corpos. Intervalos entre a manifestação e a percepção. A presença de narrativas irrompe e se instala no espaço, enquanto, no meio do

quadro, torna-se necessário esperar que o acontecimento seja gerado num diálogo aberto com os demais.

Esse espaço se faz coletivo por meio do desdobrar de uma dança imanente e comum à vida. Como em qualquer ato de improvisação, deseja-se uma presença não-arbitrária, para que se torne possível o encontro, e não a soma dos fragmentos; que haja coexistência, mesmo na guerra, e que as possibilidades prevaleçam sobre as certezas dos acontecimentos.

Todos comem, todos falam, todos morrem entre si.

O pequeno gesto
A pequena veia do peito
Aos pequenos espaços do corpo
Esta pequena espécie de crime
O amor

Bombas explodem. Mulher abre os olhos. Mais bombas. Menos Luz.

Black out.

Giramos rápida e ininterruptamente num carrossel de discursos sobre a desestabilização do planeta. Tomamos o corpo como experiência de pensamento acerca das possibilidades de continuarmos a construção do mundo, apesar de sua inerente destruição. Refletimos sobre as convenções ocidentais em declínio e sobre as tentativas de invenção e sobrevivência num espaço interminável.

Em *VAGABUNDOS*, fomos escolhidos pela cidade, pelas roupas, pelos móveis, pelas comidas, pelas máscaras, pelos segredos e clarezas, pela água, pelo público, pela arte, pelo crime, e não temos direito a outras coisas, tão logo cada uma dessas coisas seja o próprio universo, que se constitui de infinitas coisas. Todos os objetos são arremessados no centro do palco pelos atores que não mais são vistos.

Parafusos, enfeites, papelões, espelhos, quadros, vasos, utensílios domésticos, bolsas, cadernos, livros, cones, escadas, comidas, sofás, gavetas, bonecas, plantas, enciclopédias, escovas, frascos, panelas, entulhos, madeiras, grandes televisores quebrados, colchões, cordas, portas, desenhos, cartões, *souvenirs* e fogões formam a enxurrada de imagens lançadas diante da nossa subjetividade. Mais uma bomba. Fumaça.

Escuta-se *LOVE FOR SALE*¹¹.

Love for sale,
Appetizing young love for sale.

¹¹ Música de Cole Porter, 1930, gravada por Caetano Veloso, à capela, em 2004.

Love that's fresh and still unspoiled,
 Love that's only slightly soiled,
 Love for sale.
 Who will buy?

Who would like to sample my supply?
 Who's prepared to pay the price,
 For a trip to paradise?
 Love for sale
 Let the poets pipe of love
 in their childish way,
 I know every type of love
 Better far than they.
 If you want the thrill of love,
 I've been through the mill of love;
 Old love, new love
 Every love but true love
 Love for sale.

Appetizing young love for sale.
 If you want to buy my wares.
 Follow me and climb the stairs
 Love for sale.
 Love for sale.

O público retira-se do espaço.

1.2 Situação específica com uma mulher do público.



Figura 21 – Entrada das comidas. Foto: Alex Hermes

Durante a cena da imagem acima, numa apresentação realizada na Bienal Internacional de Dança do Ceará, em 2014, uma espectadora, localizada no lado direito do público, no alto da arquibancada, levanta e protesta: - “ISSO NÃO É ARTE! Isso é uma pouca-vergonha, imundície, isso é pornográfico... Sebosos! ELES FALAM PALAVRÃO E AINDA TOMAM COCA-COLA.” Ela levanta, sai gritando abrindo as portas do teatro, batendo nas paredes e perguntando quem era o responsável por aquela “esculhambação”. Continuamos a peça, pois ainda faltava uma cena, mas continuamos ouvindo a voz da mulher, ao longe, gritando insistentemente: “ISSO NÃO É ARTE!”

Quando o espetáculo acabou, saí do teatro do SESC Iracema para recolher os materiais externos. A espectadora citada me abordou com uma pedra na mão (pedra que apoiava uns panfletos no balcão da recepção), falando que eu ganhava dinheiro com uma organização malandra, que estava vendendo como arte algo que não se aproximava nem de longe daquilo que seria de fato arte. Disse, ainda, que a arte precisaria, minimamente, tocar as pessoas, que os artistas precisariam, obviamente, ter alguma habilidade para mostrar e que aquelas pessoas não eram artistas, pois não sabiam fazer nada, nem dançar, nem cantar, nem interpretar personagens, que eram jovens mal encaminhados por mim, destruídos com a minha direção. Afirmou que cada parte da peça era uma ofensa a tudo que ela acreditava ser dança. Ouvi, pacientemente, todas as suas palavras. Logo depois, ela se aproximou mais ainda de mim e disse-me: “vou te processar, isso não pode continuar! Vou conseguir os seus documentos”. Olho para ela e digo: “a senhora tem uma caneta? Pode anotar!” Ela disse: “Você é uma mal criada!” Pegou a caneta, e eu disse: RG. 2000008001651; CPF. 01166935337. “Você vai ver!”, disse ela.

Eu imaginei que aquela pessoa, altamente alterada, jamais iniciaria um processo, verdadeiramente, contra mim; aliás, contra a peça. Não obstante, ela lançou um documento para me acusar de “vender como arte o que não seria arte” e de “agredir ética, moral e fisicamente a vida de um grupo de jovens e de uma grande quantidade de pessoas reunidas num teatro para ver espetáculos de dança num evento de dança”. Segundo ela, “na ocasião presente, minha apresentação não contava como essa arte, a dança”. Seu processo, entretanto, não teve ranhura, não chegou a ser julgado em tribunal.

Poderíamos, aqui, desenvolver um longo argumento sobre o que seria ou não arte; pensar com a piada feita por Duchamp, na sua obra “A fonte”, diante dos seus próprios parceiros de curadoria; ou, ainda, refletir sobre espaços de legitimação ou autorização apontados para essa produção; ou até sobre a relação entre o fazedor e o espectador de trabalhos artísticos. Parece que a situação experimentada nesse afrontamento encaminha a

reflexão para os pontos acima. No entanto, desejo abrir uma brecha e tratar de algo menos dito nas palavras dessa espectadora, um plano detalhe dentro desse quadro feito de tantas tessituras e volumes.

Havia algo físico que a incomodava, algo nos corpos suados, no cheiro de comida misturado aos cheiros de roupas molhadas, nos gritos que expulsavam saliva e restos de comida do palato, nos cabelos encharcados de substâncias variadas, no modo como os garotos vestiam saias e vestidos sem pensar se eram roupas “para meninas” e como as garotas não pareciam preocupadas se suas calcinhas ou se seus mamilos iam aparecer em meio a tantos movimentos bruscos, no susto que o coração possa ter levado com as pequenas explosões das bombas rasga-lata que invadiam as nossas veias sem anunciação. Havia uma teia que a incomodava, que a retirava de seu conforto e de sua fantasia do que poderia ser artístico ou culto. Essa teia possuía bichos, corpos irregulares, ações reprováveis, movimentos aberrantes que a obrigavam a encarar a materialidade de um fato.

Assistir à peça inteira seria, talvez, fazer parte dessa estrutura inaceitável para ela; por isso, o acidente, o corte. Ela, ao gritar, produzia corporeidade de resistência, fosse nela ou nos outros. A partir dessa ação, inicia-se um processo de reação, de deslocamento; abre-se um plano de afrontamento entre os olhares, entre os posicionamentos na vida e, conseqüentemente, na arte. Quando isso acontece, vibra um desmonte das certezas figurativas. Tudo que aparentemente seria “bom”, “belo” ou, ainda, “correto”, perde-se num trânsito provisório de sentidos e sensações. Possivelmente, o corpo dessa mulher perde a capacidade de definir o que ela vê ou sente. Abre-se mão da descrição e introduz-se uma narrativa polivalente de subjetivação em que seu corpo já não seria compatível ao que se construía em seus planos.

A ação desta mulher lança-nos para a tal investigação.

A seguir, pontos de tensão que nos fazem dar alguns passos na direção daquilo que queremos reflexionar:

- *Proteccionismo da lei*: euforia e indignação compõem um quadro recorrente na maioria dos grupos sociais, que é o de defender aquilo que é “normal” ou “justo” aos encaixes. Tais grupos aguardam comportamentos que se adéquem exatamente ao formato dado e passam a trabalhar arduamente para defender o que seria ideal: a lei, que supostamente protege nosso corpo contra danos. Em troca, também somos convocados a defendê-la para produzir uma estrutura de vida saudável, sem desvios e, conseqüentemente, sem punições.

- *Reação ao acontecimento*: se uma obra é desviante ou depravada, isso depende de como as pessoas reagem a ela. Um artista pode cometer um ato de desobediência civil e sofrer apenas pequenos comentários, contanto que ninguém faça uma acusação pública. A espectadora, na situação do *VAGABAUNDOS*, faz uma acusação jurídica, e isso modifica o direito de liberdade dessa peça. A questão é que a resposta das pessoas deve ser vista como problemática. O fato de uma obra infringir a uma regra (seja moral ou de gênero artístico) não significa que os outros reagirão a esta infração. Nos casos das obras censuradas recentemente no Brasil, há mais eco nas reações que na fruição da obra, gerando uma multiplicidade de comentários que reinventam o próprio trabalho. Por exemplo: Wagner Schwartz, artista brasileiro, ao apresentar sua performance “*La Bête*” (“O Bicho”) que partia da obra mais consagrada de Lygia Clark, foi surpreendido por um pesadelo. Para *La Bête* acontecer é preciso que o público deixe de ser expectador para se tornar participante, pois é o público que constrói uma narrativa coletiva ao manipular o corpo nu do performer como se ele fosse uma das figuras geométricas de Lygia Clark. Um trecho da apresentação foi recortado e divulgado na internet. Nessa parte, uma mulher e sua filha pequena tocam o corpo do artista, assim como tantas outras pessoas da plateia, mas a cena retirada de contexto se converteu no que ela não era. Wagner foi massacrado como pedófilo nas redes sociais. Houve protestos realizados por evangélicos e políticos sem escrúpulos diante do museu. O artista precisou depor na 4ª Delegacia de Polícia de Repressão à Pedofilia num inquérito aberto pelo Ministério Público de São Paulo para investigar se houve crime. Nesse caso, até a CPI dos Maus-Tratos, do Senado Federal convocou curadores, o artista e a mãe da criança para prestarem depoimento. Por meio da reação de algumas pessoas, uma multidão foi ativada, a moral autoritária foi erguida e Wagner se transformou num criminoso, diretamente, num “pedófilo”, sem haver caso, nem crime na sua significação diante da Constituição. Não falo no crime como poética, como estamos estudando, mas crime de fato. Ninguém se lembrou da vida do artista, dos seus afetos, da sua história, muito menos da sua obra. Houve uma grande manipulação midiática que desviou a atenção dos problemas de corrupção, de fato, no Brasil, e essa ficção inverossímil convenceu tantas pessoas, tornando esse o maior problema do país: “um pedófilo abrigado numa exposição de arte em museu”. Esse é apenas um dos vários casos nos quais a obra se torna conhecida, num ato sensacionalista e fora de contexto, através de uma reunião de fatos completamente diferentes dos reais acontecimentos. Sendo assim, como o corpo criminoso de que

tratamos aqui diferencia-se dessas máfias ficcionais construídas a partir da reação das pessoas?

- *Performance e Crime*: a análise de uma ação delinvente na situação de performance já redimensiona o aspecto social construído nos corpos. O prejuízo ou dano gerado acomete de modo amplamente diferenciado os envolvidos. O que reduz o peso moral é exatamente essa circunstância de um lugar inventado da arte, que pode ser também inventado em outras camadas da vida, como por exemplo: vandalismo como vingança contra autoridade, roubo de loja desonesta... tudo pode ser, aos olhos de um criminoso, danos de resposta a um opressor. Quando a espectadora que gritou durante a cena diz que aquele trabalho não é arte, o modo como ela o faz, modifica o acontecimento. Quando trato dessa redução do peso moral, trato de uma possibilidade, e não de uma condição ou consequência. A mulher em questão afirmava que aquilo que fazíamos era crime, pois não estávamos cumprindo nossa função social de artistas. Todavia, quem determina essa função e do que ela se trata? Ainda somos conduzidos pela poética aristotélica que propõe uma execução perfeita de uma técnica como condição para receber o título de “artista”? A suposta pós-modernidade na arte não conseguiu encerrar os parâmetros que normatizam a obra de arte e a vida dos artistas? Aquela mulher do público estava condicionada para ver uma cena de dança a partir dos aspectos normativos do que vem a ser uma dança. Para ela, ir a uma Bienal Internacional de Dança, entrar numa sala de espetáculo e ser acometida por bombas, sujeira, palavrões, atropelamentos de pessoas, suor, gritos, entulhos, num espaço que não se restringia ao palco, era uma ação inaceitável como arte. Diante de tantas feridas na história do nosso país e dos nossos corpos, o que teríamos mais a fazer como arte, senão produzir um cataclismo de ações, um bando de gritos enlouquecidos, uma devastação feita do movimento das coisas e das pessoas? Nossa performance é gerir inconformidades. Urrar o afeto em um depósito de trabalho sobre si que expande o que é normatizado histórica e socialmente como corpo. Quebrar a solidez daquilo que é delimitado no entendimento, na norma, na palavra. Gerar uma outra língua. Fazer gerar um corpo que é falange.



Figura 22 – Canibalismo e histeria 1. Foto: Rildson Valmot



Figura 23 – Canibalismo e histeria 2. Foto: Daniel Protzner



Figura 24 – O beijo. Foto: Rildson Valmot

1.3. Diálogo entre arte, crime e formas jurídicas

Existe um ritmo que atravessa a matéria, a vida, o pensamento, a natureza e a história das sociedades, e ele sugere uma dança, um conjunto de movimentos aberrantes que podem nos arrancar de nós mesmos, pois há algo forte demais que só é possível no nosso limite, na beira de si mesmo, no jogo do desejo que se entranha para todos os lados, tornando o ato de desejar um “ato criminoso”.

Interessa-me aqui uma poética nada convencional, uma política cênica e vital que não consegue ser dominada pela lei, nem conduzida pela regra, mas fomentada por outros modos de operar, rebelde, contracultural, criminosa. Alinhavando estudos de performance, filosofia e discussões sobre o direito e a punição pretendemos gerar questões que podem deslocar a ideia que se tem de “lei” e também de “crime”, considerando que a lei não é um amparo poderoso e fundamental e o “crime” nem sempre seria um ato vergonhoso e que solicita pena.

A arte é um território de privilégio, onde vários acontecimentos explodem com um viés criminoso, não porque se busca a realização de um crime, mas porque se torna

inevitável que as ações sejam subversivas, por se tratar de um espaço em que os corpos estão dispostos a questionar as imposições geradas pelo “Estado” numa dimensão autoritária e enrijecida.

Em *VAGABUNDOS*, há uma necessidade de falar de amor como um ato de resistência diante da morte; como um ato de resistência à frustração das leis que não conseguem estabelecer um espaço igualitário, à ausência de percepção do Estado numa cidade com alto índice de violência entre jovens, aos encontros fartos de poderosos e autoridades, quase além da nossa capacidade de compreensão, e à própria crise do fazer artístico, no sentido de apresentar uma narrativa que diz “ele nunca vai entender o que é morar aqui no Brasil”.

À maneira de Lubitsch¹², cujas narrativas também nascem dos encontros e confrontos entre amor e dinheiro, a peça fala de um grupo de artistas que constroem, por meio da mentira, do “crime” e do teatro, uma maneira de se posicionar, arquitetando uma reinvenção de mundo, e tal reinvenção é capaz, inclusive, de furar realidades. *VAGABUNDOS* é uma obra artística porque artistas escolheram fazê-la e também por fazer parte da vida. “A vida não é só matéria para construção de uma obra de arte. A vida em si é a obra de arte. (Brecht apud Barthes, 2009, p. 373) Para estar na vida é preciso doar o corpo para o momento presente e esse momento é formado de uma subjetividade e materialidade inventiva que aglomera performatividades diversas. O corpo que vive, atuado em flagrante e dinâmico desvio, que se dinamita sem receio da morte, da doença. Corpo que não se reconhece o corpo que dizem ser ele. Um corpo que dinamita as lógicas, as expectativas do futuro e os padrões. Sua ação é impiedosa.

Daí, compreende-se o desvio que tentaremos abordar, no que se refere à produção da obra de arte, de modo que essa condição de desvio se estruture num pensamento referente ao “corpo criminoso”, levando-nos a refletir que o ato de gerar outras políticas e outras éticas na confecção de ações artísticas, as quais, em sua aparição geram uma ranhura latente na organização moral e social por meio de uma subjetivação, já pode ser o devir desse tal corpo dito criminoso, corpo delinquente, corpo imundo, “Corpo sem Órgãos”¹³.

¹² Ernst Lubitsch (Berlim, 28 de janeiro de 1892 — Hollywood, 30 de novembro de 1947), foi um actor e director de cinema alemão. Os seus filmes eram engenhosos e sofisticados, com uma maliciosa sexualidade. Em todos eles há o famoso "Toque Lubitsch". Há muitas definições do que seja de facto o Toque Lubitsch, mas a maioria delas foca o seu único, nada convencional e um pouco efêmero jeito de fazer filmes com delinquência.

¹³ O Corpo sem Órgãos (ou apenas CsO) é um conceito desenvolvido por Deleuze e Guattari, utilizado em *Anti-Édipo* e *Mil-Platôs*. Esse conceito, retirado de Artaud, funciona muito mais como uma prática, ou conjunto de práticas, em vez de uma noção bem definida. Faz parte de um estilo de vida nômade. Não compreendemos o Corpo sem Órgãos, vivemo-lo.

“O corpo criminoso”, pensado como o corpo de um artista que move a lei a partir de uma invenção (obras de arte) e que se manifesta fora de um padrão amparado pelo poder dominante, é um corpo impelido de desejo, o qual, ao se expor, expõe também um jogo de valores, contando, inclusive, com o castigo como parte da sua narrativa. Da relação crime e castigo, acaba surgindo uma teoria acerca do uso de força na sociedade, como um esquema legitimador, que passa de um domínio a outro. O corpo na arte, que possui em sua historicidade os desvios imanentes à sua existência, apesar da sua indecisão, está sempre ligado às éticas ou políticas.

Como afirma Foucault, no trecho da introdução de *O Uso dos Prazeres*: “Existem momentos na vida onde a questão de saber se se pode pensar diferentemente do que se pensa, e perceber diferentemente do que se vê, é indispensável para continuar a olhar ou a refletir” (FOUCAULT, 1984, p.13). Assim, a crítica genealógica pretende mostrar que “tudo” e “todos” dentro do espaço social e do corpus científico e filosófico são passíveis de questionamento, podendo sempre ser colocados sob “suspeita”. A questão fundamental desse trabalho está em compreender a arte como parte do mundo, desse que construímos e que por sua vez nos constrói, e fazer dessa construção uma forma de conviver e compartilhar com os outros o processo vital, mesmo quando criminoso.



Figura 25: Faca *Tramontina*. O Golpe.

Talvez o corpo criminoso seja uma matéria cortante, um surto, ou simplesmente uma lesão inexplicável nas páginas da lei, um rasgo comparável a um acidente ou o próprio acidente.

A ação do crime é o procedimento das pessoas diante de condutas amplamente consideradas como nocivas e reprováveis. Nesse ato, há o mesmo pulsar que há no desejo, pois tanto o desejo quanto o crime se tornam uma ação de invasão, de liberdade, no lugar onde há ação, reação e punição. Interessa, aqui, pensar a fisicalidade do corpo numa implosão de desejo que ocorre na relação com a corporeidade em estado de crime, dentro de uma especificidade da peça *VAGABUNDOS*, a qual, como explicitamos, foi acusada de subverter a lei.

A performance manifesta um trajeto criminoso onde o corpo escancara as questões do gueto, da rua, dos subordinados, dentro de um contexto político da cultura que geralmente não enfatiza tais experiências. Como invadir essa experiência do corpo de maneira que a vida não se detenha ao espaço do privilégio?

Em *Vigiar e Punir*, Foucault sempre traz o criminoso e a justiça num enfrentamento de poder. Para que o criminoso não vire um herói, como outrora, “só se propagarão os sinais-obstáculos que impedem o desejo do crime pelo receio calculado do castigo” (FOUCAULT, 1975, p. 93), não mais a glória ou esperteza do contraventor. Trata-se de dispositivos voltados para o futuro. De agora em diante, pune-se para transformar alguém em culpado, não para apagar o crime.

Investigar os atos criminosos no âmbito da performance trata-se, sobretudo, das questões das minorias quando interagem com os dominadores. Os pobres representam, estrategicamente, a subordinação para se proteger e para conseguir benefícios, mas não devemos tomar essas representações pelos pensamentos e sentimentos internos dos subalternos. Podemos pensar na dramaturgia do poder, que vai construindo narrativas num espaço-tempo carregado de ação, na qual o poder, a dominação e a resistência estão no centro da nossa análise, do início ao fim.

Segundo Bourdieu, quando as pessoas vivem em um contexto social igual ao que produziu seu *habitus*, elas tomam as estruturas desse contexto como naturais e inquestionáveis: “Em uma formação social determinada, quanto mais estável as estruturas objetivas e quanto mais plenamente elas se reproduzem nas disposições dos agentes, maior será o campo da doxa, daquilo que é dado como natural” (BOURDIEU, 1977, p.165-6).

A obediência ao poder criador do Estado não é mecânica e nem uma submissão consciente a uma ordem ou a uma força. Seria, no entender de Bourdieu (1996), uma

disposição do corpo intimamente enraizada e que não passa, portanto, pela consciência; são, na verdade, chamados à ordem. “A evidência das injunções do Estado só se impõe de maneira tão poderosa porque ele impôs as estruturas cognitivas, segundo as quais é percebido” (Bourdieu, 1996, p. 117-118). Esse é o fundamento da eficácia simbólica dos ritos do Estado.

Referir-se à imposição de estruturas cognitivas, como faz Bourdieu, é levar em consideração a performatividade do discurso. Pesquisadores vindos da filosofia e da retórica (como J. L. Austin, Jacques Derrida e Judith Butler) criaram termos como performativo e performatividade para ressaltar a força dos enunciados na materialização da realidade social. O performativo, para Austin, refere-se a casos em que “a emissão de um enunciado [utterance] (AUSTIN, 1990, p.66) é também a realização de uma ação”. A repetição e reiteração de normas linguísticas (numa espécie de teatro da vida) cria uma estrutura convencional, através do qual um julgamento com a frase “eu te condeno” contém peso legal (força performativa). Como perceber que a arte traz, em si, elementos do corpo criminoso? O corpo criminoso acopla-se a este mecanismo da performatividade a fim de revertê-lo, isto é, forjar novas estruturas (não-convencionais) de enunciação e, assim, quem sabe forjar novas realidades sociais.

No espaço das crenças, da revolta e dos sonhos políticos, o corpo criminoso na arte trata de uma explosão social. Como em *VAGABUNDOS*, o discurso dos artistas fala em nome de inúmeros subordinados, diz em voz forte aquilo que, historicamente, teve de ser sussurrado, controlado, reprimido, abafado e suprimido. Se o resultado parece loucura, se a política que ela engendra é tumultuosa, frenética, delirante e, por vezes violenta, isso é talvez porque os oprimidos ou seus representantes só muito raramente têm espaço para a ação e, quando têm, há muito para falar.

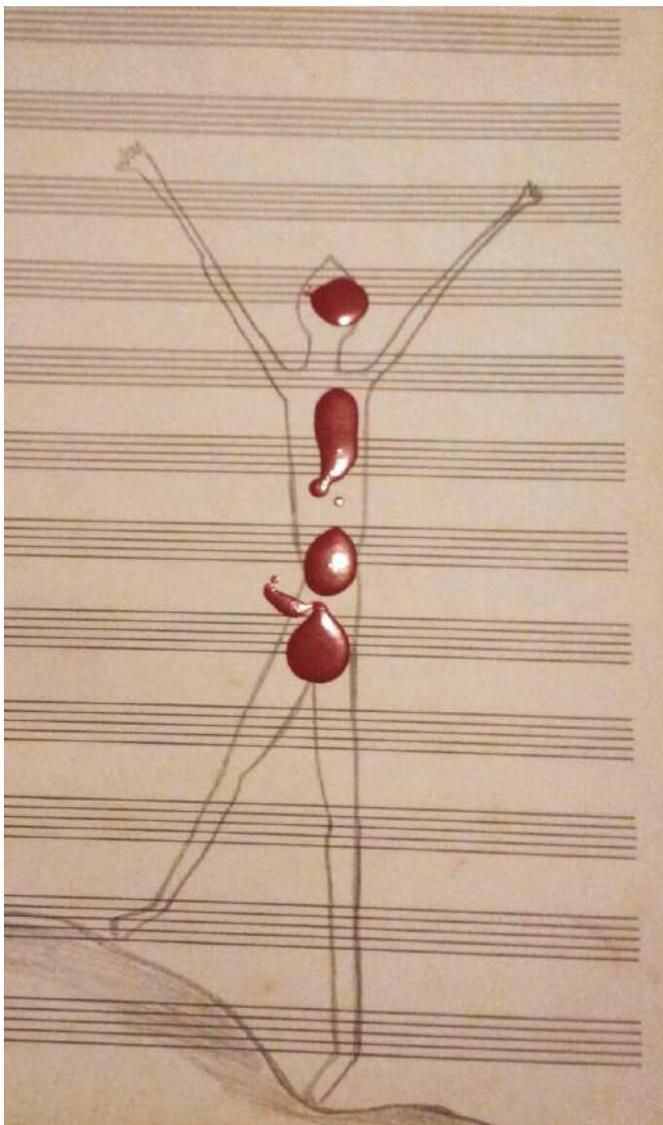
Para concluir, podemos refletir sobre como considerar a vida um objeto político e investigá-la em sua encarnação nas lutas históricas das várias formações sociais, procurando descobrir aqueles momentos preciosos em que ela, inexplicavelmente, rebela-se contra as forças que procura sujeitá-la, criando outros mundos e espaços-tempos, enriquecendo as subjetividades e ampliando o alvo. Não estranha, portanto, que tenha sido a vida o escopo favorito das lutas políticas dos últimos séculos, afinando o olhar até atingir o nível molecular, pois suas representações mudam, mas ela continua a encarnar a totalidade do possível: o que é e o que pode ser no limite que beira a morte.

1.4 Atos criminosos

Crime acessório	Crime de calúnia
Crime à distância	Crime de dano
Crime ambiental	Crime de desobediência
Crime antissocial	Crime de fato permanente
Crime autônomo	Crime de fato transeunte
Crime bilateral	Crime de guerra
Crime capital	Crime de ímpeto
Crime casual	Crime de imprensa
Crime coletivo	Crime de injúria
Crime comissivo	Crime de inteligência
Crime complexo	Crime de lesa-majestade
Crime composto	Crime de lesa-pátria
Crime comum	Crime de mão própria
Crime condicionado	Crime de organizações criminosas
Crime conexo	Crime de responsabilidade
Crime consumado	Crime de trânsito
Crime continuado	Crime de usura pecuniária
Crime contínuo	Crime de usura real
Crime contra a família	Crime doloso
Crime contra a fé pública	Crime eleitoral
Crime contra a honra	Crime especial
Crime contra a humanidade	Crime exaurido
Crime omissivo	Crime falho
Crime contra a nação	Crime falimentar
Crime contra a saúde pública	Crime fim
Crime contra a segurança nacional	Crime formal
Crime contra as finanças públicas	Crime funcional
Crime contra o Estado	Crime habitual
Crime contra o patrimônio histórico	Crime hediondo
Crime contra o poder familiar	Crime imperfeito
Crime contra os bons costumes	Crime impossível
Crime contravencional	Crime infamante
Crime culposo	Crime instantâneo
Crime da multidão	Crime involuntário

2. “TODOS ELES, SEM SE CONHECEREM, SALVAM O MUNDO”

2.1. Desenho Coreográfico de um Corpo Criminoso



Jamais disse a alguém o que lhe acontecera. Prodígios de invenção e de improvisação, mudando três vezes de papéis e milhares de vestuário, na mesma história.





04 de Outubro de 2013, contra a desocupação de manifestantes no parque do Cocó, Gustavo Mineiro se desnuda e ergue os braços ao exército, exercita a guerra insuperável. Bob, Mariana, Fátima e Paulo, observam concentradamente o palhaço do circo. O modelo acabado de democracia festeja, e que assim seja.



Um passeio reluzente pelo céu dourado de Fortaleza. O Helicóptero move divertidamente o corpo do homem preso.



Ouviram da 39ª Vara Criminal plácidas. Rafael Braga, de um povo heroico brado retumbante. E o sol da Liberdade em raios fúlgidos, brilhou no céu da Pátria nesse instante. Se o penhor dessa igualdade, *tamanho igualdade de um tapa da cara*, conseguimos conquistar com o braço forte, *dos policiais*. Em teu seio, ó Liberdade, *com uma garrafa de pinho sol*, desafia o nosso peito a própria morte *em verde e amarelo!*



Ou

Rafael Braga, ex-morador de rua é preso por tráfico de drogas e incitação criminosa diante da polícia. O jovem negro, é condenado a onze anos de prisão. Ele só carregava uma garrafa de Pinho Sol.



motim. CCC. CONSTITUIÇÃO COREOGRÁFICA CRIMINOSA
ANDREIA MOREIRA PIRES
ALEJANDRO AHMED
ANTÔNIO HONÓRIO FÉLIX DE LIMA BRITO
GEANE ALBUQUERQUE DE SOUZA

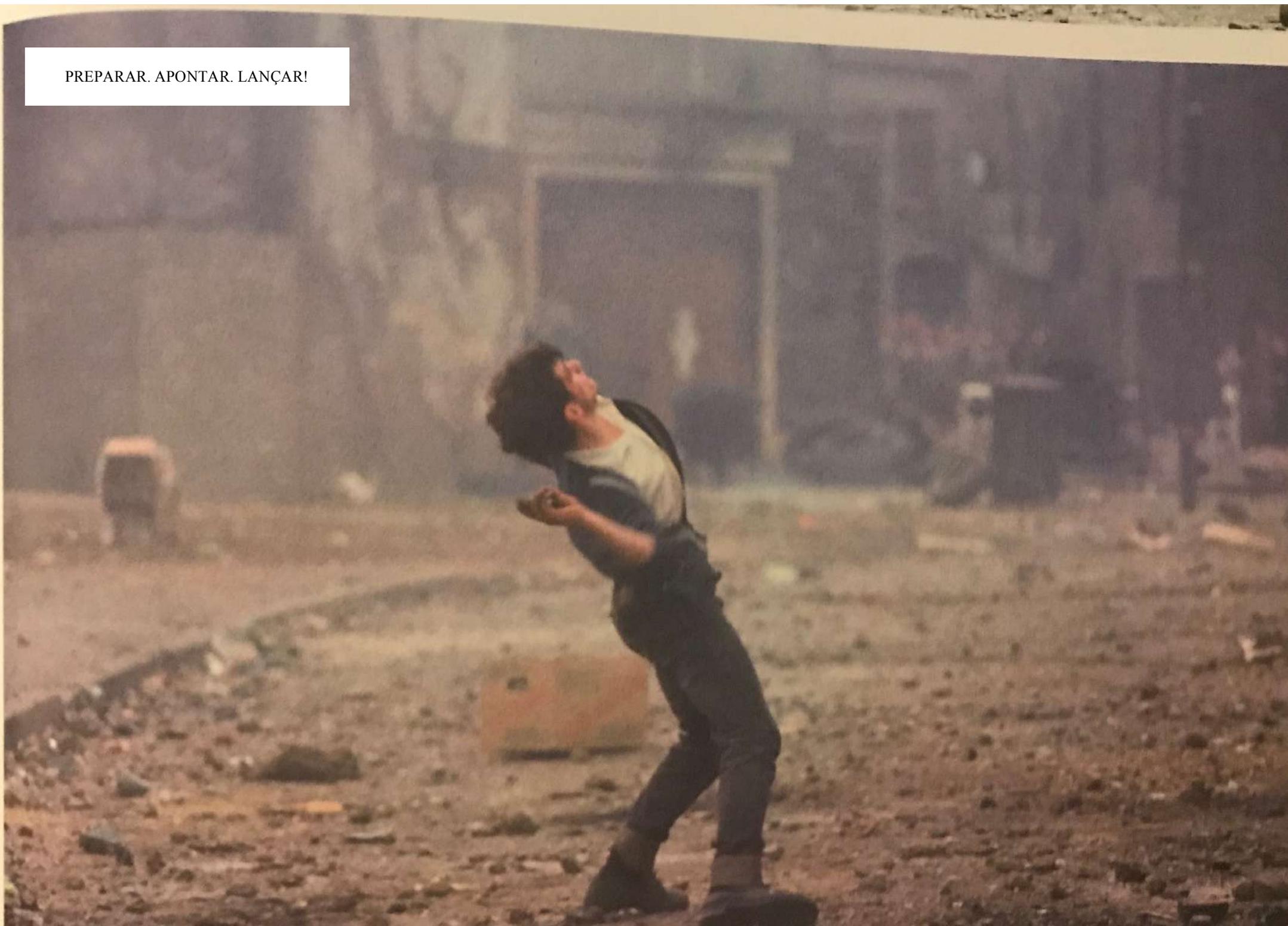
Uma quadrilha formada por três brasileiros e um uruguaio, desmonta os códigos da constituição, formando um levante para a vida.

Afrânio e Francisco não acreditam no espetáculo da política.





PREPARAR. APONTAR. LANÇAR!







O peso pousa, sobre a parte de cima do seu corpo. Seu corpo aguenta, e afunda a parte de baixo da sua vida. O peso pode, furar a areia fresca do seu túmulo. O peso é o poder.



Performance *PAU e PEDRA*. Agir para não parar no comentário, agir para não parar na crítica da crítica, na multiplicação de caricaturas apreendidas por todos nós. PAU e PEDRA ao lamento do discurso.

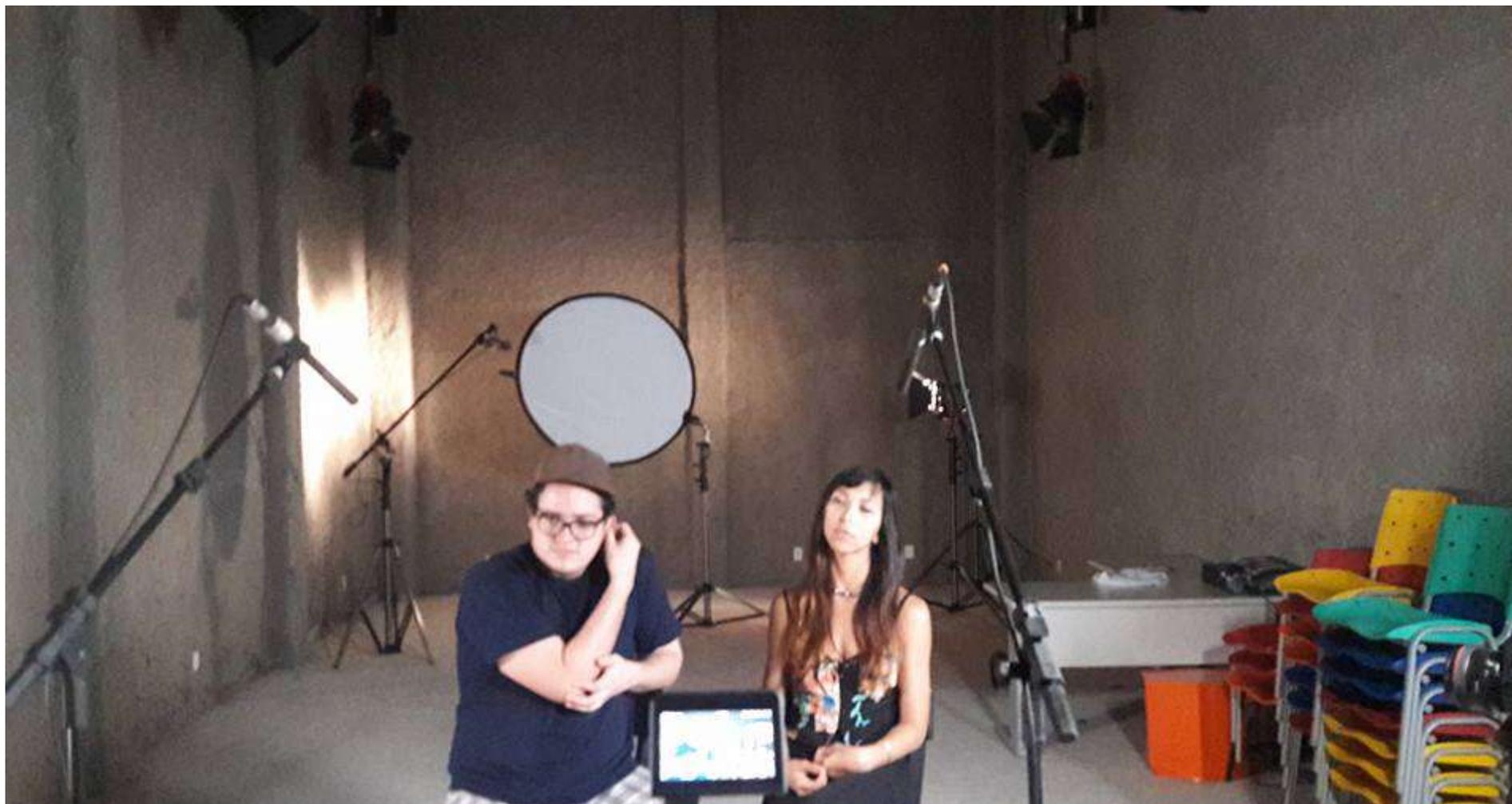


Ivoneide, bordadeira de meias, astrofísica, estudante de charadas, fazedora de cafês , atriz Shakespeareana, pacifista, inventora de maravilhosas invenções fantásticas e mãe de Andreia, encontra uma chave, mas ela disse que não pode tocá-la porque essa chave pertence ao futuro

to roll	to curve
to crease	to lift
to fold	to inlay
to store	to impress
to bend	to fore
to shorten	to flood
to twist	to smear
to dapple	to rotate
to crumple	to swirl
to shave	to support
to tear	to hook
to chip	to suspend
to split	to spread
to cut	to hang
to sever	to collect
to drop	of tension
to remove	of gravity
to simplify	of entropy
to differ	of nature
to disarrange	of grouping
to open	of layering
to mix	of felting
to splash	to grasp
to knot	to tighten
to spill	to bundle
to droop	to heap
to flow	to gather

to scatter	to modulate
to arrange	to distill
to repair	of waves
to discard	of electromagnetic
to pair	of inertia
to distribute	of ionization
to surfeit	of polarization
to complement	of refraction
to enclose	of simultaneity
to surround	of tides
to encircle	of reflection
to hide	of equilibrium
to cover	of symmetry
to wrap	of friction
to dig	to stretch
to tilt	to bounce
to bind	to erase
to weave	to spray
to join	to systematize
to match	to refer
to laminate	to force
to bond	of mapping
to hinge	of location
to mark	of context
to expand	of time
to dilute	of carbonization
to light	to continue

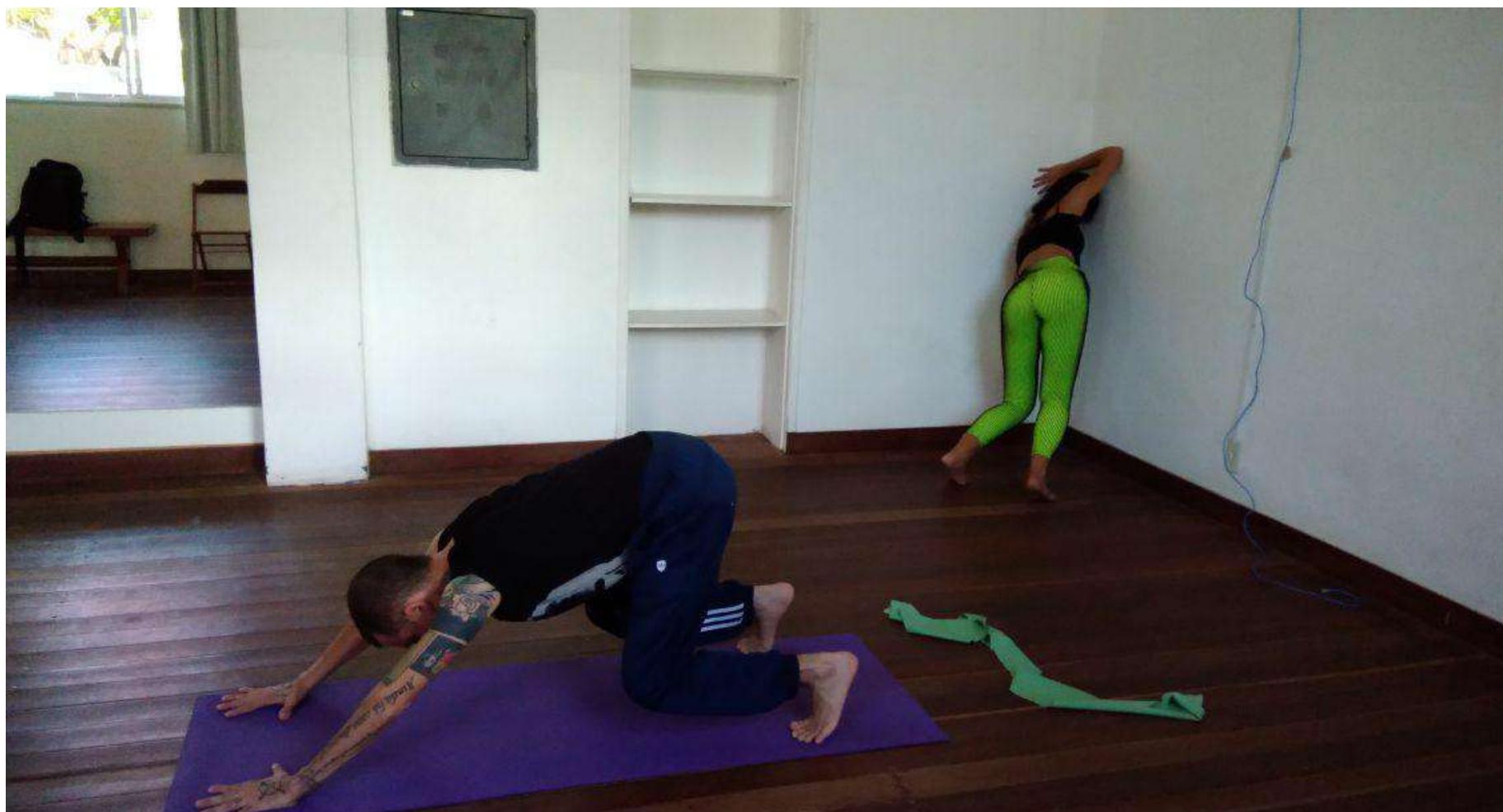
Honório e Andréia falam sobre o projeto de criação em dança chamado Constituição Coreográfica Criminosa. Há muitos microfones na sala.



Destituídos no canto da parede. O canto comprime o corpo. Empurra a cena.



Empurrando os muros ou de bunda pro ar, continuar a ação para manter vivo o movimento da reação.
Um pequeno susto na composição do universo, que é grande demais para ser demolido, mas será.



Mãos ao alto numa dança de costas.



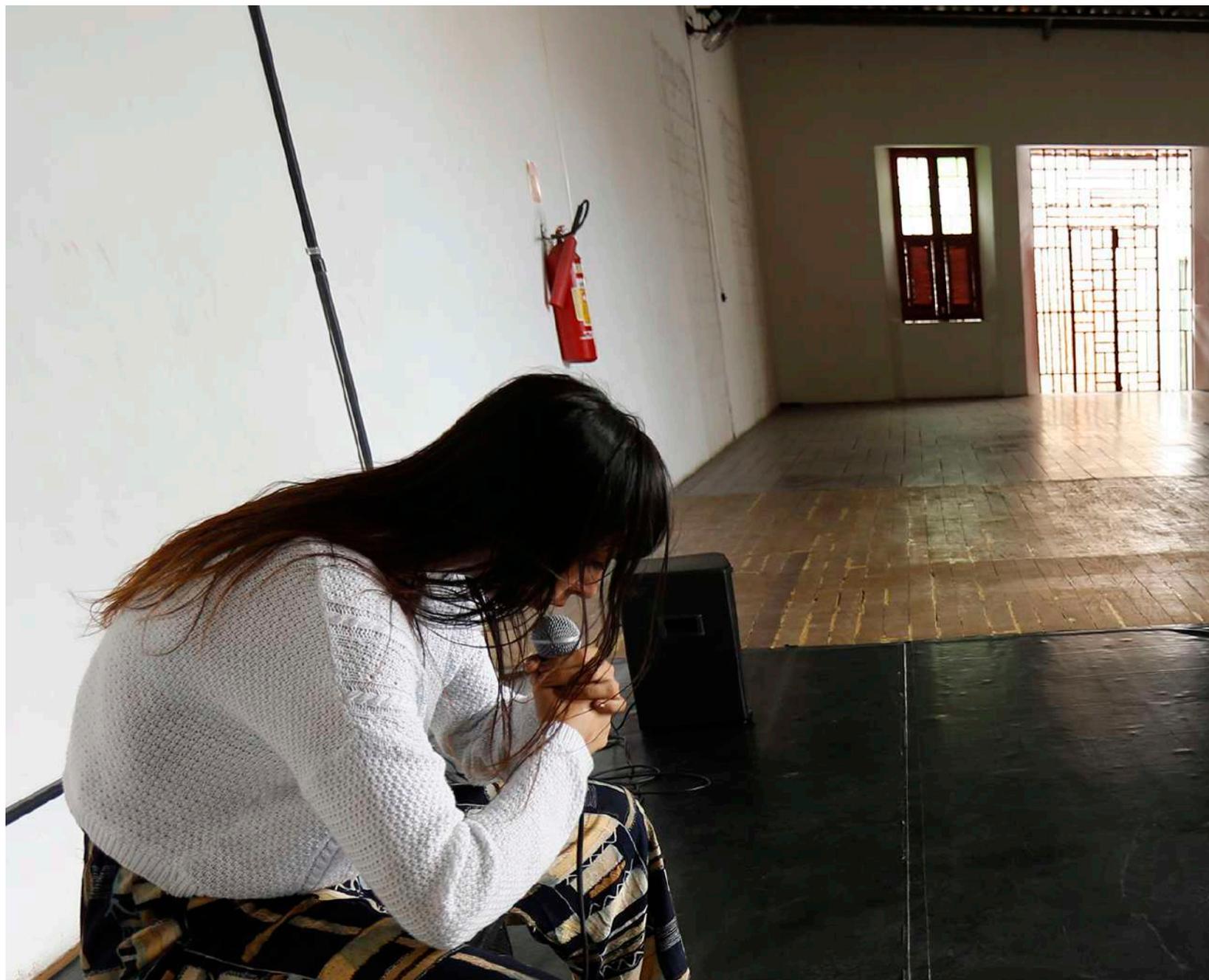
Performance “*Fortaleza 2040*”. Andreia Pires e Alejandro não desejam o futuro.



Caríssimos, não aceitamos o vosso império. Caretas tomam as cidades de Cajazeiras e Jardim, na Semana Santa.



Ópera maldita de um
povo decadente.



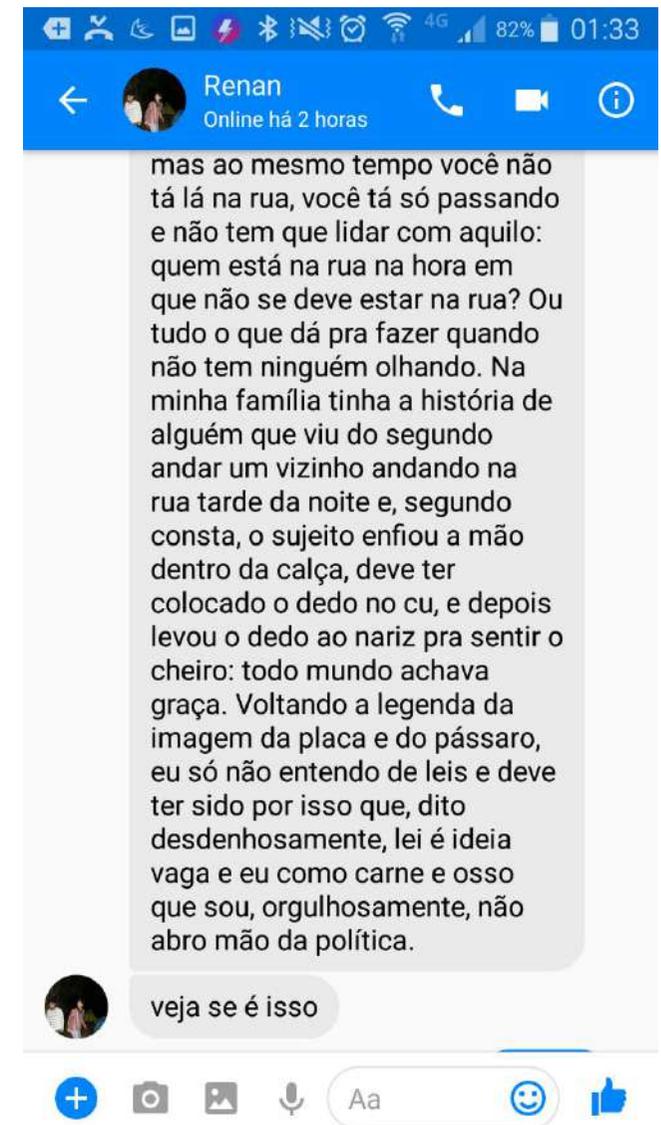
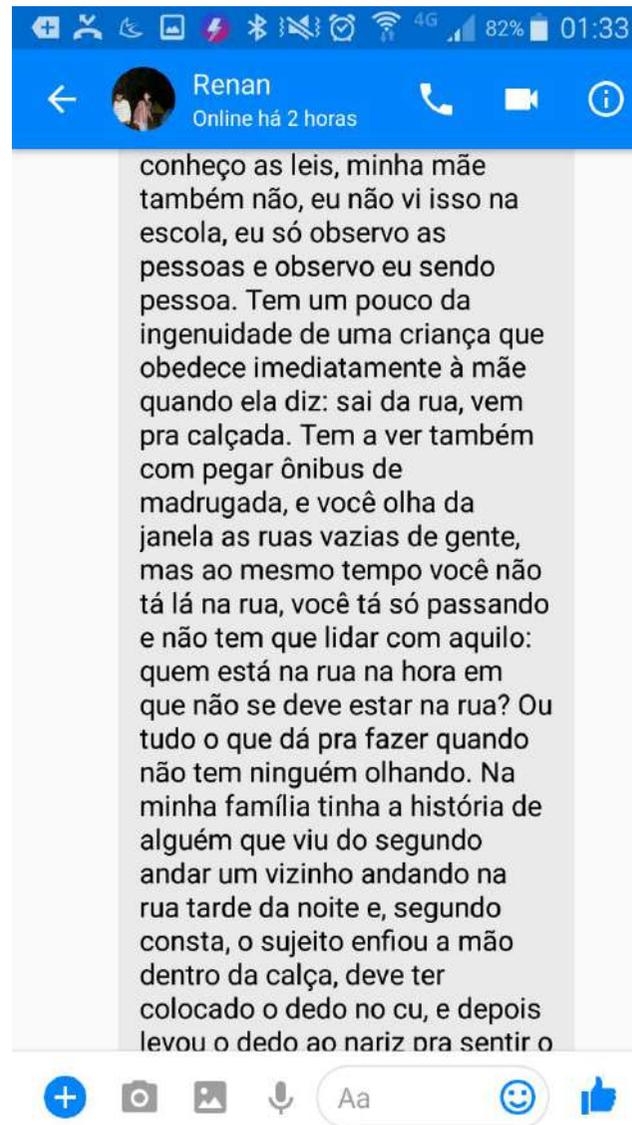
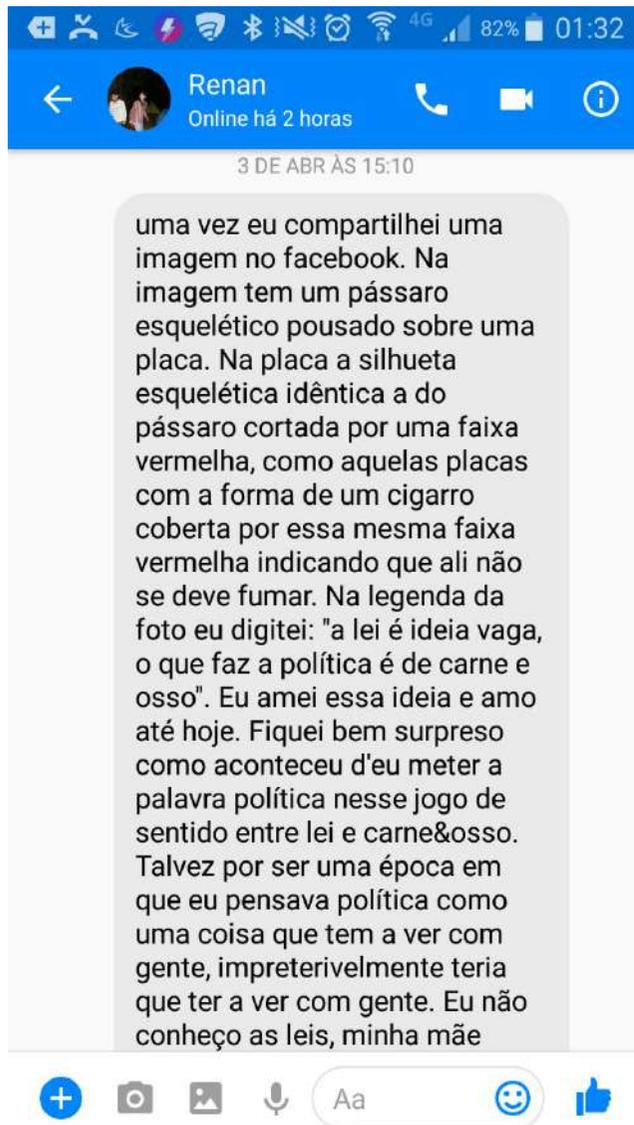
Uma feiticeira apedrejada.
Mulheres não conseguem
respirar de pé, apenas
deitadas, de bruços.





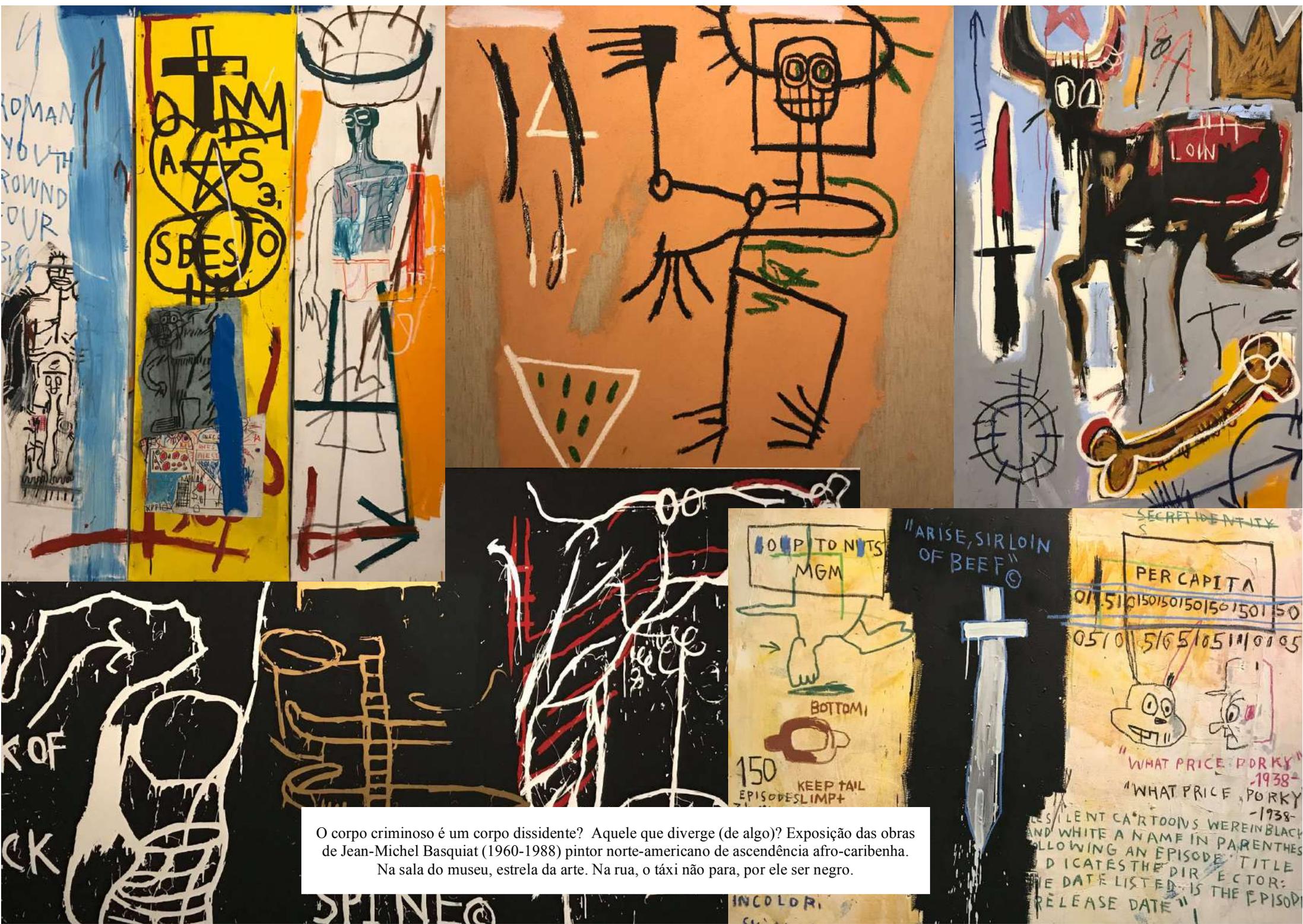


Fortaleza 2040 poderia ser uma ficção científica,
mas não é.



Por acreditar que Renan é sensível aos tempos, e coerente com a imaginação, pedi que ele escrevesse algo sobre o corpo criminoso.

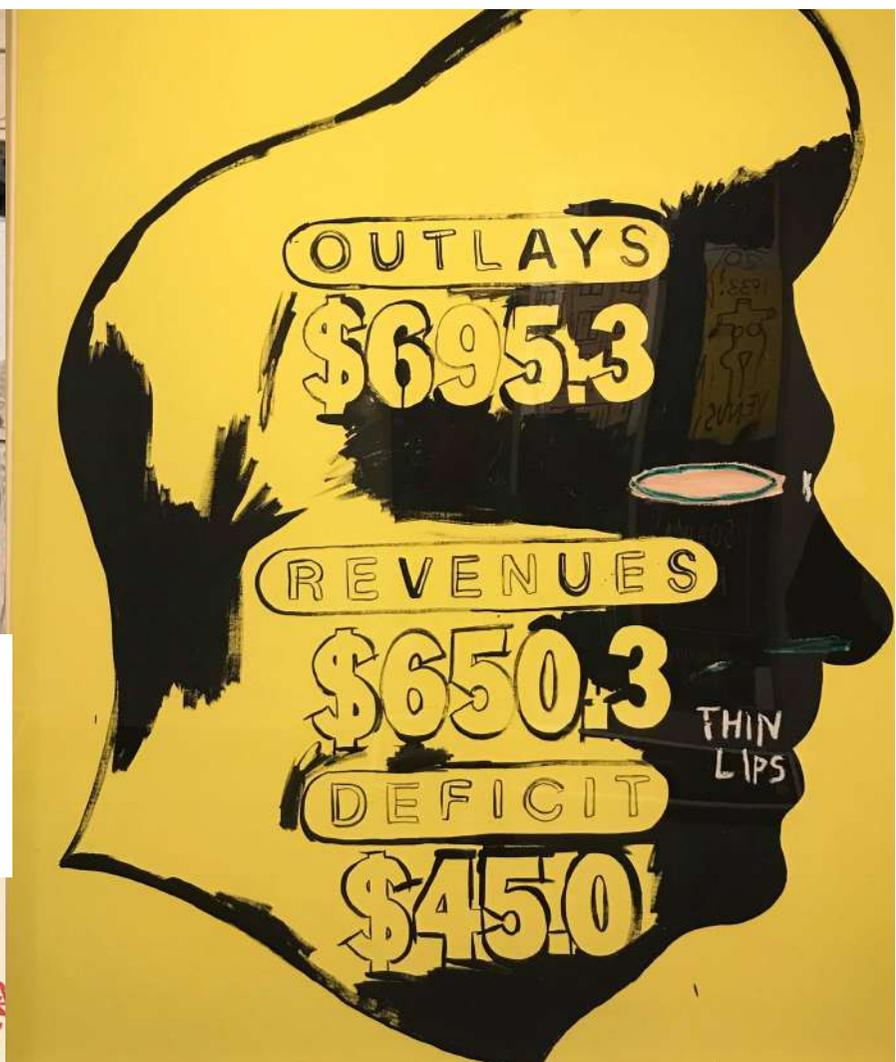
2.2. Fazer a arte como se faz a vida

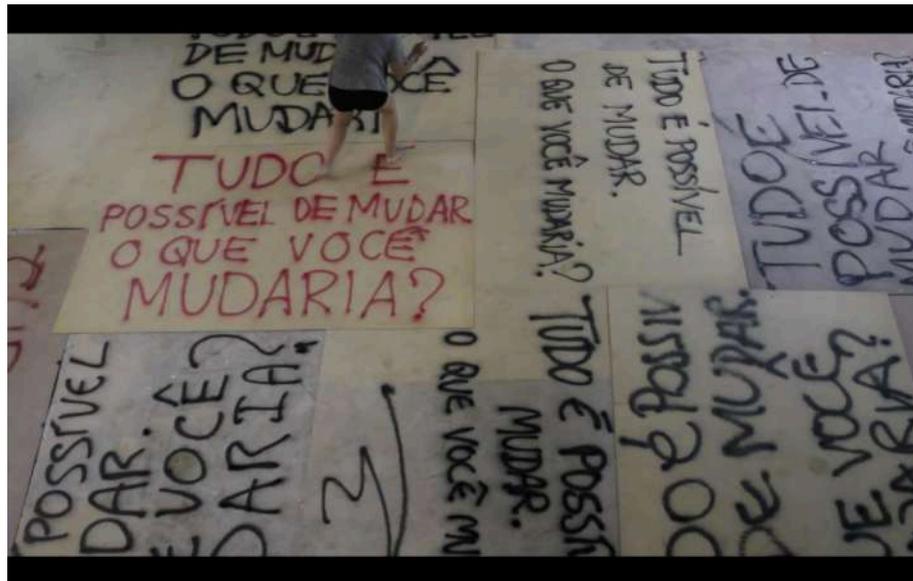
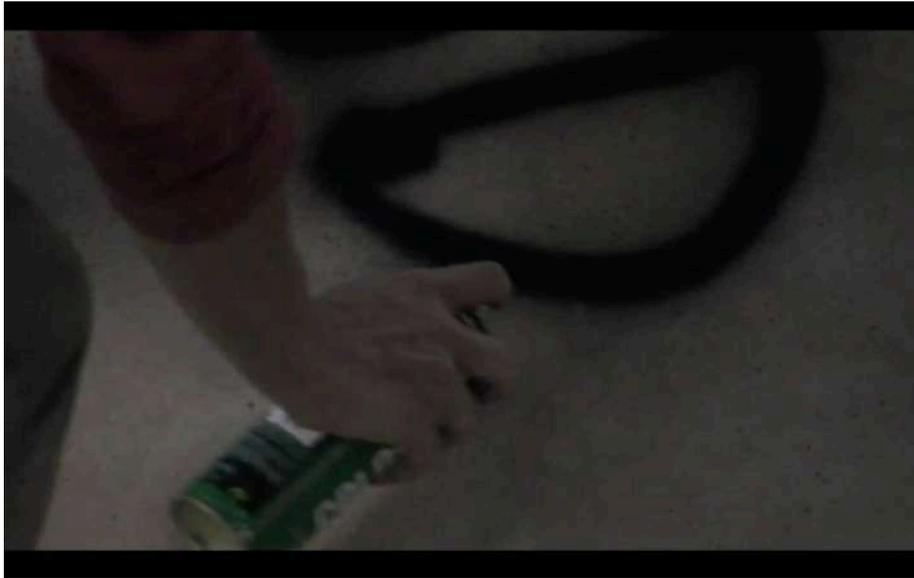


O corpo criminoso é um corpo dissidente? Aquele que diverge (de algo)? Exposição das obras de Jean-Michel Basquiat (1960-1988) pintor norte-americano de ascendência afro-caribenha. Na sala do museu, estrela da arte. Na rua, o táxi não para, por ele ser negro.



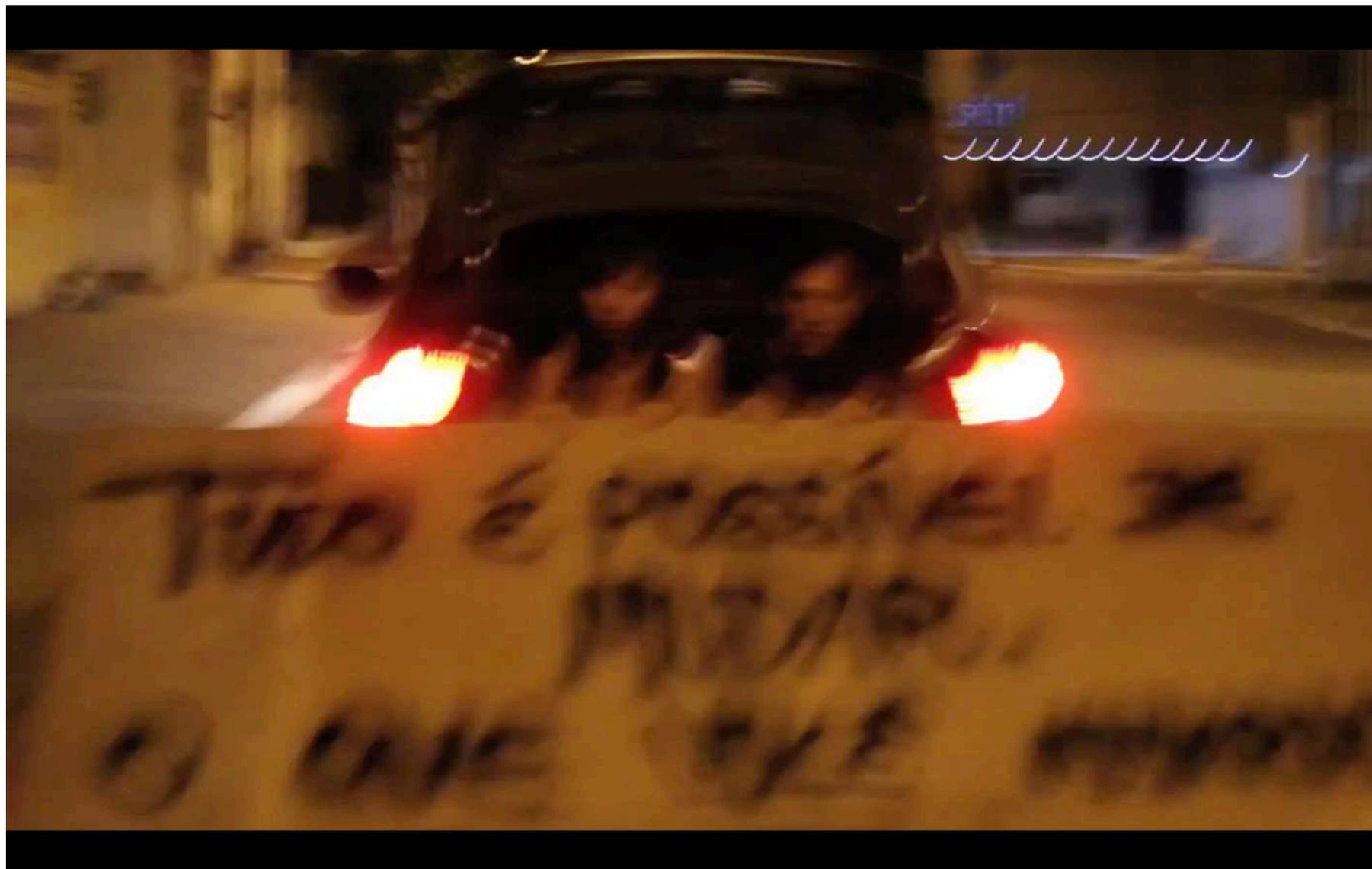
Basquiat é parte do colapso econômico de NY nos anos 70. Artistas não tinham espaço nem dinheiro para trabalhar. Suas obras misturam diferentes linguagens e ele não se considerava grafiteiro. Basquiat tornou-se amigo de Andy Warhol que lhe ajudou a serigrafar todos os espaços de uma tela, não sobrava margem para a moldura. Basquiat exagera na arte assim como na vida e na morte. Morrer foi apenas um risco.





Ação vagabunda nº02: MUDANÇA

Em 2014 Andreia trabalhava como professora substituta no Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, e nesse prédio iriam ser descartadas 25 peças de madeiras morfadas finas, contendo 2m X 2,5m. Os atores do espetáculo vagabundos executaram a ação. Escreveram várias vezes a frase do Bertold Brecht “*TUDO É POSSÍVEL DE MUDAR, O QUE VOCE MUDARIA?*” 26 madeiras riscadas ao mesmo tempo. Placas foram anexadas pelas ruas do Centro da cidade e Benfica.



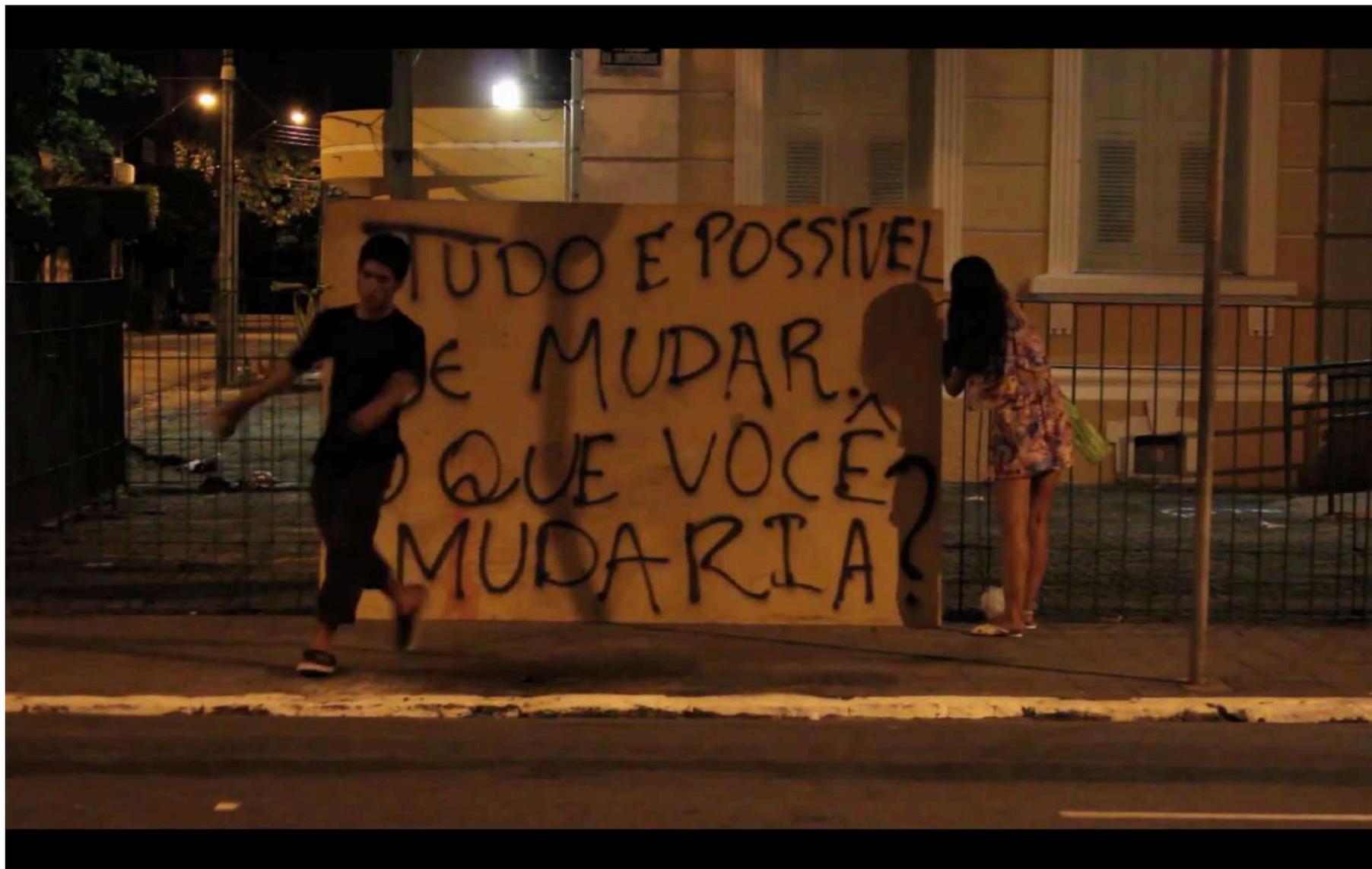
A política do corpo na arte acende nos faróis traseiros do carro.



Expor o grito.

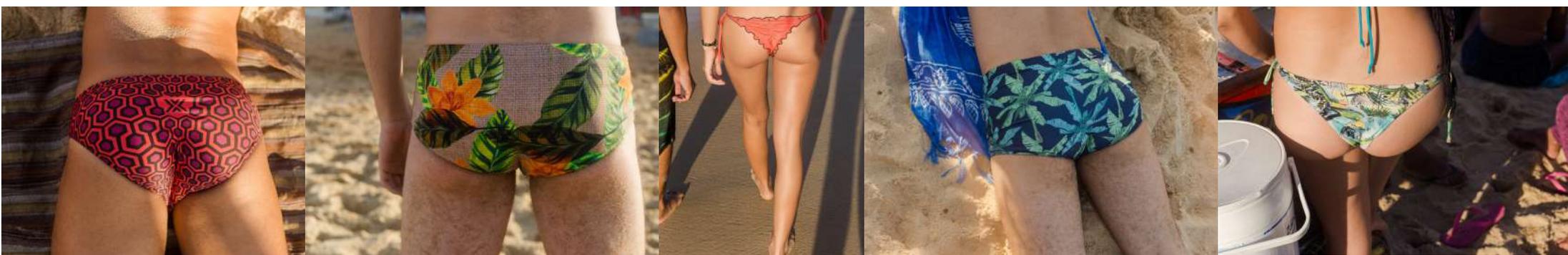


Eoar. A rua é nossa casa.



Mudar é uma condição e uma consequência.





“Praia dos Crushs”. bumbum. Imagens invasivas, sem autorização, sem autoridade, sem divisão, sem habilitação, sem legitimidade.



Vomitare para não engolir a agonia



Ação vagabunda Nº 01.



O GRITO. Uma câmera fixa posicionada de frente para um quadro manchado filma o grito de quem quiser denunciar algo. Gritar incomoda.





Macaquinhos, espetáculo de teatro apresentado no dia 22 de novembro de 2015 na mostra SESC CE, gera polêmica nacional pela exploração anal realizada como movimento principal da performance. “Ensinar que existe ânus, ensinar a ir para o ânus e ensinar a partir do ânus e com o ânus”.



Xavier Le Roy conversa sobre a margem do corpo.





La Bête, obra de Wagner Schuartz em cartaz e censurada no MAM em 2017.



Como ser livre calando o outro?



Vá e Veja (1985) um filme de Elem Klimov. O que é isso? Como acreditar que o outro é inferior ao ponto de matá-lo



Como notar a presença do nazismo
escoando na deformidade dos
nossos dias?

Desdemona e Ofélia qual o conto que conta essa história? Seria um mito ou um surto?



Maria Madalena.



2.3. Fazer a vida como se faz a arte

FORTALEZA 2040

tem como objetivo tornar Fortaleza uma cidade

- + *Justa* ✓
- + *Acolhedora* ✓
- + *Bem Cuidada* ✓
- + *Oportunidades* ✓



Fortaleza 2040: Um projeto apocalíptico



UMA NOVA FORMA URBANA PARA FORTALEZA.

Venha conhecer e debater a versão preliminar do Plano Mestre Urbanístico de Fortaleza

URBANISMO, MOBILIDADE e MEIO AMBIENTE



23 e 30
de MARÇO
Das 18:30 às 21:30

No Auditório Euclides Ferreira Gomes
Anexo da Assembléia Legislativa, 6º andar

Rua Barbosa de Freitas, s/n
Dionísio Torres - Fortaleza/CE

FORTALEZA 2040

por uma Fortaleza de **oportunidades**, mais **justa**,
mais **colaboradora**, sustentável e melhor planejada.



**Prefeitura de
Fortaleza**
Instituto de Planejamento





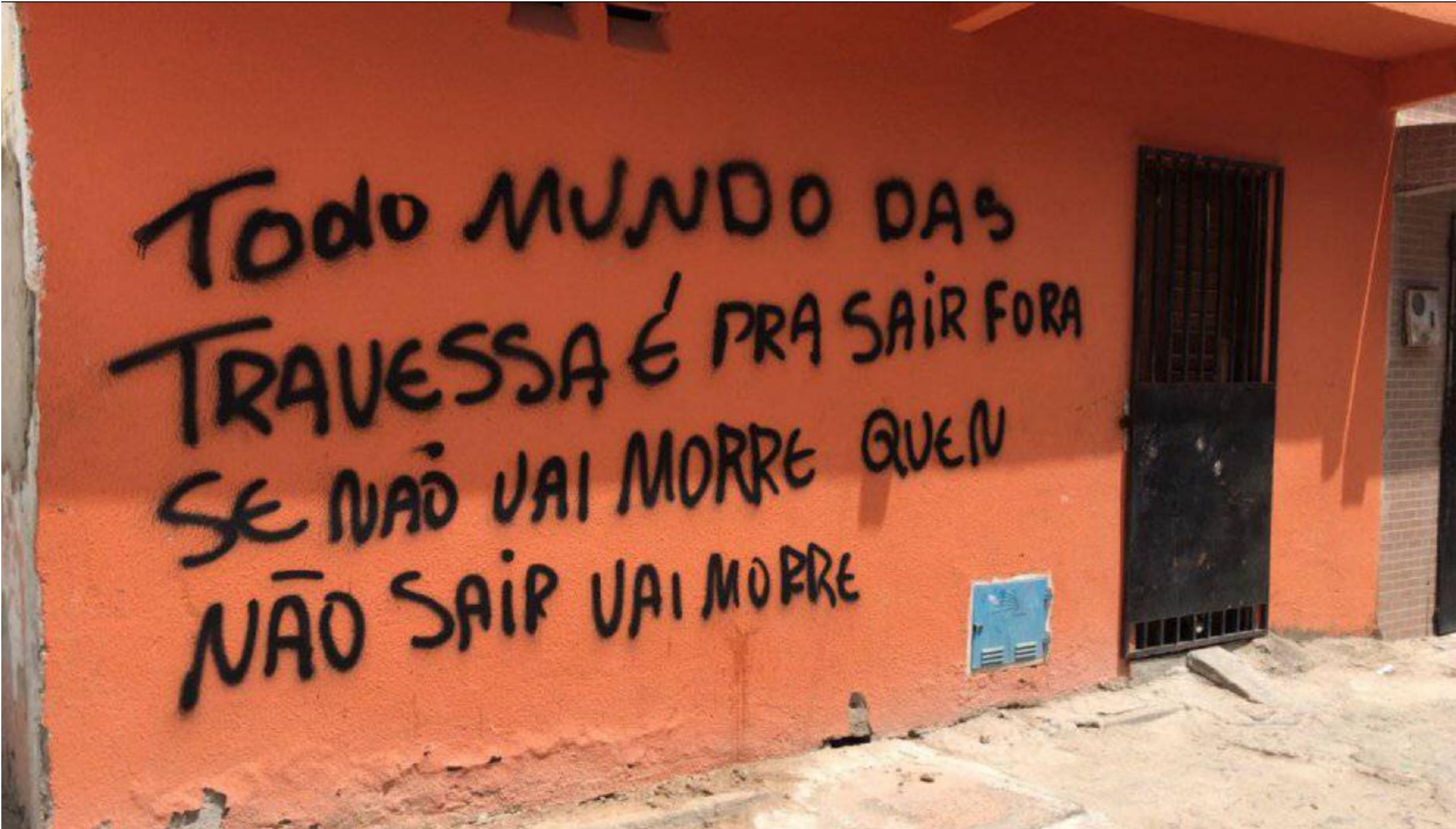
Violento é o Estado



Estátuas pixadas.







Todo MUNDO DAS
TRAVESSA É PRA SAIR FORA
SE NÃO VAI MORRE QUEM
NÃO SAIR VAI MORRE







Cajazeiras, Fortaleza
27/01/2018
Menos oito mulheres,
menos seis homens.



Ancara, Turquia.
O homem que disse
"Não se esqueçam de Aleppo,
não se esqueçam da Síria"
e Andrei Karlov Ancara, Turquia.
O homem que disse: "Não se
esqueçam de Aleppo, não se
esqueçam da Síria" e Andrei





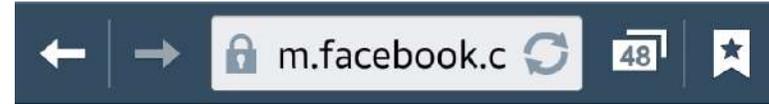
Francisca Ferreira, mãe de Dandara.







27/03/2018, Brasília, Câmara dos Deputados. Anielle Silva e Mônica Tereza Benici, irmã e namorada de Marielle.



BoCA SUMMER SCHOOL

Workshop com Angélica Liddell (Espanha)

6 - 10 SET | 10H - 14H | Teatro Nacional D. Maria II

“A ELOQUÊNCIA DA FERIDA ou A TRAGÉDIA DA LIBERDADE: A TRANSGRESSÃO”

A tragédia da liberdade é podemos escolher entre o bem e o mal. A civilização é repressora desde que nasce. A transgressão é um ato trágico porque viola a lei da vida opondo-se à vida calculada e à razão. As primeiras proibições aplicam-se sobre o corpo por ser o corpo a residência do sexo e da existência, porque o corpo pode foder e pode dormir. O criminoso e o artista são irmãos, à exceção de que o artista viola a lei da vida mediante um ato poético que nasce da mesma ferida profunda que atormenta o criminoso. Por isso, o ato transgressor é ordem pura que nasce do caos. Arte e vida. Matar-se ou matar. A arte não é moral, não é puritana, a arte consiste em não censurar os instintos nem os desejos, mas transforma-los em algo belo. Revoltar-se contra a lei do estado mediante a lei da beleza.

Angélica Liddell



Marcha das Vadias



2013



Lula, 07/04/2018

Brasília, 5 de outubro de 1988.

Ulysses Guimarães, Presidente - *Mauro Benevides*, 1.º Vice-Presidente - *Jorge Arbage*, 2.º Vice-Presidente - *Marcelo Cordeiro*, 1.º Secretário - *Mário Maia*, 2.º Secretário - *Arnaldo Faria de Sá*, 3.º Secretário - *Benedita da Silva*, 1.º Suplente de Secretário - *Luiz Soyer*, 2.º Suplente de Secretário - *Sotero Cunha*, 3.º Suplente de Secretário - *Bernardo Cabral*, Relator Geral - *Adolfo Oliveira*, Relator Adjunto - *Antônio Carlos Konder Reis*, Relator Adjunto - *José Fogaça*, Relator Adjunto - *Abigail Feitosa* - *Acival Gomes* - *Adauto Pereira* - *Ademir Andrade* - *Adhemar de Barros Filho* - *Adroaldo Streck* - *Adylson Motta* - *Aécio de Borba* - *Aécio Neves* - *Afonso Camargo* - *Afif Domingos* - *Afonso Arinos* - *Afonso Sancho* - *Agassiz Almeida* - *Agripino de Oliveira Lima* - *Airton Cordeiro* - *Airton Sandoval* - *Alarico Abib* - *Albano Franco* - *Albérico Cordeiro* - *Albérico Filho* - *Alceni Guerra* - *Alcides Saldanha* - *Aldo Arantes* - *Alércio Dias* - *Alexandre Costa* - *Alexandre Puzyna* - *Alfredo Campos* - *Almir Gabriel* - *Aloisio Vasconcelos* - *Aloysio Chaves* - *Aloysio Teixeira* - *Aluizio Bezerra* - *Aluizio Campos* - *Álvaro Antônio* - *Álvaro Pacheco* - *Álvaro Valle* - *Alysson Paulinelli* - *Amaral Netto* - *Amaury Müller* - *Amilcar Moreira* - *Ângelo Magalhães* - *Anna Maria Rattes* - *Annibal Barcellos* - *Antero de Barros* - *Antônio Câmara* - *Antônio Carlos Franco* - *Antonio Carlos Mendes Thame* - *Antônio de Jesus* - *Antonio Ferreira* - *Antonio Gaspar* - *Antonio Mariz* - *Antonio Perosa* - *Antônio Salim Curiati* - *Antonio Ueno* - *Arnaldo Martins* - *Arnaldo Moraes* - *Arnaldo Prieto* - *Arnold Fioravante* - *Arolde de Oliveira* - *Artenir Werner* - *Artur da Távola* - *Asdrubal Bentes* - *Assis Canuto* - *Átila Lira* - *Augusto Carvalho* - *Áureo Mello* - *Basílio Villani* - *Benedicto Monteiro* - *Benito Gama* - *Beth Azize* - *Bezerra de Melo* - *Bocayuva Cunha* - *Bonifácio de Andrada* - *Bosco França* - *Brandão Monteiro* - *Caio Pompeu* - *Carlos Alberto* - *Carlos Alberto Caó* - *Carlos Benevides* - *Carlos Cardinal* - *Carlos Chiarelli* - *Carlos Cotta* - *Carlos De'Carli* - *Carlos Mosconi* - *Carlos Sant'Anna* - *Carlos Vinagre* - *Carlos Virgílio* - *Carrel Benevides* - *Cássio Cunha Lima* - *Célio de Castro* - *Celso Dourado* - *César Cals Neto* - *César Maia* - *Chagas Duarte* - *Chagas Neto* - *Chagas Rodrigues* - *Chico Humberto* - *Christóvam Chiaradia* - *Cid Carvalho* - *Cid Sabóia de Carvalho* - *Cláudio Ávila* - *Cleonânicio Fonseca* - *Costa Ferreira* - *Cristina Tavares* - *Cunha Bueno* - *Dálmton Canabrava* - *Darcy Deitos* - *Darcy Pozza* - *Daso Coimbra* - *Davi Alves Silva* - *Del Bosco Amaral* - *Delfim Netto* - *Délio Braz* - *Denisar Arneiro* - *Dionisio Dal Prá* - *Dionísio Hage* - *Dirce Tutu Quadros* - *Dirceu Carneiro* - *Divaldo Suruagy* - *Djenal Gonçalves* - *Domingos Juvenil* - *Domingos Leonelli* - *Doreto Campanari* - *Edésio Frias* - *Edison Lobão* - *Edivaldo Motta* - *Edme Tavares* - *Edmilson Valentim* - *Eduardo Bonfim* - *Eduardo Jorge* - *Eduardo Moreira* - *Egídio Ferreira Lima* - *Elias Murad* - *Eliel Rodrigues* - *Eliézer Moreira* - *Enoc Vieira* - *Eraldo Tinoco* - *Eraldo Trindade* - *Erico Pegoraro* - *Ervin Bonkoski* - *Etevaldo Nogueira* - *Euclides Scalco* - *Eunice Michiles* - *Evaldo Gonçalves* - *Exedito Machado* - *Ézio Ferreira* - *Fábio Feldmann* - *Fábio Raunheitti* - *Farabulini Júnior* - *Fausto Fernandes* - *Fausto Rocha* - *Felipe Mendes* - *Feres Nader* - *Fernando Bezerra Coelho* - *Fernando Cunha* - *Fernando Gasparian* - *Fernando Gomes* - *Fernando Henrique Cardoso* - *Fernando Lyra* - *Fernando Santana* - *Fernando Velasco* - *Firmo de Castro* - *Flavio Palmier da Veiga* - *Flávio Rocha* - *Florestan Fernandes* - *Floricens Paixão* - *França Teixeira* - *Francisco Amaral* - *Francisco Benjamim* - *Francisco Carneiro* - *Francisco Coelho* - *Francisco Diógenes* - *Francisco Dornelles* - *Francisco Küster* - *Francisco Pinto* - *Francisco Rollemberg* - *Francisco Rossi* - *Francisco Sales* - *Furtado Leite* - *Gabriel Guerreiro* - *Gandi Jamil* - *Gastone Righi* - *Genebaldo Correia* - *Genésio Bernardino* - *Geovani Borges* - *Geraldo Alckmin Filho* - *Geraldo Bulhões* - *Geraldo Campos* - *Geraldo Fleming* - *Geraldo Melo* - *Gerson Camata* - *Gerson Marcondes* - *Gerson Peres* - *Gidel Dantas* - *Gil César* - *Gilson Machado* - *Gonzaga Patriota* - *Guilherme Palmeira* - *Gumerindo Milhomem* - *Gustavo de Faria* - *Harlan Gadelha* - *Haroldo Lima* - *Haroldo Sabóia* - *Hélio Costa* - *Hélio Duque* - *Hélio Manhães* - *Hélio Rosas* - *Henrique Córdova* - *Henrique Eduardo Alves* - *Heráclito Fortes* - *Hermes Zaneti* - *Hilário Braun* - *Homero Santos* - *Humberto Lucena* - *Humberto Souto* - *Iberê Ferreira* - *Ibsen Pinheiro* - *Inocência Oliveira* - *Irajá Rodrigues* - *Iram Saraiva* - *Irapuan Costa Júnior* - *Irma Passoni* - *Ismael Wanderley* - *Israel Pinheiro* - *Itamar*

Guedes - José Ignácio Ferreira - José Jorge - José Lins - José Lourenço - José Luiz de Sá - José Luiz Maia - José Maranhão - José Maria Eymael - José Maurício - José Melo - José Mendonça Bezerra - José Moura - José Paulo Bisol - José Queiroz - José Richa - José Santana de Vasconcellos - José Serra - José Tavares - José Teixeira - José Thomaz Nonô - José Tinoco - José Ulisses de Oliveira - José Viana - José Yunes - Jovanni Masini - Juarez Antunes - Júlio Campos - Júlio Costamilan - Jutahy Júnior - Jutahy Magalhães - Koyu Iha - Lael Varella - Lavoisier Maia - Leite Chaves - Lélío Souza - Leopoldo Peres - Leur Lomanto - Levy Dias - Lézio Sathler - Lídice da Mata - Louremberg Nunes Rocha - Lourival Baptista - Lúcia Braga - Lúcia Vânia - Lúcio Alcântara - Luís Eduardo - Luís Roberto Ponte - Luiz Alberto Rodrigues - Luiz Freire - Luiz Gushiken - Luiz Henrique - Luiz Inácio Lula da Silva - Luiz Leal - Luiz Marques - Luiz Salomão - Luiz Viana - Luiz Viana Neto - Lysâneas Maciel - Maguito Vilela - Maluly Neto - Manoel Castro - Manoel Moreira - Manoel Ribeiro - Mansueto de Lavor - Manuel Viana - Márcia Kubitschek - Márcio Braga - Márcio Lacerda - Marco Maciel - Marcondes Gadelha - Marcos Lima - Marcos Queiroz - Maria de Lourdes Abadia - Maria Lúcia - Mário Assad - Mário Covas - Mário de Oliveira - Mário Lima - Marluce Pinto - Matheus Iensen - Mattos Leão - Maurício Campos - Maurício Correa - Maurício Fruet - Maurício Nasser - Maurício Pádua - Maurílio Ferreira Lima - Mauro Borges - Mauro Campos - Mauro Miranda - Mauro Sampaio - Max Rosenmann - Meira Filho - Melo Freire - Mello Reis - Mendes Botelho - Mendes Canale - Mendes Ribeiro - Messias Góis - Messias Soares - Michel Temer - Milton Barbosa - Milton Lima - Milton Reis - Miraldo Gomes - Miro Teixeira - Moema São Thiago - Moysés Pimentel - Mozarildo Cavalcanti - Mussa Demes - Myrian Portella - Nabor Júnior - Naphtali Alves de Souza - Narciso Mendes - Nelson Aguiar - Nelson Carneiro - Nelson Jobim - Nelson Sabrá - Nelson Seixas - Nelson Wedekin - Nelton Friedrich - Nestor Duarte - Ney Maranhão - Nilso Sguarezi - Nilson Gibson - Nion Albernaz - Noel de Carvalho - Nyder Barbosa - Octávio Elísio - Odacir Soares - Olavo Pires - Olívio Dutra - Onofre Corrêa - Orlando Bezerra - Orlando Pacheco - Oscar Corrêa - Osmar Leitão - Osmir Lima - Osmundo Rebouças - Osvaldo Bender - Osvaldo Coelho - Osvaldo Macedo - Osvaldo Sobrinho - Oswaldo Almeida - Oswaldo Trevisan - Ottomar Pinto - Paes de Andrade - Paes Landim - Paulo Delgado - Paulo Macarini - Paulo Marques - Paulo Mincarone - Paulo Paim - Paulo Pimentel - Paulo Ramos - Paulo Roberto - Paulo Roberto Cunha - Paulo Silva - Paulo Zarzur - Pedro Canedo - Pedro Ceolin - Percival Muniz - Pimenta da Veiga - Plínio Arruda Sampaio - Plínio Martins - Pompeu de Sousa - Rachid Saldanha Derzi - Raimundo Bezerra - Raimundo Lira - Raimundo Rezende - Raquel Cândido - Raquel Capiberibe - Raul Belém - Raul Ferraz - Renan Calheiros - Renato Bernardi - Renato Johnsson - Renato Vianna - Ricardo Fiuza - Ricardo Izar - Rita Camata - Rita Furtado - Roberto Augusto - Roberto Balestra - Roberto Brant - Roberto Campos - Roberto D'Ávila - Roberto Freire - Roberto Jefferson - Roberto Rollemberg - Roberto Torres - Roberto Vital - Robson Marinho - Rodrigues Palma - Ronaldo Aragão - Ronaldo Carvalho - Ronaldo Cezar Coelho - Ronan Tito - Ronaro Corrêa - Rosa Prata - Rose de Freitas - Rospide Netto - Rubem Branquinho - Rubem Medina - Ruben Figueiró - Ruberval Pilotto - Ruy Bacelar - Ruy Nedel - Sadie Hauache - Salatiel Carvalho - Samir Achôa - Sandra Cavalcanti - Santinho Furtado - Sarney Filho - Saulo Queiroz - Sérgio Brito - Sérgio Spada - Sérgio Werneck - Severo Gomes - Sigmaringa Seixas - Sílvio Abreu - Simão Sessim - Siqueira Campos - Sólton Borges dos Reis - Stélio Dias - Tadeu França - Telmo Kirst - Teotônio Vilela Filho - Theodoro Mendes - Tito Costa - Ubiratan Aguiar - Ubiratan Spinelli - Uldurico Pinto - Valmir Campelo - Valter Pereira - Vasco Alves - Vicente Bogo - Victor Faccioni - Victor Fontana - Victor Trovão - Vieira da Silva - Vilson Souza - Vingt Rosado - Vinicius Cansanção - Virgildásio de Senna - Virgílio Galassi - Virgílio Guimarães - Vitor Buaziz - Vivaldo Barbosa - Vladimir Palmeira - Wagner Lago - Waldec Ornélas - Waldyr Pugliesi - Walmor de Luca - Wilma Maia - Wilson Campos - Wilson Martins - Ziza Valadares.

Participantes: Álvaro Dias - Antônio Britto - Bete Mendes - Borges da Silveira - Cardoso Alves - Edivaldo Holanda - Expedito Júnior - Fadah Gattass - Francisco Dias - Geovah Amarante - Hélio Gueiros - Horácio Ferraz - Hugo Napoleão - Iturival Nascimento - Ivan Bonato - Jorge Medauar - José Mendonça de Moraes - Leopoldo Bessone - Marcelo Miranda - Mauro Fecury - Neuto de Conto - Nivaldo Machado - Osvaldo Lima Filho - Paulo Almada - Prisco Viana - Ralph Biasi - Rosário Congro Neto - Sérgio Naya - Tidei de Lima.

In Memoriam: Alair Ferreira - Antônio Farias - Fábio Lucena - Norberto Schwantes - Virgílio Távora.

3. CONSTITUIÇÃO COREOGRÁFICA CRIMINOSA

Nós, representantes do povo brasileiro, reunidos em Assembleia Nacional Constituinte para instituir um Estado Democrático, destinado a assegurar o exercício dos direitos sociais e individuais, a liberdade, a segurança, o bem-estar, o desenvolvimento, a igualdade e a justiça como valores supremos de uma sociedade fraterna, pluralista e sem preconceitos, fundada na harmonia social e comprometida, na ordem interna e internacional, com a solução pacífica das controvérsias, promulgamos, sob a proteção de Deus, a seguinte CONSTITUIÇÃO DA REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL.

Como se posicionar diante deste prólogo da nossa Constituição¹, sabendo que sua arquitetura, desenhada com palavras que engendram um bem-estar absoluto e hipócrita, recalca nossos reais desejos e reprime nossos modos de existir? Foucault, em seus aprofundados estudos sobre o corpo, explana:

Diz –se que no início do século XVII ainda vigorava uma certa franqueza. As práticas não procuravam o segredo; as palavras eram ditas sem reticência excessiva e, as coisas sem demasiado disfarce; tinha-se com o ilícito uma tolerante familiaridade. Eram frouxos os códigos da grosseria, da obscenidade, da decência, se comparados com os do século XIX. Gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas crianças astutas vagando, sem incômodo nem escândalo, entre os risos do adultos: os corpos “pavoneavam” (FOUCAULT, 1989, p. 09).

Assim, concebe-se na modernidade uma história que vai emudecendo as vozes do corpo nas suas diversas materialidades. Foucault esgarça as camadas tecidas pelos discursos do corpo. Ele trata da sexualidade que se encerra na construção da família, no casulo da verdade, na legitimidade do abrigo procriador, questionando os massacres dos corpos subalternos pelo poder das instituições e o esconderijo para onde o corpo é destinado para não ser contaminado pela sujeira do sexo, considerado pecado abominável, digno de gerar culpa. Provavelmente, os artistas estremeceem nesse pavonear, pela necessidade de desviarem do disfarce excessivo criado para proteger e, concomitantemente, amparar os corpos por meio de uma lei que, historicamente, não consegue nem ser tolerante com as sociedades nem mesmo “justa”, da maneira como assegura.

Há mais de cinquenta anos minha mãe nasceu e ela não conhece todas as possibilidades de liberdade que o corpo tem; tampouco, eu. Essa é a quinta vez que venho

¹Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/consti/1988/constituicao-1988-5-outubro-1988-322142-publicacaooriginal-1-pl.html> Acesso em 01/01/2018.

tentando fazer um trabalho marginal, levando muito a sério meu papel de artista e, embora não tenha ainda muitos anos de pesquisa, ter derrubado uma das normas na última vez que tentei, fez-me crescer na ação.

No projeto pelo qual caminharemos neste capítulo, decidimos realizar uma investigação coreografada dos movimentos de poder dos corpos nos espaços. Pensamos, inicialmente, no recorte do Brasil, mas, logo em seguida, notamos que Fortaleza, especificamente, já compunha um espaço relevante para darmos esses passos.

Começamos a dançar. O primeiro ato é o olhar inicial lançado ao corpo. Várias pessoas desmaiadas por dentro da recente lógica do medo; uma mulher profana (eu) esquece a lembrança teológica do direito e da política; um homem (Honório Félix) carrega o mapa-múndi e uma bandeira deformada da pátria, contrário às relações de exclusão inclusiva, quando a norma se impõe à exceção; uma mulher (Geane Albuquerque) jovem, forte, enigmática, professora de teatro e nativa de Caucaia, fala sobre a relação entre o poder soberano e a vida. Somos uma equipe.

Bem ao centro, no fundo, em grandes letras brancas, desenhadas, desse tipo chamado *algeriana*, largamente utilizado no século passado, está escrito o título:

FORTALEZA 2040

A partir de então, vivemos redundantemente o agora. Não nos interessamos por esse esquema futurista para a cidade em que desenvolvemos nossos planos. Nas próximas páginas, apresento o nosso percurso e os motivos pelos quais decidimos chamar nosso trabalho coreográfico de *Fortaleza 2040*.

O segundo ato mostra trombetas igualmente conhecidas como sopros orquestrados. Nelas, o som alarma o pedido de ordem, a preparação para obedecer, a postura nas filas, a imposição da justiça, a comparação entre lei e bem-estar. Nessa etapa, observamos o que nos motiva a combater, a transgredir, aquilo que assombra os nossos olhos e que nos impede de ficar parados. Organizamos ações com performances abertas a participações de interessados para fomentar diálogos sobre o processo. Chamamos esse ato de AÇÕES CLANDESTINAS.

Os dois últimos atos performam um processo de seis meses de trabalhos laboratoriais entre a estrutura da cidade de Fortaleza e os recortes escolhidos para a montagem de um possível espetáculo de dança. Esses processos (também) nos fazem notar o que podemos chamar de corpo criminoso.

Se imaginarmos que um corpo, quando gerado, tem as pontas de duas cordas unidas – uma corda representando esse corpo enquanto indivíduo; e a outra, a sociedade civil

– e que essas pontas foram unidas por um laço feito seja por seus pais, seja por seu país ou por outra força superior qualquer, esse laço é o acordo que o transforma num cidadão, num corpo dentro da lei. E se imaginarmos que, à medida que este corpo amadurece (cresce, casa, reproduz-se, trabalha), esse laço vai sendo apertado, podemos também imaginar que tal laço se transforma num nó cego e, como nó cego, tal laço sobrevive mesmo depois da morte desse corpo. Indivíduo e sociedade civil são, assim, um só, enquanto a sociedade, que sempre durará mais que um corpo, existir. O indivíduo, porém, em vários momentos de sua vida, pode afrouxar o nó com a sociedade – basta que, por exemplo, não pague seus impostos. Sem a união entre as pontas dessas cordas, a ponta da sociedade civil faz da outra um corpo sempre em vias de ser enforcado. O indivíduo desfaz o nó quando esse acordo, esse laço, é comprometido, por exemplo, por um crime.

Esse, entretanto, ainda não é o corpo criminoso. Indivíduos criminosos em sua maioria não são corpos criminosos, tendo em vista que suas ações escorrem por outra direção. O “corpo criminoso” trata de uma construção poética, de uma iniciativa que arrebenta os arames farpados do discurso normativo, que impulsiona corajosamente os pés para o céu e a cabeça para o chão, invertendo o olhar para o outro de modo assustador ao ponto que suas ações podem ser exatamente as mesmas do indivíduo criminoso, no aspecto da lei, infringindo as mesmas normas, a diferença é que pode-se notar um espaço para a produção de afetos coletivos, o que geralmente não ocorre com as ações do indivíduo criminoso.

Estamos fomentando um corpo que dança, que se desestabiliza por não conseguir cumprir a lei, que perde o equilíbrio sendo mole, sem base estável, sem espaço de proteção, de um jeito imoral, depravado, desvairado. A qualquer momento, contudo, durante a expansão da coreografia, pode-se detectar um vigia, um guarda, algo que gere olhar, juízo de valor. Uma tensão da observação é, então, gerada nesse corpo, como uma máxima do impedimento da ação, do recalque do movimento. O salão torna-se, assim, um espaço estreitado pela moral que estrutura e educa o corpo numa sequência de passos decorados, simétricos, limpos de sujeiras remotas.

O corpo é um calafrio, a tremedeira é uma história desmoronada. Enfiado num buraco escuro, onde não se vê o mundo aberto, só sabe sobre coisas que se fecham sem pausa. Esse corpo é um constante emaranhado de visões turvas. Um pequeno gesto de escavar poderia se tornar uma produção de alívio, de descarrego. Escavar para gerar espaço, não

necessariamente luz, mas espaço de desmesura, de sobressalto, onde o começo e o fim são viagens que fazem desaparecer as polaridades. Bruma.

Crime seria algo de um rasgo numa pele que tenta se configurar no tecer de células passivas à autoridade que lhe impõe uma ordem estrutural coreográfica; ordem na qual essa pele seguiria o desenho da simetria, pela assepsia e pela restrição de misturas com vizinhanças.

O corpo criminoso trataria de seguir seus ímpetos de urgência, seus rasgos, não havendo hipóteses de educação, de moral, de obediência ou de proibição de comportamento. Ele possuiria pernas e braços longos e perversos, capazes de atingir lugares protegidos e erguidos sobre pedras angulares. Seu potencial estaria num movimento que emana da indignação, do desejo, o que geraria uma dança desequilibrada, assimétrica e possivelmente sem condições de existir sob guarda de alguma Constituição. Então, seria esse o corpo criminoso: um corpo incapaz de ser contemplativo ou de pregar a paz, que proporia a luta nos seus extremos detalhes, ao exibir discordâncias, ao oferecer hipóteses, ao criar outras performatividades, para que houvesse movimento ali, onde está tudo engessado, definido, dividido em funções, muitas funções.

3.1 O processo

Fui selecionada para integrar o Laboratório de Dança do Porto Iracema das Artes², o que me fez mergulhar num processo de criação artístico-coreográfico a partir das questões políticas e filosóficas erguidas desde a elaboração do projeto para esta pesquisa de mestrado. Nessa fase, convidei Geane Albuquerque e Honório Félix para integrarem uma equipe, de modo que o trabalho fosse conduzido pelas inquietações de nossos corpos enquanto artistas, diante das regras de comportamento, dos modos de se relacionar com a distribuição dos poderes, dos esquemas de Ordem e Progresso levantados no Brasil por meio da censura, do medo, do preconceito, da falta de reflexão, da desconfiança de si e do outro. Além dessa equipe, tivemos um acompanhamento intensivo do coreógrafo Alejandro Ahmed, formando um motim de quatro corpos para enfrentar e produzir guerras e oferecimentos das nossas invenções emergentes para outros.

² Uma Escola de Formação e Criação de Cultura, que desenvolve processos formativos com vistas a formar uma geração de jovens criadores, nos diversos campos das artes. Um lugar de reflexão. Um espaço de cultura, no sentido mais plural do termo, no sentido da invenção poética, daquela que lança mão dos saberes para construir novas formas de vida. Disponível em: <http://www.portoiracemadasartes.org.br/>

Geane Albuquerque trata de cartografar a nossa ínfima parte dentro do Planeta Terra, de observar os traços dessa proposta, de produzir crimes em borrões, de construir narrativas anticonstitucionais, de colar insurreições nos passos da nossa dança e colaborar para encontrarmos materiais sensíveis para essa poética destituída. Honório Félix disponibiliza-se a pensar uma dramaturgia para o corpo criminoso, desenvolver caminhos e tornar visível os planos invisíveis, criar cumplicidades, cruzar materiais, pensar no corpo como bomba que, ao ser ativado por algum fogo, é capaz de explodir. Aprender intuições emergentes. Acordar-nos de nossos lugares confortáveis, da preguiça do “vai dar certo”, do costume das coisas cada vez piores e sobretudo das desigualdades insuportavelmente maiores.

A proposta se constrói no trabalho. Um trabalho que não tem um modo de ser fixo na execução de passos crescentes obrigatórios, mas que vai seguindo o pedido da ação anterior, gerando o próximo movimento. Tentamos abrir brechas. As brechas existem para escapar. As brechas eram janelas compridas nas muralhas dos castelos por onde se lançavam as flechas aos inimigos que passavam do lado de fora. A brecha na lei trata da transgressão na lei, sem tecnicamente quebrá-la, o que diversas vezes acontece na arte. Nesse caso, entretanto, com estratégias de composição, exibindo que a lei não se cumpre em sua própria função de existência. O corpo criminoso tem interesse pelo desvio, e os artistas, sendo esses corpos, estão diversamente amparados para explorar esses percursos. O uso dessa tal brecha também é constante nos setores em que a norma social e as necessidades reais são incompatíveis – um fenômeno farto nos nossos dias, o qual podemos até chamar de “vazio legal”.

Alejandro Ahmed concentra-se nesse aspecto da Constituição, sobre o que seria destituir uma Constituição, dançando, movendo, sem fechar o processo numa objetividade assertiva, mas abrindo-se aos vários modos de viver. Está entre o corpo e o crime, o comportamento, estruturando uma cinética que subverte normatizações. Um prisma que metaboliza outras possibilidades de mover, como uma insurreição cinética na antítese da inércia, um levantar fértil de mudança ou de coreografia. Contraponto, apropriação, resistência e continuidade. No corpo criminoso, a lei se revela nos limiares que fundam a permeabilidade ao risco e, nesta disponibilidade ao acontecimento, a colisão com a lei dá origem a outras possíveis fusões, amalgamadas pela matéria dos sons, da fala, do canto e do grito, que ressoam numa só molécula, na qual signos são desvios de conduta. Constituir-se coreograficamente criminoso é mover-se com as coisas e como elas. Coreografar como insurgência à inércia identitária. Coreografar para livrar: o corpo do passo de dança, o objeto do signo, a palavra da boca, o som da música, a coreografia da dança, o corpo do nome e o grito do ódio.

3.1.1 A primeira ação – PALAVRAS NO PROCESSO

Das conversas escorrem as palavras. Conversar sobre a proposta, compreender o que não queremos, reduzir o tamanho da investigação, deixar portas abertas para que surjam novos aspectos dentro do recorte escolhido. Conversar para esticar os argumentos, falar para notar que nem sabemos sobre isso e que nem temos a pretensão de saber, mas nosso interesse está em experimentar ações que nos levantam dos nossos assentos, que levantam das nossas histórias, que nos levantam do fardo dos nossos pesares. Conversar, compartilhar, falar, ouvir, perguntar, questionar, duvidar, cercar, desapegar, reflexionar: são passos de um diálogo que inicia nossa composição. Escolher palavras de ação, palavras de estratégia, palavras-cruzadas, movimentos, enigmas, listas, oferecimentos, sinônimos, poemas, paródias, textos que montam uma performance de abertura do processo. Seguem algumas iniciativas:

- Copiar a Constituição de 1988.
- Descobrir diversas nomenclaturas de crime.
- Palavras Criminosas \ Investigações de redes sociais, manifestos, papel-jornal, abaixo-assinado, pixos³, cartas aos interessados em dialogar sobre o corpo criminoso, colagens de palavras escondidas em lugares públicos.

- *Grupo de inspirações*

Cildo Meireles – Inserções em circuitos ideológicos 2: PROJETO CÉDULA, 1970, Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Quem matou Herzog?; Quem matou Marielle? – 2018; SEJA MARGINAL SEJA HERÓI, Hélio Oiticica, 1968, Livro de Carne – 1978, Artur Barrio; CONTRE-ATTAQUE, Georges Bataille e André Breton. Union de lutte des intellectuels révolutionnaires, 1936. Bibliothèque Nationale de France, Paris; Tatuagem pra Deus – sempre que eu cometia algum crime, fazia uma tatuagem pra Deus, assim ele podia me perdoar – João de Oliveira.

A performance da palavra corrobora com a produção do pensamento daquilo que precisamos. A dramaturgia vai sendo sugerida pelo conjunto de questões escritas no jogo.

³A grafia da palavra pixo com “x”, e não com “ch”, conforme os dicionários de língua portuguesa sugerem como grafia correta, seria já uma transgressão, uma rebeldia, de acordo com alguns pixadores.

3.1.2 Segunda Ação | PAU E PEDRA

A segunda ação foi planejada para compartilhar com os nossos vizinhos o que se desejava com o projeto *Constituição Coreográfica Criminosa* para além da sala de dança, para além das ações escritas ou das palavras faladas, tratando-se de um programa de performance. O movimento aconteceu em dois dias. Fizemos, então, uma convocatória. Todos os interessados poderiam participar.

Dia 01.

Sem haver qualquer tipo de introdução ou explicação, orientamos que todos os presentes fossem para a rua e trouxessem suas armas, as quais podiam ser pedras ou paus, da forma que achassem. Então, seguimos a caminho em busca desses materiais, tendo um certo tempo para voltar à sala escolhida. Eram vinte e oito pessoas. Todas retornaram ao espaço armadas com seus equipamentos. Pedimos que entrassem um de cada vez na sala. Havia um refletor posicionado para uma escada, onde subiríamos para fazer uma foto individual e registrar o alistamento. Após a foto, cada pessoa, segurando as armas, ficaria encostada na parede formando uma fila. Depois, correríamos juntos na sala por um tempo prolongado, até que a respiração estivesse esgotada. Poderíamos sair caso não suportássemos mais.

Durante a ação, seguiríamos possíveis dinâmicas que surgissem no grupo, como erguer as mãos, puxar um grito de guerra, parar apoiados uns nos outros, desde que tais propostas não fossem criativas, mas que surgissem da necessidade de permanecer na ação. Continuamos na corrida por volta de duas horas e, ainda que pudéssemos sair individualmente, todos resistiram até que o grupo completo parasse. Até então, não havíamos conversado sobre a pesquisa, não havia tido apresentação ou justificativa sobre o conteúdo da ação, o programa foi sendo apresentado conforme realizávamos o trabalho. Logo depois, sentamos, com os corpos exaustos, apresentamos a pesquisa e dialogamos sobre o que havíamos feito e sobre o que pensávamos em fazer no dia seguinte, na rua.

Motivados por um dispositivo estratégico, “PREPARAR, APONTAR, LANÇAR!”, que trabalhamos a partir da construção do corpo criminoso e de algumas trocas que havíamos feito sobre imagens de guerra, sobre corpos no combate e corpos que agem materialmente, convocamos as mesmas pessoas para investigar ações de preparação, ações de grupo, ações que precisassem de uma força cognitiva para gerar iniciativa. Não queríamos propor algo que estacionasse na imagem metafórica da guerra. Nossas aspirações estavam concentradas em compartilhar uma experiência no corpo sem fazer comparações ou viver uma coisa como se fosse outra. A ideia do “como se fosse” afastar-nos-ia de nossa principal

hipótese poética referente ao corpo criminoso, que seria a do corpo que age e que transborda a lei nos seus critérios morais, éticos, sociais, estéticos. Não se tratando, assim, de gerar obras para museus ou performances técnicas para um palco, mas de perfurar, de desordenar, de inverter acontecimentos no seu mais urgente ato de mover.

Escolhemos pau e pedra por serem dois objetos de ataque, objetos primitivos e constantemente associados a marginais, vândalos, ladrões, grupos organizados por divisão de território, motins, povos sem educação, tribos, equipes de ataques das periferias. Carregar esses elementos seria carregar ação, carregar muros, prédios, concretos, histórias, desertos, outros corpos e também ficções. Não desejamos estetizar a ideia de crime, pois seu potencial de reposicionamento a partir do corpo na arte, assim como na vida, empacaria, perderia seu vigor prático político. Desse modo, não são ideias, mas atos ou gestos. Trazer Ofélia, Julieta, Desdêmona, Gertrudes, Dandara, Virgínia para dançarem nessa valsa criminosa, deixando emancipar suas vozes por meio das imagens que apelam às nossas memórias, dando forma às nossas invenções de atitude diante do vácuo produzido pela própria arte. Como produzir perguntas capazes de mudar nosso ponto de vista? Como gerar ações que modificam os corpos sem associar a função ou funcionamento dos acontecimentos? Como dizer algo sobre esse corpo criminoso, tendo em vista os aspectos de uma revolução na vida?

Durante a conversa precedente, surgem diversas propostas de reflexão para a ação, desde falar sobre o que seria um corpo habitante da cidade de Fortaleza, zona de alto risco para as pesquisas internacionais de segurança pública, até questionar o motivo da realização dessa performance no dia seguinte, pois toda a conversa surgia ainda em torno da preparação. Na tentativa de mudar o ponto de atenção dos porquês para o como, ou do futuro para o agora, da expectativa pela espera, tentei arrastar a discussão para a experiência vivida na sala, com aquelas pessoas e materiais; daí, emergiram outras sensações, palavras e trocas. Encerramos o encontro com a seguinte nova pergunta: como carregar nas mãos um objeto que faz lembrar o limite, o ataque, a reação, sem perder de vista o encontro, a consideração com o outro, a possibilidade de ser afetado?

Dia 02.

O segundo dia foi composto por duas ações: correr e parar. Corremos como havíamos feito na sala, com paus e pedras nas mãos, e paramos nos pontos específicos que marcamos num mapa construído para esse percurso. Iniciamos a corrida na Praça do Ferreira, região central da cidade, e seguimos na direção do Porto Iracema das Artes, nas imediações do Centro Cultural Dragão do Mar, no Poço da Draga, antigo porto e estaleiro da cidade,

portanto um total de quase 2 km de percurso atravessando o adensado centro comercial. Os braços erguidos carregando as armas enfatizavam a ação.

Nas ruas, todo cuidado que tivemos para não sermos cercados por câmeras e seguranças, pelo fato desse projeto se desenvolver numa escola de artes, foi frustrado. Mal podíamos olhar para o lado, lá estavam as câmeras e os funcionários para nos proteger. As pessoas que saíam das lojas e dos seus trabalhos paravam e perguntavam: “Ei, isso é uma peça, é? Vocês são artistas de onde?” ou mesmo “Posso tirar uma foto com vocês?”. Isto é, nosso projeto foi revertido em algo diferente do que gostaríamos que fosse, pois além das câmeras distantes, os corpos ali performando não carregavam a bruteza de quem quebraria, caso fosse preciso, uma vidraça. Todos éramos: educados, brancos, “bem vestidos”, óculos de sol *Ray-Ban*, cortes de cabelo diferentes, “intelectuais”... e ainda tínhamos seguranças e carro de apoio. Como teria sido essa ação, por exemplo, se os *performers* fossem todos negros/não-brancos, se estivessem “mal vestidos” ou se não aparentassem ser “artistas” ou “intelectuais”? As pessoas trocariam de calçada? Fechariam as portas das lojas com medo dos possíveis atos? Não estou querendo limitar a condição social de um corpo indignado e revoltado com os fatos atuais, tendo em vista que golpe, censura da expressão, naufrágio da política, miséria assombrosa do povo, uma tal marcha nacional, manifestação, ocupação, crise, guerra, lei, tudo isto forma a enciclopédia do Brasil na contemporaneidade, mas observar que o corpo, quando protegido, perde seu potencial revolucionário, tornando-se também uma instituição.

Seguimos na direção do Porto Iracema das Artes, onde finalizamos o percurso e fizemos uma conversa aberta com o artista Yuri Firmeza para discutir esse movimento entre arte-crime, bem como para compartilhar as experiências da performance anterior na relação com esse território. Havíamos deixado tudo organizado para que, quando chegássemos no Porto, já contássemos com o som experimental produzido pelo projeto Sila-Cruvs, o que nos daria um intervalo de falar e, no nosso silêncio, a oportunidade de refletir um pouco sobre o momento anterior.

Yuri iniciou o diálogo perguntando sobre o que seria uma instituição e se o mesmo corpo que é dito criminoso por gerar algo que extrapola a lei, não poderia ainda assim estar sob a proteção de um estatuto. Pensemos. Trouxe à discussão o projeto DNA de DAN, do artista Maikon K., que foi detido pela Polícia Militar de Brasília por ato obsceno, enquanto fazia apresentação que envolvia nudez ao ar livre, em frente ao Museu Nacional, sendo liberado apenas com o compromisso de comparecer à Justiça. O mesmo artista dá entrevista dizendo que o Governador pediu-lhe desculpas e declara com entusiasmo que voltará à Brasília para realizar sua performance com o apoio e proteção do governo. Até que ponto

estamos interessados nessa proteção? Nós, artistas, somos diretamente protegidos pelo próprio título de o sermos. Apesar das diversas críticas lançadas aos modos de operar o tempo e as coisas, temos uma grande cartela de privilégios associados ao nosso trabalho. Para quem o Estado pediria desculpas por uma intervenção policial diante de um ato, senão para um artista?

Tais questões nos fizeram repensar nosso projeto, nossas propostas de ação e aquilo que envolve outras equipes de trabalho, que não a nossa. Repensamos como convidar pessoas, fazer convocatórias, sem que estas fossem subordinadas aos nossos poderes, mas que compartilhassem dos mesmos propósitos.

Durante a conversa vimos várias imagens projetadas.

3.1.3 Terceira Ação

Nessa fase, havíamos decidido que a próxima intervenção seria uma vigília coletiva pelo centro de Fortaleza, onde produziríamos, sem planejar o espaço exato, uma intervenção por todas as mãos presentes a partir do enunciado: “com quantos muros se faz uma Fortaleza?”. Para tal, também faríamos uma convocatória para grafiteiros, pichadores ou pessoas movimentadas pelas questões do nosso trabalho. Todavia, refletimos o quanto essa ação poderia, facilmente, tornar-se uma seção de aproveitamento das práticas de quem já estava construindo esses manifestos nas ruas e que a nossa intervenção poderia ser ilustrativa e ao mesmo tempo “fazer sucesso” pela quantidade de pessoas envolvidas. Notamos, desse modo, a delicadeza desse procedimento e resolvemos não convidar participantes, mas encarmos sozinhos esse risco de ir pra rua na madrugada carregando nossas tintas. Geane, Honório e eu, andávamos como delinquentes, escondidos e num passo rápido. Escolhemos uma grande parede e a ação seria preenchê-la totalmente. Ficamos em torno de quarenta minutos riscando rapidamente e parando quando, por ventura, passava alguém. O risco era a palavra URGENTE. Não conseguimos fotografar. No dia seguinte, à tarde, já não estavam mais.

Reproduzimos a mesma ação numa outra localidade. Agir agora é o movimento que nos faz outros diante dos acontecimentos do mundo. Não é possível parar ou apenas contemplar as deformidades do nosso tempo. É preciso trabalhar para que um outro algo aconteça sem precisar se preocupar com os resultados alcançados ou com a eficiência do que virá. Agir com o movimento poderoso do presente é o que nos torna mais fortes, é o que faz dar a volta até fazer uma reviravolta.

URRGENT
URRGENT
URRGENT
URRGENT
URRGENT

3.2 Fortaleza 2040

Ao longo do nosso processo, fomos acompanhados de diversas maneiras pela presença de Alejandro Ahmed, o qual, desde os primeiros minutos, falou interruptamente sobre aquilo que já é o corpo, sobre esse corpo criminoso que não é um conceito lançado sobre alguém, mas algo que pertence ao nosso estado, condição e modo de construir a vida. Aos poucos, nossa aproximação com Alejandro foi sendo uma aproximação com o corpo criminoso que reage fazendo movimentos, que impulsiona gestos ao mesmo tempo que impulsiona algumas histórias escondidas. Estávamos fazendo uma determinada dança que, na sua forma de existir, possuía uma coreografia formatada com critérios questionadores da nossa Constituição.

Estudamos as leis, analisamos algumas histórias dos corpos no Brasil e elaboramos hipóteses de como seria produzir um trabalho que não fosse uma metáfora do crime ou uma teatralização das normas a serem seguidas na Constituição ou ainda a representação concentrada na dramaturgia de um crime. Alejandro solicitava pequenas ações como: quebrar objetos de um modo meticuloso, treinar insistentemente alguma técnica para produzir um mecanismo de repetição, facilitando no corpo esse interesse pelo movimento, montar listas com nomes de todas as ações realizadas no dia, ações imaginadas, ações inventadas e depois de todas as informações, dançar a partir da escolha de uma palavra para compreender que todo procedimento precisa ser planejado a partir de uma investigação específica.

No decorrer da pesquisa, esbarramos com estudos de elementos nacionalistas, que centralizavam todos os aspectos da onipotência da nação. Desde a infância, nosso referencial de organização está relacionado à ordem, à fila do colégio, ao hasteamento da bandeira, ao hino cantado com a mão no peito explicitando máximo respeito à “Pátria Amada”. O desfile do dia 7 de Setembro, que comemora a Independência do Brasil, constrói um ritual obediente, civilizado e pautado nas convenções que gerem uma nação, produzindo uma cultura rígida, menos plural e, cada vez mais, voltada para a composição de uma sociedade linear, reta, desprovida de nuances. Não é possível olhar para os símbolos patriotas sem associá-los às regras e à cultura de ordem que emanam deles. Nossa história sempre foi baseada nas estruturas militares, desde o enunciado da bandeira até às orientações de como os corpos devem se posicionar.

Escolhemos trabalhar com partituras de uma dança que remontaria um desfile nacional. Usaríamos um púlpito para fazermos um discurso a partir do prólogo da constituição

e dele nasceriam as diversas outras ações. Começamos a elaborar trechos, repetir possibilidades, ensaiar sequências. Quando Alejandro retornou à Fortaleza, questionou os materiais que havíamos erguido. Juntos, passamos a pensar: “esse trabalho é sobre um tema?”. Reinventar um desfile nacional não seria recortar um trecho da história do comportamento e transformar a peça em algo ilustrativo exatamente como não queríamos?

A partir disso, escolhemos um elemento dentro da composição, algo que poderia tratar de nacionalismo, obediência, não obstante, ao mesmo tempo, abrir portas para se pensar em corpo criminoso. Escolhemos o hino da bandeira. O hino é um canto, é uma métrica musicada, uma homenagem ou um oferecimento. Passamos a trabalhar com a melodia; depois, apenas com a letra. Chegamos a uma paródia a partir do encontro do nosso corpo criminoso com o corpo de uma música representativa da bandeira do país:

Coma merda, querida criança
 Quebre o mundo e mate os seus pais
 Beba o sangue que vem da matança
 Vem pr’essa dança, viva os marginais

Recebe no cu o que se espera
 D’uma cidade que faliu
 O projeto completo de uma era
 Pro diabo o Fausto que o pariu

O futuro é feito desgraça
 Vejam, crianças, o pássaro azul
 O cadáver exposto na praça
 Com as milícias feito urubus

Recebe no cu o que se espera
 D’uma cidade que faliu
 Pinho sol é um crime que se opera
 De homens livres presos no canil

Vão cercando com seus próprios braços
 Dragões e poços, pontes e mutuns
 Corram todos ou fiquem estancados
 Constituintes com seus corpos nus

Recebe no cu o que se espera
 D’uma cidade que faliu
 Eis o muro que escapa na janela
 A garganta do cão está febril

Sobre a corte desce a feiticeira
 Armas na mão, viva sempre o terror

O fuzil está sempre à beira
Queimem os miolos do seu detentor

Recebe no cu o que se espera
D'uma cidade que faliu
A moral que te engasga a goela
A lei vai descer pelo funil

576 HINO À BANDEIRA NACIONAL

Olavo Braz Martins dos Guimarães Bilac
(1865-1918)

Antônio Francisco Braga
(1868-1915)

Tempo de Marcha

Prelúdio *f*

dim.

p

1. Sal-ve. lin-do pen-dão da espe-ran-ça! Sal-ve. sim-bolo augus-to da
2. Em teu se-io for-mo-so re-tra-tas És-te céu de pu-ris-si-mo a-
3. Con-templan-doteu vul-to sa-gra-do. Compreende-mos o nos-so de
4. Sô-bre a imensa na-ção bra-si-lei-ra. Nos mo-men-tos de festa ou de

p

p

1. paz! Tu-a no-bre presença à lembran-ça A grande-za da Pá-tria nos traz.
2. zul. A ver-du-ra sem par destas ma-tas E o esplendor do Cruzei-ro do Sul
3. ver: E o Brasil, por seus filhos a-ma-do. Po-de-ro-so e fe-liz há de ser.
4. dor. Pai-ra sempre, sa-gra-da bandei-ra. Pa-vi-lhão da jus-tiça e do amor!

p *f*

No período de escrevermos a letra da paródia do hino, observamos algumas ações importantes que aconteciam na cidade. Dentre elas, a mais assustadora era o *Plano Mestre Urbanístico, Social e Ambiental FORTALEZA 2040*⁴, uma promoção da Prefeitura de Fortaleza em parceria com o “povo”. Aparentemente, esse plano apresenta muitos benefícios para “a cidade do futuro” e, segundo a mídia, todas as aprovações dependeriam da aprovação da sociedade civil. Os eixos de trabalho são: habitação de interesse social, regularização fundiária, inserção produtiva, empreendedorismo, emprego e renda, cultura de paz e segurança cidadã, urbanismo e mobilidade urbana, acessibilidade, saúde, segurança alimentar, esporte e lazer, igualdade racial, direitos da mulher, direitos da criança e do adolescente, direitos da pessoa idosa, direitos da pessoa com deficiência, direitos LGBT, educação pública, cultura e patrimônio, ciência e tecnologia, meio ambiente e saneamento, segurança hídrica, energias renováveis e eficiência energética, turismo, confecções, construção civil, economia criativa, economia do mar, nova indústria e serviços avançados, tecnologia da informação e comunicação, agricultura urbana, governança participativa, controle social, desenvolvimento da gestão pública municipal.

Todos os pontos citados acima são necessariamente aspectos de interesse comum a todos nós – mas como implantar essa nova estrutura dentro de uma atual cidade corrompida na sua dimensão primária? A Fortaleza que planeja o futuro não se concentra em desenvolver os menores espaços, os projetos emergentes ou aqueles que valorizam a relação entre as pessoas. Os projetos que entendemos fazer sentido para a cidade dizem mais respeito ao corpo e menos ao concreto, dedicando-se a desenvolver estratégias que sejam capazes de considerar os afetos em que as demais arquiteturas sejam já um movimento que surge do corpo cognitivo e aberto e que, aos poucos, se materializa em desenhos para o amanhã – se este puder chegar. Portanto, esse trabalho, não compreende um aquário, um centro de convenções construído por cima de um bairro em que as pessoas moram há mais de cinquenta anos, um conjunto de prédios de luxo na Av. Monsenhor Tabosa e uma roda gigante como desejos da cidade em que moramos, na qual construímos, dia a dia, uma dança de poderes que refaz esse corpo e, de alguma forma, esse outro – quer seja o corpo criminoso que estamos tateando ou outro.

Podemos pensar num jogo, num conto, num saque criminoso, gerado quando não desejamos essa cidade de ordem e progresso.

Partimos do pressuposto da importância do espaço. Uma muralha divide não o dentro e o fora, mas os lados onde nos posicionamos. Um homem estabelece um diálogo. A

⁴ Arquivo disponível em: <http://fortaleza2040.fortaleza.ce.gov.br/site/>

sua conduta está para apaziguar os ânimos que sobraram de um tempo de guerra. Os ânimos são acalmados com o seu gesto de paz e ele está agora para fazer essa paz. Como quem precisa exercer uma paz. E é essa a sua função. A de estabelecer um código de paz. Como quem faz paz. Não por bondade. Não por outra coisa, senão conduzir uma função. Estando ali para fazer o que a política lhe impôs. Executando planos deliberadamente arquitetados em papel. Executando um papel. Fazendo o que o papel sugere, o que o plano segue, o que os seus homens acreditam. Fazendo o que a sua posição política lhe impôs. Não que estejamos de lados opostos. De certa maneira, compactuamos. Organizamo-nos na maneira que a política nos impôs e, assim, nós compactuamos. O espaço também se divide com toda a importância gerada pela convenção.

Precisamos falar da moralidade e de como ela influencia nossa dança. Fazemos parte da assembleia que vê. Vemos, impressas no jornal, as fotografias do momento e as palavras gastas na descrição do que se sucedeu. O diplomata morre no meio da caixa branca alvejado pelas costas. O espaço se reorganiza nas suas importâncias. Cada qual em seu canto definido se rearticula em outros espaços, de antemão, tão óbvios, e com nenhuma novidade. O cheiro de sangue só pode ser sentido por quem está daquele lado de lá todos os dias, e aqui os Estados poderão entrar em guerra um contra o outro. É assim que esteve posto uma larga e alta coluna cinza de densa fumaça que se formou no largo buraco da nossa memória. Não é difícil lembrar. Ela permanece resistente no firmamento da nossa convenção insistente de mapear as desgraçadas coreografias de poder uns sobre os outros. Está escrito e alguns fotogramas que existem indicam o ponto de vista. É de um avião. Foi de lá a fotografia do crime contra a humanidade.

Impérios são contra impérios, e a convenção faz do mundo uma casa. De “com licença” e “invasão”, em cada compartimento há uma estratégia que nos serve e nós concordamos. Vou pela calçada e não posso atrapalhar o trânsito ou andar na contramão. A vida é um papel diagramado com horários. É com ele que Deus observa e registra a nossa masturbação. É com ele que o Estado está de acordo. De mãos dadas. Relembrando a importância do gesto de dar as mãos e apertar balançando. Ele está escrito no espaço de todas as maneiras. Vemos, sorrindo, esses homens de terno e os seguranças próximos à parede lhes resguardando. Vemos a assembleia de pessoas sentadas, o centro de um palco, o púlpito e também vários números. Vemos o sujeito criminoso e, diante dele, é possível refletir sobre o corpo criminoso? É possível formular hipóteses que nos façam insistir em continuar ensaiando nossas danças que unem, concomitantemente, forças de desvio e forças de encontro?

Começamos a trabalhar partituras de movimento a partir da melodia do Hino da Bandeira. Tentamos várias hipóteses a partir da ação de decorar a sua nova letra. De todas as opções experimentadas, observamos que o som em si, era o impulso essencial, a vibração do tempo da melodia nos dava uma marcação com os pés, de maneira ritualística e repetitiva.

Alejandro nos pediu para irmos para aquilo que, na sala, era o elemento mais materializado dessa marcação sonora. Tínhamos ali duas caixas de som idênticas que nos serviriam diretamente para sentar. A partir da posição das nossas pernas, urgiu uma movimentação pequena e bruta de bater os pés no chão. Nesse momento, Honório e eu persistimos num movimento denso que reverberava pelo nosso corpo inteiro. Dessa obstinada dança de empurrar o chão, originaram-se novos movimentos, até sermos carregados a cantar o hino repetindo a movimentação.

Durante muitos dias, tentamos colar esse trecho que desenvolvemos de um modo desvinculado da criatividade e entorpecido pelos atravessamentos do país com outras partes que já havíamos elaborado. Isso não foi possível, então abrimos mão de tudo, das pequenas sequências de quebrar coisas, das coreografias que copiavam acontecimentos criminosos e das diversas ideias de composição definidas anteriormente como roteiro. Abandonamos o trabalho dos dias passados e abrimos a dramaturgia da peça dessa Constituição Criminosa. “Destruir a obra, que ela mesmo não é, destruir ao menos a afirmação e o sonho da obra, destruir o indestrutível, não destruir nada para que não se imponha a ideia, aqui fora de lugar, que bastaria destruir.” (BLANCHOT, 1984, p.206)

Destruir, dismantelar, demolir, derribar, desmoronar, desmanchar, devastar, assolar, arruinar, arrasar, solapar, aniquilar, desolar, estragar, acabar, prejudicar, anular, exterminar, matar, suprimir, eliminar, dizimar, desfazer, desarranjar, desorganizar, transtornar, derrotar, bater, desbaratar, destroçar, vencer, extinguir, ruir, derrocar, desabar, humilhar, prostrar, esborralhar, esbarrocar, cair, ceder, abater, amesquinhar, degradingolar, quebrantar, aterrar, apesar das aparências, não se trata de um jogo de palavras: todo gesto que faz o corpo criminoso, só o faz por essa energia ampla para desviar-se daquilo que se tem; todo trabalho, todo fragmento, toda destruição não forma uma cilada para a vida, mas uma fuga hábil para existência que se refaz. Daí o rendimento de Blanchot diante da própria destruição, que propõe infinitos daquilo que não se sabe ter, pois ter a morte, é ter potência sobre si, sobre poder agir para a própria vida.

Repetir a ação oito horas por dia. Parar, reparar e ensaiar até que alguma parte se quebre em uma nova parte.

Conversar sobre o corpo derrubado, exausto de cantar, exausto de machucar a coluna que é impactada pela caixa de som, exausto de não saber como começar a cena. Conversas que dizem que Fortaleza não é o raio iluminado do futuro, não é a roda gigante do prefeito, não é viaduto do parque do Cocó, não é o corpo oferecido em testemunho da família dos brasileiros justos e pacíficos. Fortaleza é o corpo criminoso, numa dilacerante delação de desigualdades que empurra os corpos diferentes para o canto da parede, mas que também dança na sempre última expedição para a morte, nessa procura imediata do presente, que descobre novos piratas e risca mapas que irrompem desenhos de poderes impostos por autoridades. Fortaleza é um corpo criminoso nas danças de uma roda que cava o chão com as pisadas de uma desobediência.

Do canto de uma partitura, solicita-se uma borda, um cotovelo, um esconderijo na parede. Do baculejo policial ao canto da sala de ensaio, inicia-se um outro caminho de investigação. O sítio restrito e pequeno me espreme em movimentos hexagonais. Honório e Geane insistem nas batidas, os joelhos flexionam e os braços alongam-se pelo quadril. O rosto, enfiado na quina, pleiteia um balanço que permite uma branda respiração. Outro momento que os músculos se enfatizavam na pressão com o concreto, faziam-no convocar bastante tempo para desenvolver tal coreografia. Com empenho e atenção concentrados em vários dias, desenvolvemos uma partitura pequena e cansativa que se tornou o início da peça.

Com tudo isso, tínhamos duas partes do trabalho, e sempre abríamos mão e destruíamos elementos que não interessavam para aquela composição. O que ainda nos faltava para compartilhar nossas agitações com as pessoas? Como materializar cognitivo e brutalmente esse pensamento sobre esse corpo criminoso, sobre esta “constituição coreográfica criminosa”? Muito. Faltava-nos muito. Entretanto, possivelmente, não chegaríamos nesse lugar de ter tudo. Assim, optamos por trazer algo que estivesse diretamente conectado com o sentido da pátria, que apontasse nessa direção dos símbolos referidos na ordem, na postura e no respeito à estrutura da civilização. Como estávamos, desde o início, estudando a composição a partir dos sons, foi desse mesmo elemento que encontramos nossa última parte da ação, as cornetas. O som da trombeta é citado como anúncio na Bíblia. Nos livros proféticos, ele abre as portas do amanhã, nas marchas formam o ritmo dos pés, no sentido geográfico.

Fortaleza pode estar indo de encontro ao mar, com essa ressaca que derruba muros, afoga asfaltos e estanca a civilização. Isso não é uma metáfora. Talvez estejamos marchando como vândalos e as trombetas, o corpo divino que forma filas para o reino dos céus, em chamas. Os anjos caídos reivindicam os tronos e destituem o poder, a coroa, o manto

sagrado. Ninguém é coroado no processo. Abate-se o Rei e o Trono. Isso também não é uma metáfora. Talvez, perceba, talvez, os pés marchando esmaguem todo o possível e nós já não estejamos aqui em 2040. Meu corpo foi roubado e não pertence ao futuro. Édipo ao contrário, fui morto por meu pai. Ele, que deseja ver um regime fascista no comando de uma ideia de nação. Um projeto para um futuro limpo e civilizado não cabe nesta dança. Um projétil no meu peito e sangue. Isso pode não ser uma metáfora.

Fortaleza 2040 começou antes de ser profetizada publicamente. 2040 só pode existir no agora e vai continuar performando os agoras até 2040. É o achatamento dos tempos num excesso de “presentificação” que o discurso opera. A curva de Fortaleza 2040 no palco, em relação ao projeto faraônico Fortaleza 2040, é que ela já se sabe ruína. Esse é o contraponto. Diante do messianismo das trombetas, o arruinamento. É Caetano Veloso que canta Levi Strauss em fora da ordem: “aqui tudo parece que ainda é construção e é já ruína”. Eis Fortaleza 2040.

No palco, o corpo encurralado se contorce, mutante, comprimido entre o ângulo reto das duas altas paredes. Os microfones dos cantores fazem o estrondo no chão, numa espécie de malhete às avessas, convocam o alerta, o levante e proclamam a catástrofe. Como bombas, ranhura ou afasia. Um corpo sufocado murmura, grita, vezeira, repete incessantemente, numa crescente de movimentos que o explodem para fora dele. Pedacos de corpos por toda sala, aos fragmentos, retalhos, cidades em escombros. Não mais as ruínas, mas escombros que se misturam às vísceras daquele corpo.

A marcha fúnebre.

Os metais da banda marcial.

O Hino.

A Cavalgada das Valquírias.

Uma paisagem pós-apocalíptica.

Fortaleza 2040: http://bit.ly/Fortaleza_2040 (trecho da peça *FORTALEZA 204*)

UMA CONCLUSÃO CARDÍACA

“Não vou dizer tudo, nesta história. Aliás, não há história, mas uma série, uma escolha de episódios banais, acasos, coincidências, como, mais ou menos, acontece sempre na vida, e que não tem outro sentido senão o que me apeteceu dar-lhes.”

Eric Rohmer

Esta pesquisa de mestrado procurou de modo artístico-processual e especulativo criar/desvendar uma categoria poética de estado corporal para a cena que chamamos de corpo criminoso. O processo de analisar e construir esta poética para o “corpo criminoso” iniciou no desejo de produzir uma guerra: primeiro por roupas e depois pelo atravessamento do peito. Ao final, esse trabalho acabou por arregaçar os orifícios de um corpo-história, robusto e revolucionário, corpo de quem se acredita arritmico ao regurgitar coragem nessas idas e vindas entre as veias de uma sociedade cientificamente normativa. A forma experimental que a dissertação tomou, misturando descrição, análise e criação, reflete a implosão das categorias quando o assunto da pesquisa é o corpo, conforme revelam os muitos escritos de Antonin Artaud, por exemplo.

“Tomar consciência da obsessão física, dos músculos tocados pela afetividade, equivale, como no jogo das respirações, a desencadear essa afetividade potencial, a lhe dar uma amplitude surda mas profunda, e de uma violência incomum” (ARTAUD, 2006, p.158). Trata-se de compreender o corpo para conseguir operá-lo. Artaud penetra nos vasos finos desse território e produz pensamentos sobre a crueldade de um funcionamento inflamado do corpo. A respiração, num passo de virar letargia, reage, cresce, amplifica o seu funcionamento, cria uma poética criminosa.

Foi por meio de duas experiências artísticas, *VAGABUNDOS* e *FORTALEZA 2040*, que experimentei a pulsação dessa pesquisa, ao ponto em que ela se tornou as próprias obras e suas descendências. Produzir um material escrito que mede a temperatura do trabalho de arte, conversar com os autores e autoras que, a priori, já desenvolveram teses sobre questões similares, ou criar um conceito importante, são ações alimentadas pela academia, pelos doutores, pelos juízes, mas a obra de arte em si e por si não possui ainda tanta autonomia enquanto pesquisa. Geralmente ela solicita palavras que legitimem a sua competência. As palavras que eu ofereci aqui também são criminosas, vândalas da ciência, fugitivas da poesia.

Certos de que o que temos aqui tem relação também com esse trabalho com a escrita, sugiro uma compreensão dessa dissertação como uma performance que passa por um canal largo, um corpo aberto, que deixa vazar pelas bordas tudo que por ele passa; esse vazamento gera problemas, manchas, incômodos, todos eles necessários para uma desativação dos procedimentos óbvios dos percursos do corpo.

O coração humano possui alguma capacidade mecânica que impulsiona, em cada sístole (contração cardíaca) dos ventrículos para as artérias, uma certa massa de sangue em determinada

velocidade e, na diástole (período de repouso ou afrouxamento das paredes), o sangue entra para que logo seja expelido para o corpo. Em algumas ocasiões, esse sangue, que deveria ir e dar uma volta pelo corpo num tempo e espaço definido, volta, regurgita, quando a parede ou válvula não fecha totalmente. O corpo dito criminoso trabalha como uma válvula central cardíaca que não atende aos cálculos da boa saúde, da respiração confortável, do impulso sanguíneo sob as medidas normais. Seu ritmo coreográfico compõe um pericárdio, tecido fininho que envolve o coração, com textura inflamada, visível, da forma indesejável para a saúde da máquina.

Da mesma maneira, a subjetividade do corpo criminoso abordado nas obras citadas aqui não está concentrada nas narrativas, mas no estranho encontro do corpo com a palavra, esta que propõe outro desenho de sua própria existência e torna-se uma performance, algo espesso, grosso no seu formato, talvez patológico.

Quando o corpo precisa ser aberto com o bisturi para que haja uma correção no sistema e, logo depois, fechado com linha e agulha ou com uma cola para peles, essa costura fica marcada no local. O território marcado, depois de atravessar o procedimento, trabalha intensivamente para que o seu funcionamento “normal” seja alcançado. Temperatura, cor, textura, peso, densidade, velocidade: tudo isso é parte de uma avaliação sobre a saúde do corpo. Basta estar fora das medidas desejadas para que o corpo esteja errado, doente, precisando de um remédio.

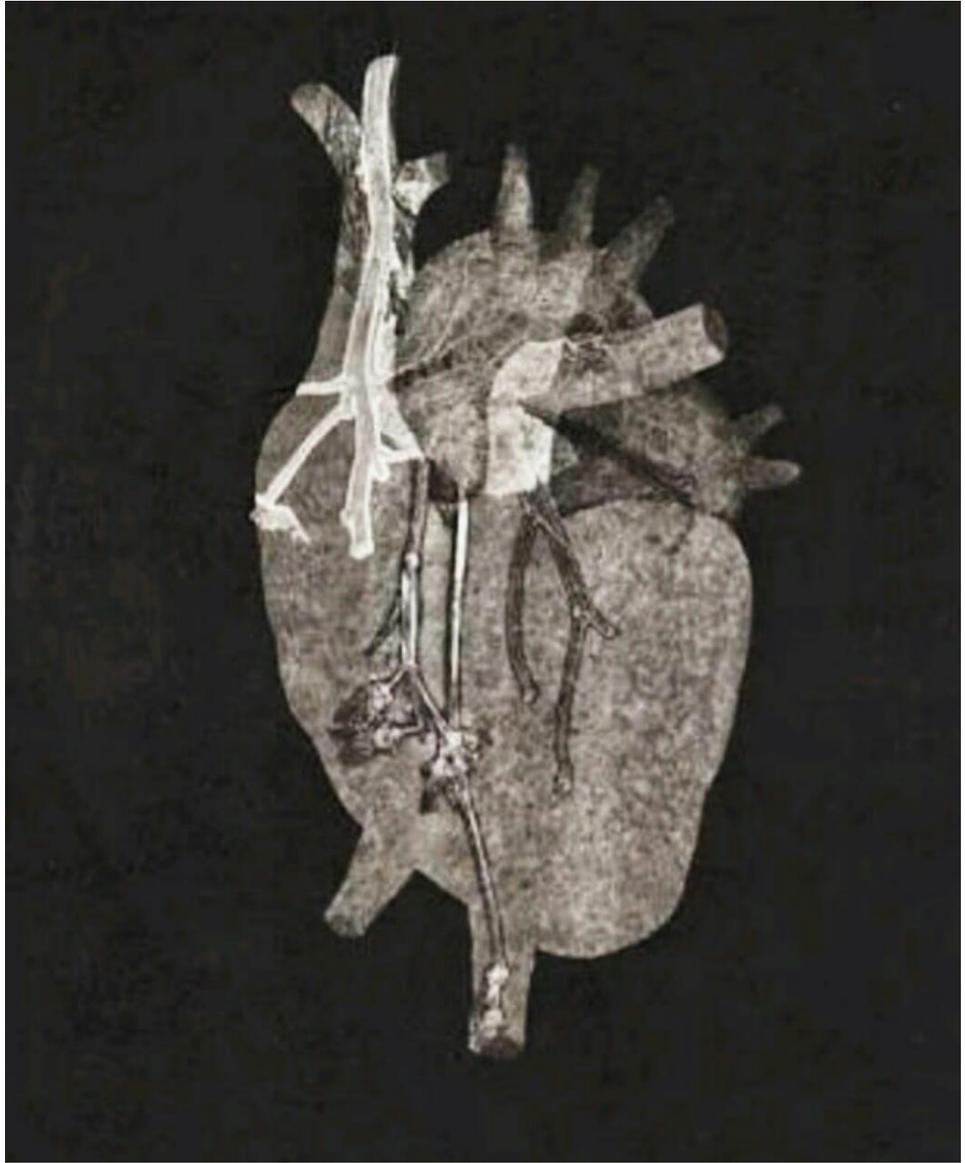
O corpo criminoso é chamado de doente e suas intervenções acontecem sem anestesia, basta notar o quão bruta é a sua presença. Torna-se zona de fronteira, zona móvel de perigo, zona ilegal, zona clandestina. Este corpo separa e une, une e separa sentidos, não como polaridades ou oposições, mas como invenção cultural feita de poderes, espaços, símbolos, diferenças. A subjetividade desse corpo pode mover interstícios e nesse movimento gerar outros fluxos num tempo de mudança contínua.

Nas três partes cambiantes deste trabalho, movimentamos uma dança articulada por este corpo criminoso. Poemas, listas, hinos, retratos, enunciados e filosofias, menos dos cânones e citações filosóficas e mais das ações, montam uma pequena constituição coreográfica criminosa. Sumos encorpados escorrem por válvulas insuficientes, irregularidade no ritmo diário, coágulos, fibrilação nas artérias expõem o desvio dessa matéria corporal.

Estamos aqui para escrever um tipo específico de relato. Algo que despiste os olhares fixos da nossa ação. Temos o impulso da revolução que age fora da lei, posto que esta não nos auxilia na vida assim como promete em sua fala. Talvez, nossa performance escrita também não seja o que ela pensa ser, mas o seu potencial de existência se dá, de alguma forma, no oferecimento desse programa, aos que pretendem pensar sobre o corpo enquanto bomba de propulsão às sociedades que estamos construindo ao viver.

Agimos na cidade, armados, plácidos e inflamados, as mãos abertas para esta dança. Um curioso mapa com uma mancha de mais de 50 cm, posicionada no canto esquerdo alto, reduzindo à metade a visibilidade do desenho em que precisaríamos confiar todos os detalhes do nosso percurso. O

mapa estava praticamente novo, apesar da grande mancha: alguns traços de lápis indicavam alterações de muitos anos atrás, cuidadosamente riscados, cores que faziam a divisão dos bairros, legendas que indicavam os rios e lagos, um esboço de uma história. Uma cidade radiografada como um coração radiografado. Alguns leves desvios de movimento, outros por demais pesados. Assim segue Fortaleza, num cruel desenho, manchado e sortido e o imponderável do corpo que se fazem uma só coreografia.



1 Vagabundos por Nietzsche por Wagner

ligam-se as massas

drogas arrítmicas

Wagner por Victor Hugo, perversão

diuréticos

Teatrocracia, uma

sugestão da crise da modernidade

por culturas decadentes

propranolol

Wagner tornou-se poeta, tornou-se músico

Wagner tirano, Victor Hugo por teatro, por democracia

marevan

por corações depravados.

2 Fortaleza 2040 por Derrida

Por apocalipse

visão revelação descobrir esconder predição profecia visão contemplação olhar inspiração iluminação
mística catástrofe descobrimento de segredos anunciação predestinação portanto

Por multiplicação de vozes

Eletrocardiograma por quatro partes do coração

Ecocardiograma do corpo selvagem por isso, porco

Apocalipcidade censurada

Estado por impérios

Por isso desenvolver conceitos enfileirados de gestos movediços

Hospital Universitário Walter Cantídio por Fortaleza 2018

Por e para aqueles que vivem e morrem aqui, agora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Lisboa: Relógio D'água, 1984.
- BUTLER, Judith. **El género em disputa. El feminismo y la subversión de la indentidad**. Traducción Ma. Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2008.
- DELEUZE, Gilles. **Sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- _____. **Francis Bacon – Lógica Sensação**: Éditions du Seuil. Lisboa, 2011.
- DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Felix. **O que é a Filosofia?** Rio de Janeiro: Ed.34, 2010.
- FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: Vontade de Saber**. Rio de Janeiro: Graal, 2010.
- _____. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal. (2004).
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** In: FOUCAULT. **Estética- Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Trad. Lígia M. Ponde Vassalo. Petrópolis: Vozes, 2004.
- GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005
- INVISÍVEL, Comitê. **Aos nossos amigos**: Crise e Insurreição. PUC-Rio. 2017.
- LEPECKI, André. **COREO-política e coreo-polícia**. Ilha Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 041-060, jan. 2013.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SALIH, Sara. **Judith Butler e a Teoria Queer**. Tradução Guacira Lopes Louro. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2012.
- SCOTT, James C. **A dominação e a arte da resistência**. Lisboa: Livraria Letra Livre, 2013.
- SMITH, Patti. **Só garotos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- TAVARES, Gonçalo M. Tavares. **O Torcicologologista, Excelência**. Porto Alegre: Dublinense, 2017.
- TAYLOR, Dayana. **O arquivo e o repertório**: Performance e Memória Cultural das Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.