(IA-SEM-VER)

## corpos informáticos

performance, corpo, política



### UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Reitor José Geraldo de Sousa Jr.

Vice-reitor João Batista de Sousa

#### INSTITUTO DE ARTES

Diretora do Instituto de Artes Izabela Brochado Vice-diretora Nivalda Assunção Coordenadora da Pós-graduação em Arte Maria Beatriz de Medeiros

\_\_\_\_\_

Este livro contém um DVD-encarte com vídeos documentários e videoartes sobre as atividades citadas nos textos

Todas as fotografias são de autoria do Corpos Informáticos: Felipe Olalquiaga, Laurem Crossetti, Alexandra Martins, Márcio H. Mota e quem mais tiver fotografado

Tratamento de imagens: A. Martins, Bia Medeiros, Camila Soato, F. Olalquiaga e outros

Projeto gráfico: Minas Padrão (www.tabuletas.net)

Edição de vídeos: Camila Soato, Jackson Marinho, Juliana Rodrigues e outros.

Revisão de texto: Bianca Tinoco

Capa: A Festa. Espetáculo Mar(ia-sem-ver)gonha. Teatro SESC Garagem, Brasília, 2009. Foto: Laurem Crossetti

Agradecimentos aos artistas Henrique Oliveira e Paulo Bruscky pela cessão das imagens

Corpos Informáticos: 2009/2011

Alexandra Martins, Camila Soato, Carlos Fino, Diego Azambuja, Felipe Olalquiaga, Fernando Aquino, Jackson Marinho, Luara Learth, Márcio H. Mota, Maria Beatriz de Medeiros, Maria Eugênia Matricardi, Mariana Brites.

 $www.corpos.org \mid www.corpos.blogspot.com$   $www.mar-iasemver-gonha.net \mid www.performancecorpopolitica.net$ 

Editora do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília Campus Universitário Darcy Ribeiro. Prédio SG 1. Brasília. DF. CEP 70910-900. Telefones (61) 31071174 | idapos@unb.br

## corpos informáticos

performance, corpo, política

mar(ia-sem-ver)gonha

Fernando Aquino Maria Beatriz de Medeiros (organizadores)



in tro dução | 09 Fernando Aquino, Maria Beatriz de Medeiros

pesquisa em arte, linguagem da arte.
ou como escrever sobre o pensamentocomocorpo inteiro | 15

Maria Beatriz de Medeiros

performance: do fétido ao fuleiro | 37 Maria Beatriz de Medeiros

mar(ia-sem-ver)gonha | 50 Diego Azambuja, Fernando Aquino, Maria Beatriz de Medeiros

> a vida e a vida de mar(ia-sem-ver)gonha | 99 Bianca Tinoco

> > paisagem contraditória | 116 Fernando Aquino

o duro da performance e o doce do duro | 70 Diego Azambuja, Fernando Aquino, Maria Beatriz de Medeiros

unhas defeitas em UAI-UI | 80 Fernando Aquino, Maria Beatriz de Medeiros

11 | 90 Diego Azambuja, Fernando Aquino, Márcio H. Mota, Maria Beatriz de Medeiros

> que canta e ri | 100 Maria Beatriz de Medeiros

referências bibliográficas | 200

# in

in Arte in Corpo in Performance in Política in Linguagem, não in formáticos, Corpos in existe in vergonha, maria sem in ver sem ia in urbana, como composição in fuleiro in fuleragem in mixuruca nos olhos da mosca in finita, Amarelinha Binária in Anticorpos in Duro, doce e in visível, Mulher in Aquino, Fernando; in Azambuja, Diego; in Marinho, Iackson; in Medeiros, Maria Beatriz de in Mota, Márcio H.; in Soato, Camila in Omolu eletrônico in Defeitas, unhas in UI, UAI in Deleuze, Gilles; in Derrida, Jacques; in Heidegger, Martin; in Serres, Michel; in Stiegler, Bernard Incorucolubilubil

## tro

tri tre traça braça trêb oo traço

> trama treco troço trato

tanto na fuleragem, perto do animal, do verbal cotidiano, nesse grito polido. no tanto, seu entanto, na rua, o quanto custa, o quanto se escuta; aqui, é o duro, o áspero, o fosco.

# dução

traçado na fuleragem do desvio, como detalhes de um processo artístico feito em alcateia denominada corpos informáticos que ativa, na prova dos nove. o que se sente é o corpo fazendo política, performance, jogando pique-bandeira, inserindo parafernálias. este processo se inicia em 1992. Aqui escorre o trecho recente 2009/2011, não estratificado, não maquiado: pipoca nas mãos das vizinhanças.

### pesquisa em arte, linguagem da arte ou como escrever sobre o pensamentocomocorpo inteiro

O homem branco toma a sua mitologia, indo-européia, o seu *logos*, isto é, o *mythos* do seu idioma, pela forma universal do que deve ainda querer designar Razão. O que não é de modo algum pacífico.

Derrida

Em arte, o corpo e seus onze sentidos se engajam na *volução¹* da eminência do presente. As palavras calam, os tendões escoam para fora dos limites da pele. Nem sempre resultado resulta. No entanto, a vida ocorreu, performance. Relaxo, lapso de silêncio, no mundo desobstruído. Bolhas de prazer e mente esvaziada. Provar o duro, por oposição ao doce da linguagem.

Que linguagem para falar desta vida sentida pelo ser humano, por vezes denominado artista, pelos participantes, por aqueles que ousaram "escutar" o sopro de movimentos de invisíveis tensões adubadas ou escoadas no vazio? A arte ímpar, sem par nem ímpar, sem melhor de três ou zerinho ou um, mesmo se realizada em grupo ou em alcatéia, ecoa em inter-subjetividades prenhas de apreensões do momento.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Entendemos que não há evolução, nem desenvolvimento. Há *volução*, processos em voluta, em espiral rodando sem objetivo, sem jamais atingir o centro, sem jamais manter um só movimento. A volução se aproxima da volúpia, quando paixões deixam mentes-corpos em volução. As fragatas planam em volução. "O progresso não é uma ilusão. Ele acontece, mas de forma lenta. E, invariavelmente, termina nos decepcionando". [George Orwell]

Que metodologia quando se buscou por semanas enceradeiras e aspiradores de pó em ferros-velho empoeirados, risco de tétano, demasiada poeira, alguma gosma de larvas transportadas nas costas e muitas gargalhadas? Que história ou teoria para o descompassado desejo de estar face a face com o aqui agora já apagado?

Montanhas de artistas como grãos de areia em praias abandonadas vislumbram horizontes de diferentes tonalidades. Sós ou em alcatéia fungando a possibilidade de transformação, formação, ativação, mesmo que esta por vezes seja pura calmaria. Um estado abafado do ar aguarda a tempestade ou rajadas de ventos e cabelos independentes na cabeça que ousa o mergulho no mar salgado. Cura de feridas e pulmões revigorados.

A arte trata, maltrata e trai a técnica ou a tecnologia. Uma das primeiras destas técnicas não seria a palavra, grito gutural domado, desejo cantado dopado? É próprio de certa arte buscar o outro da performance (entendida aqui como 'desempenho'), o outro do rendimento, o outro da eficácia, do doce: eficac(i)rrealidade desnudada por mani-festa-ações (performances). Deixemos a performance *optima* para os carros desejosos de se tornarem dinheiro no bolso de alguém. Deixemos a performance *optima* aos preços das ações bancárias, especulação, *espeluncação*.

O avesso da performance *optima* pode se tornar desejo de arte da performance. É da perfeita intimidade com os meios, técnicas e procedimentos que o artista será capaz de traição, de gritar um grito preciso que corte a positividade técnica. A faceta prática da arte é da mesma natureza que dirigir com arte, cozinhar com arte, pintar com arte, editar com arte. No momento da criação, da realização, da volução, os atos desses artistas dar-se-ão sem pensar os passos, a cada passo. O maltratar flui dos tendões para o objeto introjetado.

Não há exceção ao princípio [de prazer], mas há um resíduo irredutível ao princípio; nada é contrário ao princípio, mas há algo exterior e heterogêneo em relação a ele – um aquém... (Deleuze, 2009, 110)

A base teórica para a arte e a performance é como viajar ou falar outras línguas. Permite ver o mundo, a arte, sua arte, de pontos de vista outros, logo, permite ver outros mundos, outras artes (poesia ou literatura, para dizer as artes visuais, artes cênicas ou a música) e sintagmas inéditos para a infiltração de outros fazeres para a linguagem do artista. Mas ela fala da arte? Implanta, enxerta próteses técnicas na linguagem do grito.

A teoria sobre arte pode ser entendida como pós-arte? A teoria não diz a arte: quando fala não é mais a arte que fala. E esta não fica intacta com este falar. A arte se redimensiona, sofre um deslocamento, um esbarrão, se re-configura com estruturas rompidas, luxações, talvez inflamações posteriores surjam. Talvez cicatrizes.

Arte não monumento, não obra, não objeto, composição urbana (C.U.), pedaço de coisa abandonada na praia, na relva, nos cantos, que cria limo, poeira e se encontra com pregos que possuem o "privilégio do abandono" (Manoel de Barros). Arte que busca o errante, o tra-errante, por oposição ao traficante. O traficante, tra-ficante, de certa forma fica, quiçá no tráfico. O tra-errante é trans errante, já foi *flâneur*, anda perambulando, busca nos contornos, beija com língua e sente os sabores degustados.

Sheila Cabo Geraldo, historiadora da arte (UERJ), nos alertou: "as metodologias da história da arte não dão conta do objeto da arte, objeto fugidio que, além de fato histórico, é fato estético". Objeto fugidio ou mesmo secreto, jamais tocável, interessa e podemos pensá-lo já com Heidegger.

Em *Ser e tempo* (2004), Heidegger, na introdução (11-71), nos dá uma lição sobre o que seria questionamento, investigação, pesquisa, método de pesquisa. Heidegger nos ensina como ser tra-errante em busca da composição urbana, isto é, da arte que se instala na vida. O foco de Heidegger é o ser e, nele, ele encontra a questão do tempo<sup>2</sup>. Nos permitiremos apresentar os ensinamentos

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> MEDEIROS, M.B. Pequeno ensaio sobre o tempo na/da arte e SABOYA, L. Uma interpretação do tema 'o tempo na/da arte'. In: *Arte Pesquisa. vol.1. Anais do XII Encontro Nacional da ANPAP* (284-294 e 270-284, respectivamente).

de Heidegger consubstanciando-os para a arte entendida como composição e decomposição (performance, intervenção urbana). E, consequentemente, consubstanciando-os para a poesia, essência da arte, e veremos que colocar o ser em questão é da mesma ordem do questionar este "dizer" o ser que é a arte. "Visualizar, compreender, escolher, aceder a são atitudes constitutivas do questionamento e, ao mesmo tempo, modos de ser de um determinado ente, daquele ente que nós mesmos, os que questionam, sempre somos" (2004, 33, grifo do autor).

Para comentar as atitudes constitutivas do questionamento, não diremos "visualizar", mas "sentir", com os onze sentidos, pois ver interessa apenas a deus, um deus voyeur³.

Também não diremos "compreender", a não ser que este seja entendido como algo que acontece com o corpo inteiro: apreensão, ou melhor, surpreensão (próprio daquilo que surpreende). Também não escolheremos, perambularemos à toa somando todo o percebido como Deleuze e Guattari ("e, e, e, e, e, "), bem-me-quer, mal-me-quer, bem-me-quer, mal-me-quer, quando acabarem as pétalas, plantaremos as sementes e comeremos o sabugo. Maria-sem-vergonha (*Impatiens walleriana*).

Então diremos: sentir, apreender, surpreender, somar, errar, farejar podem ser atitudes constitutivas do questionamento e, "ao mesmo tempo, modos de ser de um determinado ente, daquele ente que nós mesmos, os que questionam, sempre somos" (HEIDEGGER, 2004, 33).

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Escreve Derrida (2002, 37 a 39): "essa nominação [nominação dos animais pelo homem] apregoada permanece *ao mesmo tempo* livre *e* vigiada, sob vigilância [...] Deus deixa Adão, ele deixa o homem, o homem só, ele o deixa gritar livremente os nomes. Ele o deixa, só, dedicar-se às denominações. Mas ele o espreita, o homem só. Ele vigia com uma mescla de curiosidade e de autoridade. Deus observa: Adão é observado, ele está em observação. Tradução de Chouraqui: 'Ele os faz vir [os animais], até o homem da gleba *para ver* o que este lhes apregoará. [...] Este 'para ver' marca *ao mesmo tempo* a infinitude do direito de um Deus todo-poderoso e a finutude de um Deus que não sabe o que lhe vai ocorrer com a linguagem. E com os nomes. [...] Pergunto-me frequentemente se essa vertigem quanto ao abismo de um tal 'para ver' no fundo dos olhos de Deus, não é o que me toma quando me sinto tão nu diante de um gato, de frente, e quando cruzando então seu olhar, escuto o gato ou Deus se perguntar, *me* perguntar: ele vai me chamar? Vai dirigir-se a mim? Como vai ele me chamar, esse homem nu."



Heidegger (2004, 30) diz que "toda procura retira do procurado sua direção prévia". Em arte, seria dizer que a linguagem do artista-produtor-interrogador, fazendo teoria sobre seu próprio trabalho, seria retirada de seu caminho pelo fato dele realizar pesquisa sobre sua prática. Isto implica, necessariamente, alteridade, introdução do distinto na prática deste artista. Se o artista-investigador procurar sua linguagem artística por meio de outra linguagem (falada ou escrita) estará retirando da primeira sua direção prévia? Sim, o investigar desloca a pesquisa prática e vice-versa. Isso implica forçosamente mudança de direção de ambas as pesquisas.

De fato, este deslocamento acontece tanto se o investigador for o artistaprodutor-interrogador fazendo teoria sobre seu próprio trabalho (como no caso do presente livro), quanto se o investigador for um crítico ou um historiador da arte. No caso do artista, o deslocamento do trabalho será potente, presente, imediato, sem mediação.

No caso do teórico, historiador ou crítico, escrevendo sobre a pesquisa prática de um artista, este deslocamento será efetuado de fora para dentro podendo implicar em maior ou menor alteridade. Isto dependerá do impacto, da concordância, de aceitação por parte do artista. O mesmo ocorrerá junto ao público confrontado ao texto produzido pelo teórico. O texto sobre uma exposição, colado na parede de entrada da sala, é necessário? Ele modifica a surpreensão do público? Este modificação interessa?

A arte é por si e em si, ela se basta, um texto, se procurado, interessa. Mas um texto imposto, antes mesmo do contato com o trabalho, neutraliza e direciona o sentir, anestesia a *aisthesis*, recruta o cérebro para uma leitura. A exceção são os textos poéticos. Fazer outra arte, poesia, para falar de arte, afirma Barthes em algum lugar *ad tempura* da minha memória.

Heidegger (2004, 30) prossegue: "A procura ciente pode transformar-se em investigação se o que se questiona for determinado de maneira libertadora". Interessante notar essa condição da investigação ser libertadora, isto é, não buscar nem por meios estreitos nem com fins restritos. Esta liberdade, para falar de arte, não seria a poesia?

"Na investigação, isto é, na questão teórica, deve-se determinar e chegar a conceber o questionado" (2004, 31). Aqui Heidegger identifica a investigação com a questão teórica ela-mesma. No entanto, é na prática que é possível conceber o questionado. A investigação, em arte, concebe o questionado. Não define, não determina, mas concebe. Fazer nascer o processo-produto artístico da própria pesquisa para, assim fazendo, concebê-lo. Esta é a maneira pela qual a arte se dá. Determinar, do nosso ponto de vista, só seria possível no instante do sublime, ou melhor, seria incompossível.

Continua Heidegger (2004, 31): "Enquanto procura, o questionamento necessita de uma orientação prévia do procurado. Para isso, o sentido do ser deve estar, de alguma maneira, disponível". Na nossa investigação, seria o sentido da arte que deveria estar disponível, e o sentido da arte está disponível nela mesma, e não no dizer. Em arte não se trata de "quando dizer é fazer" (Austin), mas sim de "quando fazer é dizer" (Stiègler).

Afirma Bernard Stiègler (1996, grifos do autor), através da técnica que permite dizer:

'O animal pode ter um mundo, já que ele acede ao ente, mas ele é privado de mundo porque ele não acede ao ente como tal e no seu ser' (Heidegger, 89) [...]. O animal pode o mundo, mas não o faz; ele o sabe de alguma maneira sem poder fazê-lo e, primeiro, porque ele não pode dizê-lo, quando *fazer* é *dizer*. 'Esta incapacidade de nomear não é em primeiro lugar simplesmente lingüística; ela é incapacidade de visar – um *eidos* [...]'. Quer dizer que este seria o enigma do fazer: um negócio de mão (*une affaire de main*); nesse caso – isto é, de técnica.<sup>4</sup>

Stiègler joga com as palavras, à maneira de Heidegger – "une affaire de main" (um negócio de mão, uma coisa de mão, um caso de mão), sendo, sobretudo, "une a-faire de main" (um a-fazer de mão, a fazer com a mão) –, quando afirma, de fato, que esse fazer é dizer.

21

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Esse texto foi pronunciado por Bernard Stiegler no colóquio *Le passages des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida* (Cerisy, 1994), e posteriormente publicado nos *Anais* de mesmo nome (Paris: Galilée, 1994. 271-283). Parte foi publicada em Stiègler (1996). A íntegra foi traduzida para o português por M. B. de Medeiros e publicada em *reVISta*: PPG-Arte/UnB, Brasília, n. 3, 9-20, 1999.



Mar(ia-sem-ver)gonha | Ceilândia-DF | 2010

Assim como o ser, "nós nem sequer conhecemos o horizonte em que poderíamos apreender e fixar-lhe o sentido. Essa compreensão do ser vaga e mediana é um fato" (Heidegger, 2004, 32). O questionar a arte, grito do ser, é da mesma forma volátil, múltiplo e sempre particular. Como o ser que é inapreensível, assim também a arte permanecerá inapreensível ou, se apreendida, deixará de ser capaz de expressão para se tornar código.

Heidegger identifica determinados setores de objetos que poderiam se transformar em temas e objetos de investigação científica: história, natureza, espaço, vida, presença, linguagem. Mas afirma que os mesmos são levantados e fixados por uma maneira ingênua e a grosso modo.

Se o peso de uma pesquisa sempre se coloca nessa positividade [levantar e fixar setores de objetos], o seu progresso propriamente dito não consiste tanto em acumular resultados e conservá-los em 'manuais', mas em questionar a constituição fundamental de cada setor que, na maioria das vezes, surge reativamente do conhecimento crescente das coisas (2004, 35).

Nosso autor afirma que conceitos fundamentais, frutos de uma investigação prévia, guiam pesquisas positivas. Será que Heidegger consideraria a arte e a poesia pesquisas positivas?

Se positivas fossem, de que positividade se trataria? Positividade técnica? Esta, na época hiperindustrial é muito conhecida e procurada. Acreditamos que ela não interessa à composição urbana, nem à Maria-sem-vergonha (a performance), nem à maria-sem-vergonha, nem à mar(ia-sem-ver)gonha (conceito volvido pelo Corpos Informáticos). Como afirmamos anteriormente, acreditamos que a arte deve buscar um outro da positividade técnica, tratar, maltratar e trair a técnica, ou a tecnologia.

Heidegger distingue investigação prévia e lógica. A lógica analisaria o estado momentâneo de uma ciência *em seu método*. É importante prestar atenção neste *em seu método*, que grifo. A lógica não analisaria o estado momentâneo de uma ciência *em seu método*.

A investigação lógica não levaria em conta o tempo, e a investigação prévia realizaria uma interpretação daquele "ente", propriamente histórico, em sua historicidade.

Em geral, pode-se definir ciência como o todo de um conjunto de fundamentação de sentenças verdadeiras. Essa definição não é completa e nem alcança o sentido da ciência. Como atitude do homem, as ciências possuem o modo de ser desse ente (homem). Nós o designamos com o termo 'presença' (2004, 38).

*Dasein* (presença)<sup>5</sup> é entendido por Heidegger como aquilo que sendo coloca em jogo seu próprio ser; aquilo que se compreende em seu ser, isto é, sendo; como ente determinado em seu ser pela existência. O *dasein* tem seu sentido na temporalidade. Assim as ciências, inclusive a arte, como atitude do ser humano, possuiriam aquilo que sendo coloca em jogo o próprio ser.

angustia, se coloca no espaço mundano. Isto, com o tempo avançando.

23

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Heidegger recusa a tradução francesa de *dasein* por "ètre-là", "ser-aí". O *dasein*, pode ser entendido como, ser aberto-para-sempre (*ouvert-à-tout-jamais*), ser aberto do homem. O outro nome do *dasein* é *alethéia*. Outra forma de entender o *dasein* é vê-lo como consciência necessária da morte que leva à fuga da angústia, do nada e da própria morte, tornando assim o sujeito ligado ao mundo, clamando o mundo. O sujeito, este ser-jogado, pelo *dasein*, que sozinho se

Assim sendo, relendo e parafraseando, veremos que se pode definir ciência como todo um conjunto de fundamentação de sentenças momentaneamente verdadeiras e, já que momentâneas, "verdadeiras". Propomos, ainda, o termo "coerentes", para substituir o termo "verdadeiras", já que a verdade inexiste.

Algumas afirmativas são coerentes: "Está chovendo", mas de fato, pode estar garoando, ou haver uma tempestade, ou ainda uma momentânea vontade de continuar debaixo dos lençóis sem mesmo se levantar para saber se chove, de fato. Pode também estar chovendo apenas na pele daquele que deseja imensamente e se vê alagado em plena parada de ônibus, no avião ou no restaurante.<sup>6</sup>

O que é, portanto a verdade? Uma multidão móvel de metáforas, de metonímias, de antropomosfismos, em resumo, uma soma de relações humanas que foram poeticamente e retoricamente alçadas, transpostas, ornadas, e que, depois de um longo uso, parecem a um povo firme, canônicas e constrangedoras: as verdades são ilusões que nós esquecemos que o são, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível, peças de moeda que perderam o seu cunho e que são consideradas a partir de então não já como peças de moeda mas como metal". (Nietzsche, 2002, 181-182).

Concluindo: com Heidegger diremos que, em geral, pode-se definir pensamento (sempre de corpo inteiro) como o todo de um conjunto de fundamentação de sentenças momentaneamente coerentes. E com Nietzsche nos calaremos.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup>Derrida explica, em *Marges de la philosophie* (Paris: Minuit, 1972, 326 e seguintes), que, para J. L. Austin, o discurso é comunicação e é esta é para um conceito apenas semiótico, lingüístico, simbólico. Deste discurso, para sua análise, quando diferencia discurso constativo e performativo, Austin exclui as pragas reflexas, o não-sério, a parasitagem e o estiolamento. Ao Corpos Informáticos interessa a parasitagem (*oratio obliqua*). Derrida afirma, e interessa que, de fato, todo discurso constativo pode, assim como o performativo, ser transformador, efetuar ação, operar. Derrida lembra que Austin sabe e afirma que todos os gestos estão sujeitos ao fracasso e que há sempre risco. Ao Corpos Informáticos, assim como lembra Evando Nascimento em *Performar o discurso: teatro, travestismo, corpo-cidade* (www.performancecorpopolitica.net ver também palestra na íntegra em www.ustream.tv/recorded/11100126), interessa o fracasso, o imprevisível, o resto, o outro de toda proposta artística. (grifos nossos).



"O que é 'verdadeiro', de modo ainda mais originário do que o *logos* [...] é a *aisthesis*, a simples " (2004, 64). Por logos, Heidegger entende: discurso (*apofansis*), razão, juízo, conceito, definição, fundamento, aquilo que revela, deixa e faz ver sendo fala, articulação em palavras, na qual sempre algo já é visualizado. E afirma, ainda, o *logos* pode ser verdadeiro ou falso.

Seria possível o *logos* dizer o "abismo intransponível" (HEIDEGGER, 2000, 67)? Seria possível utilizar o *logos*, que não é originário, que não é o "lugar" da verdade (da coerência) para falar a *aisthesis*? Para dizer aquilo que toca a percepção, isto é, aquilo que diz respeito ao que é sempre verdadeiro?

A arte revela um outro do mundo real, cria um mundo que lhe é próprio, é abertura para a fusão do *socius*, sua confusão que leva e encontra outra vez o movimento mesmo, aquele que a vida necessita, isto é, o tempo, onde o dasein tem seu sentido.

A arte é pensamento, mas pensamentocomocorpointeiro, descoberta a cada resto e a cada novo re-sentir a criação.

### poesia

Para Martin Heidegger (2000, 60. grifo do autor): "Uma obra só é real como obra na medida em que nos livramos do nosso próprio sistema de hábitos e entramos no que é aberto pela obra, para assim trazermos a nossa essência a persistir na verdade do ente. [...] Toda arte [...] é na sua essência Poesia".

Mesmo crendo que a performance não busca a obra, mas a fuleragem, o parasitismo, pensem em livrar-se "do nosso próprio sistema de hábitos", em "entrarmos no aberto da obra" e estaremos em performance. Digo, nós espectadores estaremos em performance.

Penso em *A origem do Terceiro Mundo* de Henrique Oliveira na Bienal de São Paulo, 2010. Ao entrar, solitário, sem milhares de criancinhas felizes a correr a seu lado, nos livramos de nosso próprio sistema de hábitos: o andar é outro, a perspectiva se inverte, silêncio e odores. "Cadê a saída?" E ao sair: "quero entrar de novo!"

Uma outra leitura da afirmação de Heidegger poderia levar a equívocos, já que a poesia é feita de palavras, de linguagem falada e escrita, de linguagem passível de dicionário. E para a arte não se trata de linguagem. No entanto, vejamos um sentido coerente da palavra 'poesia', distinguindo-a da arte, descobrindo a essência da arte, segundo Heidegger. Primeiramente, ele afirma que basta uma correta noção de linguagem.

Na concepção corrente, a linguagem teria surgido como forma de comunicação, servindo para a conversa em geral e para o entendimento (compreensão), mas, de fato, ela não seria nem apenas expressão oral e escrita do que queremos comunicar nem apenas transporte de palavras e frases. A linguagem, para Heidegger, seria o que traz ao aberto o ente enquanto ente, a verdade do ente sendo compreendida como a não-dissimulação.

Heidegger refere-se a um conceito mais amplo de linguagem, isto é, à linguagem como expressão, como lançar, como "desocultação", não simplesmente a linguagem falada e escrita. A linguagem da poesia, no seu entender, seria um "dizer projetante", um dizer "que, na preparação do dizível, faz, ao mesmo tempo, advir, enquanto tal, o indizível do mundo". A poesia, para Heidegger, é a essência da arte, pois a arte é poesia e vice-versa.

Mar(ia-sem-ver)gonha | mosca | 2010



Para Paul Valéry (*ad tempura*), a poesia é a obra suprema da produção humana, e a obra de arte – na qual se incluem a poesia e as artes visuais –, o momento em que a linguagem se torna outra coisa que o seu sentido imediato. O ritmo poético é uma experiência do corpo, do sonho e o desejo de desejo. E, ainda, as artes plásticas seriam inscrição do infinito no finito. Como falar com finitas palavras, com um vocabulário pouco, sobre o infinito no finito?

Segundo Roland Barthes (1973), para falarmos de arte, necessitamos fazer arte. A obra artística (plástica, visual ou textual) é texto de prazer. Se para falarmos sobre uma obra de arte é preciso fazer outra obra, somos a favor de que o texto-objeto-arte seja sempre um pouco-muito arte. Um pouco porque é possível construir discursos sobre a técnica, a composição-estruturação da obra; é possível falar do desejo de equilíbrio/desequilíbrio; é possível pensar sobre cores em diálogo, o tempo de uma e de outra performance, sua raiva ou quietude, o agenciamento da cadeia de movimentos em um videoarte, etc. Tudo isso deve/pode ser feito com todo o cuidado para que a obra de arte em questão, o trabalho analisado pulsa.

Podemos dizer também que, se do século XV ao XVII houve o nascimento do pensamento científico, que tudo gostaria de classificar, organizar, definir, criando verdades, no século XX houve uma virada em direção à linguagem, uma tentativa de compreensão das linguagens como possibilidade de conhecimento do mundo como um todo.

Hoje, acredita-se que o código genético, escrita da vida, poderá resolver as lacunas do conhecimento que o ser humano almeja do mundo. Ainda não se entendeu que o mundo, nós, a vida não serão decodificados ou compreendidos se levarmos em consideração apenas um aspecto do ser. O código genético há de ser apenas mais um dos aspectos a conhecer e há de entrar em relação dinâmica com tantos outros aspectos, todos dinâmicos e em contínua modificação.

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup>O código genético que temos hoje decifrado é o de uma mulher. O grupo Emmagenetics, EUA, entre outros grupos feministas, protesta contra o fato da ciência, sempre e novamente, investir, não por acaso, (contra) o corpo da mulher.

Não será demasiado lembrar Ilya Prigogine (1994) e sua afirmação quanto à necessidade da existência de um "longe do equilíbrio" para que a vida seja possível: composição/decomposição. A razão e a linguagem codificada participam da domesticação do mundo, enquanto a arte permanece revelando o monstruoso<sup>8</sup>. A arte, em sua linguagem da des-ordem do grito, lembra que o inquietante perdura, permanece presente, sempre presente.

### mais linguagem

O ser humano muito pouco conhece sobre processos de aparecimento da linguagem nas diferentes civilizações, muito pouco sabe sobre a formação da linguagem na mente infantil e sobre os processos de aprendizagem. E ainda, o ser humano muito pouco sabe sobre o funcionamento de seu cérebro em relação à linguagem: onde se estoca? Por onde passam os estímulos? Como se dão as perdas e reaquisições da função da linguagem? Por que desejo quando apenas leio? Por que leio quando apenas desejo? Por que leio quando apenas fuleragem, performance, brin-cadeira?

De aorcdo com uma pqsieusa de uma uinrvesriddae ignlsea, não ipomtra em qaul odrem as lrteas de uma plravaa etãso, a úncia csioa iprotmatne é que a piremria e útmlia lrteas etejasm no lgaur crteo. O rseto pdoe ser uma ttaol bçguana que vcoê pdoe anida ler sem pobrlmea. Itso é poqrue nós não lmeos cdaa lrtea isladoa, mas a plravaa cmoo um tdoo. Vdaerde! (ANÔNIMO, 2003).

O texto acima, recebido por e-mail, vem evidenciar a nossa ignorância no que diz respeito ao conhecimento do processo de construção, de compreensão e de apreensão da linguagem. Com esse texto, toda a questão da alfabetização, para cada língua, se retorna, novamente, enigma no que se acreditava existir algum consenso.

29

<sup>8</sup> Recomendo vivamente Monstrutivismo. Reta e curva das vanguardas, de Lúcio Agra (São Paulo: Perspectiva, 2010)

Apalavra fala o mundo porque o mundo nos fala de *aisthesis* e de pertencimento a um *nós* (eu, tu, ele, nós, vós, eles). A *aisthesis* é estar aberto ao mundo, aberto ao sensível do mundo, ao sensível no mundo e deixar-se contaminar. A tendência a sistematizar, a busca de estabilidade, a tendência a categorizar, a busca de compreensibilidade, e a tendência a racionalizar, exacerbada nos últimos séculos, tornam a palavra, mundo-desejo do outro, cotidiano e esvaziam-na de sua potência poética.

Para Julia Kristeva (1981), a linguagem é um objeto de conhecimento. De que conhecimento se trata quando falamos de arte? A linguagem entendida como objeto de pensamento permite que estudemos a arte – que é objeto de pensamentocomocorpointeiro – como linguagem, mas esse estudo nunca será conclusivo, visto a abrangência do que pode ser pesquisado sobre linguagem, a dificuldade mesma em situar a arte como linguagem e as inúmeras "linguagens" da arte.

O ser humano se constitui pela linguagem. É pela linguagem que ele se torna sujeito e membro de um grupo social. Ao estudar a linguagem, entraremos em contato com o funcionamento da própria língua, linguagem específica, e, conseqüentemente, aprenderemos muito sobre as relações sociais do grupo que se utiliza dessa linguagem. Ao estudarmos uma linguagem artística, conheceremos não só as obras, mas também o estado tecnológico em que se encontrava o grupo que as produziu, além das forças internas operantes no meio social onde essa manifestação artística se deu e tantos outros aspectos. Segundo Kristeva (1981, 17), estudar a linguagem seria "fornecer um saber cada vez mais preciso do funcionamento significante do homem". No entanto, é preciso assinalar que esse estudo tornará a linguagem em questão mais e mais esvaziada de significantes.

Será que para a arte interessa "fornecer um saber cada vez mais preciso do funcionamento significante do homem"? O saber é da ordem da verdade: "as verdades são ilusões que nós esquecemos que o são, metáforas que foram usadas e que perderam a sua força sensível" (Nietzsche). A arte é ilusão (*inlusio*, entrada em jogo) que possui força sensível.

Existe um preciso ou impreciso "funcionamento significante do homem"?

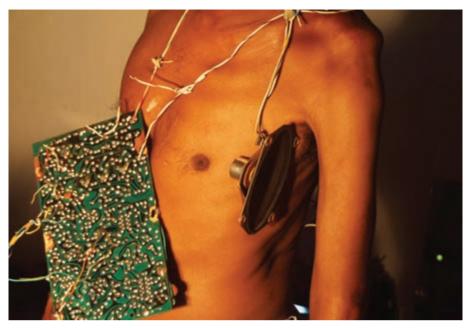
A partir do momento em que nasce a filosofia, nasce o pensar sobre o pensar e começa a separação entre a palavra e a vida. É a palavra viva que é velada por ser demais des-velada. A palavra que Kristeva utiliza — para apontar o que aconteceu com a linguagem na cultura ocidental, a partir do surgimento da filosofia, do racionalismo, mas, sobretudo, com a lingüística, as ciências da linguagem e a semiótica, no fim do século XX — é *morcellement*, do francês *morceau*', 'pedaço': despedaçamento. Despedaçamento da relação pensamentocomocorpointeiro com o mundo.

Divórcio e desilusão. Desmontar o apartamento, dividir os bens e... Com quem ficarão as crianças? Aquelas que ainda não possuem plenamente a linguagem, logo, que se encontram na aisthesis, no mais originário do que o *logos*.

Em nota de rodapé, Kristeva (1981, 55) diz que os chamados povos primitivos estariam "longe de ser 'inconscientes' do sistema no qual e pelo qual eles ordenam o real, seu próprio corpo e suas funções sociais: a linguagem". É interessante notar como nessa nota, com muita simplicidade, sistematiza o que seria a linguagem, a saber: "O sistema no qual e pelo qual" alguém "ordena o real, seu próprio corpo e suas funções sociais".

A arte traz o real à tona, desnuda e torna translúcida a carne do corpo de um mundo, escancara as relações sociais, econômicas e políticas sem instituir sistema: propostas. A arte vai buscando escapar à dissecação da linguagem. Quando a tornam palavra, discurso, significado específico, manual de utilização e objeto de academias, ela busca outros filões.

Quando ela se deixa ler, é apreendida, torna-se objeto de conhecimento, deixa de ser espaço aberto ao sensível e se abole como "força de fascinação" (MOLES e ROHMER, 1977). Daí a necessidade de inovação. A busca do novo não é a busca de novidade — isso é próprio da publicidade. Quando acontece arte, é um outro que é solicitado.



Re-replexo | Luiz Ribeiro | 2008

Isso é meu prazer, mas não meu gozo (*ma jouissance*); este só tem chance de vir com o novo absoluto, pois só o novo adoece (*infirme*) a consciência (fácil? absolutamente não: nove entre dez vezes, o novo é apenas estereótipo da novidade) (BARTHES, 1973, 65).<sup>9</sup>

Pensemos nos pintores impressionistas de Montmartre, Paris, que, até hoje, e certamente durante muitos anos ainda, pintam quadros muito bons, à maneira dos impressionistas: extemporâneos. Os impressionistas "contemporâneos"

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> Da dificuldade de traduzir "jouissance": rapidamente diremos que "jouissance" tem como tradução "gozo", já que jouir é "ter prazer". No entanto, a terminação "sance" nos deixa pressentir a imprecisão dessa tradução. Alguns tradutores de língua portuguesa têm optado por "fruição", termo que nos parece por demais fugaz. "Caráter a-social do gozo (jouissance). Ele é a perda abrupta da sociabilidade e, ainda assim, não se segue nenhuma recaída em direção ao sujeito (à subjetividade), à pessoa, à solidão: tudo se perde, integralmente. Fundo extremo da clandestinidade, negro de cinema" (BARTHES, 1973, 63). "Mergulhar nas águas de uma chuva de verão era, exatamente, aquilo que nós chamávamos 'jouissane' " (MEDEIROS, 1989). Segundo Françoise Duroux (1985), para Lacan, "não sabemos nunca do que falamos quando falamos de 'jouissance'".

são realmente impressionantes: aprenderam a linguagem, como se aprende tabuada, e a recitam sem escorregadelas, embora as pinceladas corram soltas pelas telas. O impressionismo se tornou linguagem.

Não podemos aplicar à arte nem as categorias da lingüística nem o vocabulário da teoria da informação. A arte não se deixa aprisionar por códigos nem ser esmiuçada em elementos precisos que possam se tornar significados. Se se deixa aprisionar, torna-se outra coisa, algo extemporâneo que perde assim a força do sensível. Textos elucidativos elucidam, não compõem com a arte e retiram dela a capacidade de decomposição.

Segundo Jean-François Lyotard, é possível fazer uma análise dentro de uma obra específica, mas não, a partir disso, estabelecer critérios e aplicá-los a outras obras, outros momentos históricos, outras linguagens artísticas (GUALANDI, 1999). Não é possível o estabelecimento de critérios porque a arte não estabelece linguagem: cada obra cria um mundo, e esse mundo é singular.

Rudy Steinmetz (1997, 30, 32 e 36), falando sobre Lyotard, afirma que, para este, a pintura seria "irredutível a outras formas discursivas", "reflexão do sensível sobre ele mesmo", "reflexão sobre o outro da linguagem", que deixaria a "razão desnorteada" e desalojaria "a consciência de seu próprio lugar". Certamente, Lyotard assim se posicionaria também em relação às outras linguagens da arte: escultura, gravura, fotografia, performance, instalação, videoarte, arte digital, etc.

Sobre o que foi dito, poderíamos buscar apoio, ainda, em Wittgenstein. Segundo ele, não saímos nunca da linguagem. Assim, quando estivermos na arte, estaremos, ainda, em linguagem. Para Wittgenstein, pensar é operar com signos, e não haveria nada além de signos. E nossa interrogação retorna. Porém, Wittgenstein fala do inefável, do inexprimível, do impensável e afirma que temos que respeitar as fronteiras do indizível. E um desses indizíveis seria a arte, já que Wittgenstein admite a possibilidade de que façamos poesia. <sup>10</sup>

33

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Essas reflexões foram retiradas das notas de aulas de Antonia Soulez, durante o curso *Supposez que...: langage et expérience*, realizado no Collège International de Philosophie, Paris, 1999.

Dito diferentemente, com o auxílio de Umberto Eco (1998, 127-128): "A linguagem funciona agrupando as ocorrências múltiplas sob um só tipo (e essa linguagem é sempre acometida, como se dizia na Idade Média, de uma *penuria nominum*)". Agrupando o que é múltiplo e heterogêneo, há esquecimento, rejeição do singular. É no espaço da *penuria nominum* que a arte e a poesia introduzem o específico que deseja o universal.

A arte é comunicação não-lingüística, voz do corpo e cor do grito. Tratase de criar um outro do discurso, a ordem do grito. Grito do ser humano. Significações incertas. A indeterminação é desejada: obra aberta. Esse grito não diz nada.

Toda palavra daqueles que se manifestam contra algo afirma o que negam. O grito da arte não grita nada. Ele é sopro escamoteado, voz catastrófica. Ele rasga a totalidade de nosso ser, de nosso corpo. Ele esvazia. Nega, por sua força, a totalidade dos corpos tensos. Comunicação não-lingüística. O grito da arte não grita nada, ainda que ele pronuncie palavras, como no teatro e, por vezes, na performance, ou em trabalhos que se utilizam da palavra mesmo, como Barbara Kruger ou Wilton Azevedo. Esses textos não falam apenas o que as palavras dizem. O conteúdo da arte é sopro e som. Ele arranca a totalidade de nosso ser para fora do nosso corpo, para constituir um mundo com a obra. Pura composição com a vida.

Em *Le langage*, *cet inconnu*, Julia Kristeva (1981) ressalta que a literatura e a poesia seriam parte da semiótica literária e seriam mais passíveis de estudo do que as artes visuais. Menos evidente seria, por exemplo, estudar as práticas gestuais: os gestos e a dança. É claro que a gestualidade é um sistema de comunicação transmitindo mensagens, é um sistema a-significante, portanto de certa forma significante.

Mas é difícil precisar certos elementos dessa linguagem, como os fonemas, morfemas e sintagmas da linguagem verbal, e aplicá-los a uma linguagem corporal. Assim também com a pintura.

O gesto, para Kristeva, seria o ato primordial da significação, um processo de significação que se gera antes de se fixar na palavra. Diante do gesto, teríamos uma significação, mas não seria possível fazer uma afirmação unívoca sobre seu significado. Toda afirmação, delineando um significado, seria sempre parcial e pessoal.

Se a literatura e a poesia são mais passíveis de estudo que a linguagem dos gestos, se uma "teoria da literatura", segundo Derrida, é inconcebível, então vemos que, buscando o que seria pesquisa em arte, ou uma escrita para a arte, estamos mesmo vislumbrando horizontes inatingíveis. Mas o caminhar agrada e a sugestão é que prossigamos esboçando possibilidades composicionais fugidias, pois, vivas.



## performance: do fétido ao fuleiro

A performance na arte contemporânea, seja ela realizada por artistas oriundos das artes visuais ou das artes cênicas, com ou sem participação de músicos ou técnicos, se torna a cada dia mais reconhecida como possibilidade em arte. Os questionamentos por ela suscitados invadem instâncias e arredores: teatro, dança, circo, escrita, artes visuais, música. Estes questionamentos dão-se também no cerne e na pele da performance: de sua definição indomável à abrangência de suas práticas.

Estamos em um terreno interessante: corpos humanos e animais, lodo, areia movediça, chuva, sol, areia seca, maria-sem-vergonha, fícus, mangueira, antas, capivaras, formigas, carrapatos e, muito pouco, animais domésticos. Ação, arte.

Buscar uma definição para o termo não interessa. O que vemos como necessidade, neste momento histórico no Brasil e no mundo, é a presença de uma discussão sobre esta quase linguagem. Sabemos do valor das publicações em português sobre este tema e salientamos que os livros de Renato Cohen, Jacó Guinsburg e Roselee Goldberg têm sido as fontes mais presentes em textos sobre performance artística na contemporaneidade.¹

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Ver também MEDEIROS, M.B, MONTEIRO, M.F.M., MATSUMOTO, R. *Tempo e performance*. Brasília: PPG-Arte, 2007 e MEDEIROS, M.B, MONTEIRO, M.F.M., MATSUMOTO, R. *Espaço e performance*. Brasília: PPG-Arte, 2007. LABRA, Daniela (org.). *Performance Presente Futuro*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008. GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987. GRANATO, Ivald. Ivald Granato. *Art Performance (1964-1978)*. São Paulo: Ed. J.J.Carol, 2009. GÓMEZ-PEÑA, Guillermo. Em defesa del arte del performance. In *Horizontes Antropológicos*. UFRGS/IFCH, PPG em Antropologia Social. Ano II, n 24, 2005. 199-226.

Cabe ressaltar que nosso interesse reside na arte contemporânea e que entendemos as definições e abrangências do conceito de 'performance' nas ciências sociais, na música, no sentido da performance de um instrumentista, assim como o entendemos no que diz respeito à indústria e à economia. Certamente este termo nestas áreas é bem-vindo e pertinente. No entanto, para o presente texto, não os estaremos pensando.

A performance, entendida como possibilidade artística, nascida nos anos 1920, na Europa, com os futuristas, dadaístas, com os grupos Fluxus e Gutai, muito realizada nos anos 1970, em galerias, museus ou nas ruas, é nosso foco de interesse. Estamos pensando em Allan Kaprow, Gina Pane, Michel Journiac, Benjamin Vautier (conhecido como Ben), Yves Klein, Joseph Beuys, Marina Abramovïc, Orlan. Estaremos nos referindo à Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Celeida Tostes, Wesley Duke Lee, Ronald Duarte, Ricardo Basbaum, Alex Hambúrguer, Grupo Empreza, entre outros, a cada vez que dissermos 'performance'.

Em 2009, comprei o livro *La folie Kennaway (1988)* no sebo da SCLRN 407, Brasília, escrito por Christian Lehmann, autor que desconhecia. O romance se passa em Londres e seu protagonista (Kennaway) é um escritor fracassado que foi amante de um pintor (Henry Childss) aos poucos reconhecido no mercado de arte. Por frequentarem o meio artístico, quando eles viviam juntos, no ano de 1976, certo dia de verão, conta o romance, os dois personagens vão a uma soirée de performance, assim descrita:

O Hangar era como uma ferida purulenta, fétida, no centro da cidade. Tudo que a cidade continha de artistas da moda (*branchés*) tinha marcado encontro para expor nesta quermesse de vômito. [...] vinham excitar suas consciências burguesas ao contato íntimo desta imundice.

Foi no meio destes quadros vivos repugnantes, onde conviviam vísceras e pus [...]. Esta corja habitual de masturbadores se entrega às delícias do body-art, cobertos de chocolate derretido ou de iogurte de frutas, escorregavam nus, lívidos como cadáveres, sob carcaças de boi rígidos de gordura e de pintura, suas ereções murchas batiam no ritmo de copulações lobotomizadas. Cada um dos artistas presente procurava arrancar a atenção dos espectadores. Os limites do ignóbil foram rompidos muitas vezes, em uma ambiência de blasfêmias derrisórias. [...] eu tentava, como eles, levar a consciência de mim mesmo além dos limites comumente admitidos, até tocar a escória. (LEHMANN, 1988, 109-110)

Ao final, Childss convida os presentes para sua própria performance, denegrindo suas ações:

A incapacidade trágica de meus colegas a ir além de sua própria humanidade... Que aprenderam vocês hoje sobre o mundo e sobretudo sobre vocês mesmos ? Nada... O nada não é tão vazio... Vocês assistiram a uma doente obscenidade, mas o que aprenderam senão o fato de que a maior parte de vocês não foi além do estágio anal? (idem)

Impressionante, ainda, é a descrição da performance realizada por Henry em uma tentativa de ir além de todas estas práticas de *body art*. Ele convida alguns artistas a ir a um apartamento, alguns dias depois da cena transcrita acima, e lá, em grande estilo, lhes mostra um Rembrandt, recém descoberto, uma terceira versão da *Adoração dos pastores*, "mais escura, mas mais rica de luzes, a mais íntima, mas também a mais gloriosa." (idem). Em seguida, ele ateia fogo à obra.

É a este tipo de manifestação artística que me refiro. Uma linguagem da arte que, nos anos 1970, buscava colocar o corpo em cena, romper "os limites do ignóbil", "levar a consciência... além dos limites comumente admitidos", "tocar a escória", criar revolta, questionar o mundo. A descrição de Lehmann nos lembra as ações do grupo Acionismo Vienense (Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Günther Brus):

"A incorporação do corpo humano e do corpo animal na tela, a penetração até as vísceras e as entranhas, assim como as funções corporais e a liberação das pulsões constituem os elementos fundamentais da primeira fase do acionismo vienense". (WEIBEL, 1984, 45) O autor se refere ao período anterior a 1965. Em 1970, perseguidos judicialmente, o grupo é expulso da Áustria.

Na entrevista a Daniele Roussel e Thierry Laurent, a primeira fala de Muehl faz parecer que retornamos ao romance sobre Kennaway: "Os atores se batem com uma galinha, a rasgam, a mordem, depois enfim a estrangulam enquanto uma jovem toca placidamente violoncelo. Os espectadores estavam chocados."<sup>2</sup>

39

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> *Chroniques*: les archives. Otto Muelh et l'accionisme viennois. Entrevista entre Daniele Rousset e Thierry Laurent. www.visuelimage.com/ch/muelh.html

Vale dizer que, se a performance aos poucos foi parando de atirar com armas de fogo, por vezes no próprio corpo, foi deixando de incorporar animais sacrificados, simulação de pênis decepado, isto não implica que ela tenha de todo abandonado estas possibilidades. Nem a capacidade de chocar, mesmo no mundo de hoje, "globalizado", onde, no Brasil, 70% das notícias são: prenderam 15, mataram 31, 72 foram encontrados mortos, baleados, sequestrados, 2500 vítimas de terremoto, 2 milhões de desabrigados etc.<sup>3</sup>

Por outro lado, outras formas de expressão artísticas foram tomando o rumo da denúncia.

A exposição *Sensation*, por exemplo, na Royal Academy of Arts, Londres, em 1997, apresentando a coleção de Charles Saatchi, chocou por ter este caráter de mundo cru, "erotismo, violência, vulgaridade e humor", "abandono de praticamente toda experiência abstrata", e "uma forte preocupação com a natureza corporal", disse Felipe Fortuna sem fazer referência à existência de performances nesta exposição<sup>4</sup>. A arte aqui mostrada teria acontecido sem a performance? Ninguém poderá provar, mas ela certamente leva uma forte influência das experiências da arte da performance, sobretudo o mundo cru, o corpo real, os sentidos todos à flor da pele, à pele da flor.

Sensation foi aberta na Royal Academy, em Londres de 1997, com 110 trabalhos de 42 artistas jovens ingleses, em sua maioria pintura e escultura. Depois foi para o museu Hamburger Bahnhof de Berlim, em 1998, e para o Brooklin Museum em New York, sempre causando tumulto e protestos.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Em que medida este tipo de notícia põe ou retira humanidade? Como e quando ele é anestésico ou estimulante? Que fatos encobre ou descobre? Qual a causa da formação da quadrilha? Estudaram? Leram? Em quem votaram os que morreram? Por que os ditos traficantes mataram os imigrantes ilegais? Eram de fato traficantes? O que os levou a tornarem-se traficantes? Não há nenhuma reflexão que torne estas notícias de alguma forma reveladoras de realidades, incitação à maior participação nos processos políticos cotidianos ou partidários. Quanto às catástrofes naturais, que fazem temer o fim do mundo, que sentimentos, atitudes, geram estas notícias?

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> FORTUNA, Felipe, "Individualismo Sensacional", in *Folha de São Paulo*, Caderno "Mais!", 23 de novembro de 1997, 6.







Finalmente, agendada para seguir sua itinerância no PS1 em New York em junho de 1999, foi cancelada. E cancelada por causa de uma pintura, que tive a oportunidade de ver e achei inocente.

Trata-se de Chris Ofili e de seu quadro *The Holy Virgin Mary*. Pintura colorida de cerca com 243,8 cm de altura, onde vê-se representada figura da Virgem Maria estilizada, de traços cercada de imagens de vulvas de revistas pornográficas e exposta sobre dois pedaços de excremento de elefante.

Quando me refiro a uma arte que poderíamos pensar ter influência da performance art, ou melhor dizendo, uma arte possível pela performance, me refiro certamente aos excrementos de Ofili mas também a Jenny Saville em suas pinturas de mulheres gordas nuas<sup>5</sup>, ou a Damien Hirst com seus porcos, vacas e tubarões preservados em formol. *The physical impossibility of death in the mind of someone living* (A impossibilidade física da morte na mente de alguém vivo) é o título de um dos tubarões de Hirst.

Muitos colecionadores são especuladores. Saatchi não escapa. Muitos trabalhos pareciam pura provocação. Alguns falaram em novas tendências artísticas. Passado pouco tempo, *Sensation* revelou-se pura estratégia comercial. O trabalho de Hirst foi vendido, em 1995, por cerca de 7 milhões de dólares.

Me refiro ainda a Jake e Dinos Chapman e seus manequins infantis quase realistas, pregados por diferentes partes do corpo, por vezes com genitálias saindo de suas bocas, sapatos Nike, cabelos artificiais (como em certas estátuas sacras asquerosas de igrejas católicas). E ainda, a escultura dos irmãos Chapman feita a partir da pintura de Goya, *Great Deeds! Against the dead*, 1810-1820, de mesmo nome. Esta escultura é extremamente chocante, mas na realidade apenas apresenta a pintura de Goya em formato tridimensional e em tamanho real.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Ver imagens e outras informações sobre Saville em www.saatchi-gallery.co.uk e www.artfact. com. Ou SCHAMA, Simon. *Jenny Saville. Complete Works*. New York/Londres: RIZZOLI(USA)/Gagosian Gallery, 2005.

Neste exemplo vemos que, na arte, o corpo sempre esteve presente, foi delator e agressor, mas as dimensões dissimulavam a dor deste corpo. Talvez, na época em que foi pintado, este quadro tenha feito efeito, causado *afectos*, chocado. Mas pinturas de pequenos formatos são capazes de nos chocar, hoje, como nos faz esta escultura de Chapman?

Aliás, por que a geração 80, liderada por Luiz Áquila da Rocha Miranda, resolveu pintar em grandes formatos? Eu o vi afirmar, em conferência no Rio de Janeiro, por volta de 1990, que tinha sido necessário pintar muito grande para chamar a atenção diante da performance que paralisava o mercado de arte, sedento de mexer com dinheiro.

Talvez *Guernica*, de Pablo Picasso, tenha feito chorar. Hoje, para mim, quando pude me deparar com ela, vi apenas, tinta, riscos, rastros, sombras e técnica. Estou cega, tornei-me rude, meus sentidos estão calejados? Ou esta pintura, tornada estampa de bolsa, perdeu seus suores e lágrimas? E a Monalisa, de Leonardo da Vinci, que nem lágrimas tem para chorar?

Laymert Garcia dos Santos<sup>6</sup>, comentando a exposição *Sensation*, toma Gilles Deleuze, em seu livro sobre Francis Bacon (2002), onde este apresenta a "lógica dos sentidos", que "dirige-se ao cérebro, age por intermédio do cérebro", e a "lógica da sensação", "que age imediatamente sobre o sistema nervoso que é carne".

As fotografias de Robert Mappelthorpe e Cindy Sherman seriam da ordem da "lógica da sensação" por agirem sobre a carne, por pulsarem "na intersecção entre o mundo da Natureza e o mundo sufocante da Cultura Contemporânea".<sup>7</sup> Porém fotografias não podem ser consideradas performances, por mais fortes e envolventes que sejam. Serão arte, certamente, e serão registros, recortes de ações retiradas de seus contextos, arrancadas de seus sons e cheiros, serão registros, fragmentos de instantes desterritorializados. O tempo, elemento estético imprescindível da performance, terá sido desintegrado.

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> SANTOS, Laymert Garcia dos, "Sensação da contemplação", in Folha de São Paulo, Caderno "Mais!", 23 de novembro de 1997, 6.

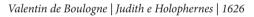
<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> ibdem.

Alguns autores, como Peggy Phelan e Regina Melim, deixam entrever, crer, que fotografias são performances. De nosso ponto de vista, registro não é vida. Uma fotografia pode se referir a algo que houve, que esteve presente, mas ela só é presente enquanto fotografia como tal.

Bianca Tinoco, em "O corpo presente e o conceito ampliado de performance" (2009, 235-236) salienta esta exagerada ampliação do conceito de performance por Regina Melim:

[...] à medida que a performance tornou-se mais e mais dependente do registro fotográfico para eternizar a imagem de uma ação, a fotografia tornou-se a base para uma forma híbrida de performance, como no caso de Cindy Sherman. Melim [Performance nas artes visuais (2008)] estende tal conclusão aos demais meios de registro e objetos envolvidos em uma ação, os quais, longe de serem apenas estímulos para a memória, serviriam de encorajamento para que esta se torne presente e real, podendo se apresentados como suas expansões.

Assim, "ações realizadas sem audiência alguma, no espaço público da cidade, ou no próprio estúdio do artista performando apenas diante de câmeras" (idem) também seriam performance!





Zhu Yu comeu um feto de ser humano, cozido, em *Eating a dead baby*. Afirma ele (in *Art Press*, 2001, 63): "meu projeto consistia em encontrar nos hospitais um bebê fruto de um aborto natural, o conservar na geladeira, comprar um belo jogo de mesa, preparar um prato delicioso com a carne do bebe e enfim o comer". Este projeto foi realizado em 2000.

Em 2000, temos também Sun Yuan, do Grupo Cadáver de Pequim, expondo cadáveres, ou mesmo apresentando a morte como obra de arte: "eu escolhi a vida (e não o animal em si mesmo) como suporte de expressão: deixar a vida desaparecer sob uma forma dada e permitir ao público assistir este desaparecimento" (in *Art Press*, 2001, 61). Do lado destas ações, Cindy Sherman e Joel-Peter Witkin são apenas fotografia. Eles não fazem performance.

O horror, o vômito, a imundície, "os limites do ignóbil" sempre estiveram presentes na arte e não são privilégio da performance. Como exemplo, podemos citar *Judith e Holofernes* (1597-1598), de Caravaggio. Este quadro foi pintado por outros artistas, como Valentin de Boulogne (1626) e Artemisia Gentileschi (1612).

Fotografias das performances de Hermann Nitsch, do Acionismo Vienense, muito se parecem com este quadro. Lembremos também do filme *A Cela*<sup>8</sup>, que possui, dentre outras referências à história da arte, um frame do martírio de São Erasmo.

Voltando no tempo, citaremos as decorações das igrejas medievais, com seus infernos, monstros, mártires, mortos etc. Vontade de temor por parte da população.

Uma outra questão se colocaria aqui *Happening*, performance, *body art*?

Performances acontecem em espaços *in situ* (bienais, museus, galerias) e *ex situ*. E, portanto se tornam, muitas vezes, próximas do que é chamado 'intervenção urbana'. Performances na rua muito nos interessam, pois acreditamos que elas levam longe uma das propostas desta linguagem artística: não sendo produto, sendo efêmera, muitas vezes solicitante da participação do público, ela se quer perto da vida, do grande público, logo, a rua é seu lugar.

46

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Dirigido por Tarsem Singh com Jennifer Lopez, Colton James e Dylan Baker, texto de Mark Protosevich. 2000. 107 min.

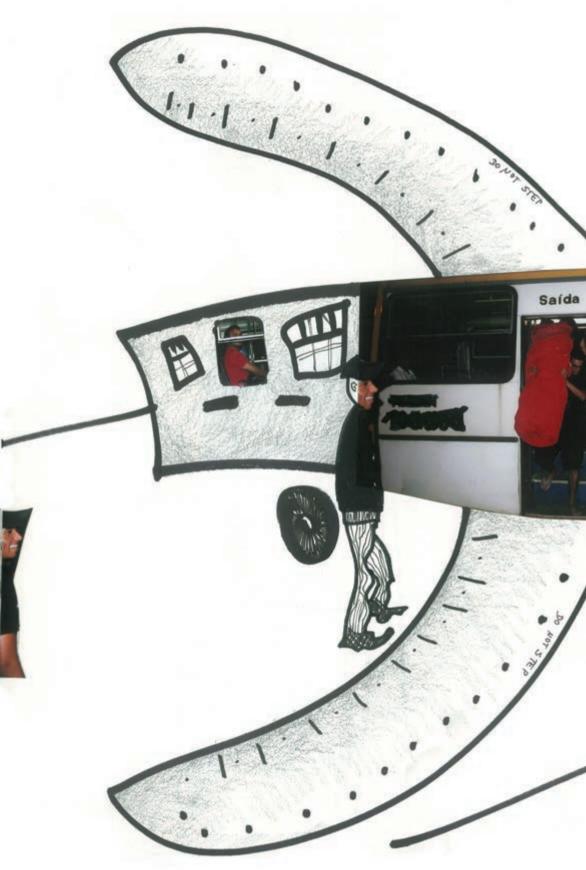
Em espaços *in situ*, normalmente, o público é vacinado, certamente está preparado para a arte, ainda que, muitas vezes, não saiba o que é arte. Na rua, a performance possui potência de surpresa. Ela desloca o espaço e pode modificar o tempo do errante. Ele encontra aquele que não ousa entrar em instituições por não se sentir convidado.

Alguns afirmarão que, mesmo na rua, uma ação, quando identificada como arte, sofre um processo de separação da vida. É como se uma redoma imaginária fosse criada em torno da ação. Como quebrar a redoma para o verdadeiro contato, com-tato? Com a participação do errante como participador, quiçá como criador.

Na rua, em rodoviárias e estações de trem ou metro, com grande circulação de pessoas, a performance pode atingir mil, três mil, vinte mil pessoas. Que dizer da obra *Wave UFO* de Mariko Mori? Montada no Centro Cultural Banco do Brasil de Brasília, de 25 de janeiro a 03 de abril de 2011, com um custo provavelmente superior a 4 milhões de reais, esta obra só pode ser visitada por três pessoas a cada 20 minutos.

A performance não precisa ameaçar, sendo lenta, pouca, gerando imprevisível, ela possui forte manancial para deslocar membros e membranas. Corpos Informáticos se interessa por esta delícia: expectativa. Fazer aguardar regando lentamente o desejo e penetrar, com os poros sugando o vento, com as narinas perseguindo o movimento. Não interessa a "ferida purulenta, fétida". Nossos "quadros vivos" oscilam entre a sensualidade, a nudez e a brincadeira. Também pulam corda pelados e se divertem vendo o pinto e os peitos subindo e descendo em câmera lenta. Esta nudez não é cadavérica nem se esconde em "quermese de vômitos". Ela acontece em plena luz do dia, no leito do lago ou no prédio da CAPES, em Brasília. Não interessamos ao mercado. Não pintamos quadros nem fazemos monumentos. Criamos momentos de preferência deliciosos e plenos de sabores.

Para a performance, no conceito do Corpos Informáticos, são necessárias *distensão*, abstração e negação positiva. Para a insegurança de todos, aquela que garante a possibilidade de evento, a mosca circula com as portas e janelas abertas, o teto foi levado pela carícia, as paredes derreteram. Ajudem-se brincando também! E deixemos os lamentos para o velho mundo.





## mar(ia-sem-ver)gonha

### ação I

ideia | disciplina | apresentação

### ação II

o roteiro / a rua | CUestionário 1984 | CUestionário 1983

### ação III

parada 1 | parada 2 - casa da Dina | parada 3 - placa w/u parada 4 - amarelinha binária | parada 5 - alongamento

## ação IV

festa à pique | momento TV | jogral

## ação V

Omolu eletrônico | ciranda | reverberações

## Corpos Informáticos & turma de performance

| Adriana Lopes                   | Colaboradores                       |  |
|---------------------------------|-------------------------------------|--|
| Camila Soato                    | Ana Carolina Mendes                 |  |
| Carlos Fino                     | Cinara Barbosa                      |  |
| Diego Azambuja                  | Gabrielle Corrêa                    |  |
| Eva Maria Foloni Santoro        | Larissa Ferreira                    |  |
| Farlley Derze                   | 2411004 1 0110114                   |  |
| Felipe Olalquiaga               | Bianca Tinoco                       |  |
| Francinéia Gomes Soares         | Câmeras                             |  |
| Ingrid Barros                   |                                     |  |
| Jackson Marinho Vieira          | João Angelini                       |  |
| Laureen Crossetti (Fotografias) | Pedro Oswald                        |  |
| Maíra Nobre                     |                                     |  |
| Márcio Mota                     | Sonoplastia                         |  |
| Maria Beatriz de Medeiros       | Aníbal Alexandre<br>Victor Valentim |  |
| Mariana Tesch Morgon            |                                     |  |
| Maria Vitória Canesin           |                                     |  |
| Pedro Moura Santos              | Consultoria figurino                |  |
| Rafaela Rezende                 |                                     |  |
| Taiom Almeida                   | Cyntia Carla                        |  |

ação 1

ideia

Desde 2007, a pesquisa do Grupo Corpos Informáticos se encaminhou para a reflexão sobre Composição Urbana (CU). Este conceito é entendido tanto como composição da arte com a cidade (instalação ou performance), como da arte com a internet - a rede mundial de computadores - ou seja, a nossa *urbis* virtual.

Para a cidade, seja ela física ou virtual, relações pessoais ou redes sociais inclusive: Composição Urbana (CU). Esta arte, parte da vida, com a *urbis*, compõe (Spinoza, Deleuze e Guattari) e ao compor decompõe, sempre.

Fruto de extenso trabalho prático, CU percebe a obra de arte em contínua transformação com a cidade e seus habitantes, ao invés de isolar, ferir, intervir (intervenção: processo de fora para dentro, onde algo do fora se impõe ao dentro), inferir, inter-ferir.

Especificamente para a *world wide web*, desenvolvemos o conceito de UAI: Ueb Arte Iterativa. Composição iterativa, isto é, relacional, participativa, colaborativa, realizada na rede internet. Para a rede mundial de computadores diz-se *web*. O desprezo do brasileiro por sua própria língua é tendência: língua de português. Aliás, somos todos donos de padarias e açougues. O que escondemos? Fugimos de nós mesmos? E que tal pensar a brasilidade: mineiro-carioca-baiano-português-judeu-libanês-índio-maniçoba-feijoada-baru-holandês-azedo-semvergonha?

Nós, Corpos Informáticos, também queremos ser VIP (very important people) e também dizemos web, porém somos Macunaíma, m'neirins, uai! Fuleiros e propomos o termo 'ueb', por preguiça, por mixurucagem, para rir. A ueb é cidade, mas também é paisagem. Nela pode chover, ter enchente. Ela pode "beber, cair e levantar", pode conecção, afeição, distanciamento incógnito.

Ambas ideias, CU e UAI, nos levaram ao conceito de Maria-sem-vergonha, e posteriormente à Mar(ia-sem-ver)gonha. Aqui a irreverência da maria-sem-vergonha, rizoma de Pindorama, vai sem ver, realiza arte sem dar privilégio à visão. Ela pode tornar-se Mar()gonha ou Margonha e também ().

## disciplina

Realizada no 1º semestre de 2009 pela Profª. Maria Beatriz de Medeiros, a disciplina *Intervenção, Performance, Instalação*, do curso de Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, teve como co-autoras a doutoranda Ana Carolina Mendes e as mestrandas Bianca Tinoco, Larissa Ferreira e Gabrielle Corrêa.

O trabalho (4h semanais) foi conduzido por meio de metodologia desenvolvida no seio do Corpos Informáticos desde 1992. Cada encontro foi dividido da seguinte maneira:

- Leitura e análise crítica de textos sobre performance (1h30)
- Alongamento e exercícios corporais (40 min)
- Propostas performáticas individuais (30 min)
- Propostas performáticas individuais expandidas para o grupo (1h)
- Avaliação sobre os trabalhos

Em cada encontro, o alongamento foi proposto de forma diferenciada: puro alongamento feito em academias de ginástica; propostas mais soltas utilizadas para preparação em dança; brincadeiras e jogos diversos; massagens individuais e coletivas etc.



Metodologia para as propostas performáticas: cada aluno traz para a aula um elemento, de qualquer natureza, com o qual deseja realizar uma ação, ter uma relação, brincar (30 min). A escolha deste elemento é livre, observando apenas o caráter individual e coletivo que esta escolha implica. Isto é, cada aluno traz um elemento para si, mas também para todos. Assim, pretende-se que a proposta individual se torne coletiva, ou melhor, coletivada. Estes processos podem resultar em propostas para ações futuras ou ser apenas exercícios abstratos.

Passados os primeiros minutos da experimentação individual, aos poucos, solicita-se que outros alunos participem da ação, apropriando-se do elemento, compartilhando-o, roubando-o, jogando-o... Cada interação é proposição de algo ou integração ao jogo estabelecido, sua iteração. Desencadeiam-se novas estruturas, aberturas inesperadas, indução à ação, exemplo: "lambe o elemento dele"; "acaricia o proponente para ele se distrair do elemento".

Esta proposta, inicialmente livre, gera um repertório de acões discutidas e lapidadas na avaliação. Analisa-se o tempo e o ritmo da ação vivenciada, entende-se de que forma as ações podem se dar como performance, em que espaço, com ou sem participantes externos, com o elemento proposto ou com elementos diferenciados.

Estes elementos - jamais sugeridos pelos professores - podem ser um sopro ou um toque, podem gerar propostas de performances sem objeto, podem ser um palito de fósforo, duzentos metros de pano, grito, sorriso, ventilador, passarinho.



Algumas performances tendem a processos individuais e pouco funcionam em grupo; outras tendem ao jogo e ao envolvimento de muitas pessoas; por vezes funcionam de forma lenta dando tempo de leitura ao espectador; vez ou outra são mais eficazes (se eficácia existe em performance). Algumas são velozes, repentinas, surpreendem o público. Outras ameaçam ou acariciam.

Em anos anteriores, como resultado final da disciplina, apresentamos uma série de performances individuais ou em grupos pequenos, na universidade ou em locais públicos. Em 2009, o Corpos Informáticos tinha uma pauta no teatro SESC Garagem (713/913 Sul). Então, conduzimos a pesquisa da linguagem performance para um 'espetáculo' agenciado, aos poucos as ações sugeridas, discutidas pelo grupo e aceitas como viáveis. Estas formaram um quase script.

Um script pode prever ações encadeadas com muita precisão e minutagem fechada. No nosso caso, não há minutagem. É apenas o encadeamento de ações. Não há ensaio total. Acreditamos que ensaio, marcação de tempo e determinação fechada de ações impedem a torrente quando se deseja a participação do público. O improviso só é possível se o script for improvisado. Gerar expectativa impede o espanto e a conseqüente adaptação ao inesperado.

O improviso espirala o espetáculo. É na surpreensão, mais do que na compreensão, que as experiências sensíveis artísticas se produzem em nome da afirmação de uma diferença que 'cuestiona'. É no jogo, na ação e reação, que o espetáculo sugere parada, trajetos e desvios possíveis, tanto na rua como no teatro. O 'roteiro' do espetáculo gerado, Mar(ia-sem-ver)gonha, incluía ainda ideias já realizadas pelo Corpos Informáticos, propostas dos alunos e improvisos gerados na construção dos adereços.

#### **Iteratores**



#### apresentação

Foram dois dias de espetáculo, duas apresentações absolutamente distintas. Isso devido ao improviso, à participação do público mas, sobretudo, devido à chuva. No segundo dia, chovia à cântaros no momento do percurso.

Retirar a arte de seus espaços institucionais é uma necessidade. No Brasil, a maioria das pessoas não se sente convidada a entrar num museu ou galeria. Estes espaços não abrem em horários acessíveis aos trabalhadores. Uma atividade vista na rua, se identificada como arte, logo é colocada dentro de uma redonda imaginária. O cenário atual, fazer arte na rua é atitude política, enfrentamento e resistência.

Queríamos começar fora do teatro, na rua: composição urbana. As fontes de inspiração foram performances de rua do Corpos Informáticos: intervenção na rodoviária de Brasília (1996); os A.CON.TE.CIMENTOS (2004 e 2005); os recentes jogos de pique-bandeira na Esplanada e na FUNARTE-Brasília e a peça de teatro assistida em São Paulo, no início de 2009, da Cia São Jorge de Variedades: "Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está, precisa se mexer", com Marcelo Reis, Mariana Senne e Patrícia Gifford, dirigido por Georgette Fadel.<sup>1</sup>

Desde o início, uma das ideias era trabalhar com componentes eletrônicos desmontados: lixo re-significado, conforme vinha fazendo o Corpos Informáticos em suas composições urbanas desde 2006. Junto ao almoxarifado da UnB conseguimos cerca de 100 teclados de computador, mouses, máquinas de escrever, ventiladores de pé e outros traquitandas.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> "Criação coletiva. [...] o trabalho ganha forma a partir da interação do elenco com a plateia e os pedestres em ruas da Barra Funda. A intervenção sai da Casa de São Jorge (Barra Funda) e segue para frente do Teatro São Pedro. No trajeto de quinze minutos [...]. Só depois da volta pelo quarteirão, os trinta espectadores da sessão se acomodam no teatro para acompanhar a peça." <a href="http://vejasp.abril.com.br/teatro/quem-nao-sabe-mais-quem-que-onde-esta-precisa-se-mexer">http://vejasp.abril.com.br/teatro/quem-nao-sabe-mais-quem-que-onde-esta-precisa-se-mexer</a>

Teclados desmontados muito renderam: teclas são chocalhos; circuitos eletrônicos, que existem no interior do teclado, são mapas e foram distribuídos para o público como roteiros do 'espetáculo'; alguns teclados possuem uma folha de silicone sobre as teclas, com relevos semelhantes a mamilos, e se tornaram roupas juntamente com fios e placas de circuito eletrônico. Colocados lado a lado de forma vertical lembram sanfonas com ótimo som. A parte de trás dos teclados foi o chão da Mulher Invisível: andar sobre eles era realmente perigoso.

#### ação 2

#### o roteiro / a rua

Ficou decidido que começaríamos na parada de ônibus mais próxima ao teatro (713 sul, sentido sul). Durante a pesquisa do espaço de ação, chegamos à pé no ponto de ônibus. Num compor constante de ideias, ficou claro que deveríamos iniciar o espetáculo descendo de um ônibus. Da parada ao teatro cantaríamos. Isto representava um percurso e, como tal, deveria ter um guia (Bianca Tinoco). E se guia haveria, mapas seriam necessários. Os mapas distribuídos eram as folhas de acetato com circuito integrado que retiramos de cerca de 30 teclados de computador.

Vieram de ônibus Eva Maria, Taiom, Diego Azambuja e uma câmera (João Angelini). Taiom levava enrolado um 'tapete' de 20/2 m feito de TNT e plástico bolha. O texto dizia mais ou menos isto:

Boa noite, não queria incomodar. Eu poderia estar roubando, mas estou aqui anunciando e convidando vocês para uma performance: Mar(ia-sem-ver)gonha, que vai acontecer na parada de ônibus da 713 e convido a todos para descerem conosco para participar.

Na parada de ônibus estávamos reunidos; uns performando, outros apenas aguardando o público e o pessoal que vinha de ônibus. Carlos Fino, de saia, em cima do ponto de ônibus. Ao subir, descobriu um livro, datado de 1954, com instruções sobre como concertar rádios. Ao final de cada lição havia uma espécie de ensinamento e ele os lia: "Deixe de ajudar ao próximo e verás..." O livro era grande como uma Bíblia e muito ilustrado. Carlos rasgava as folhas e as distribuía ao público.







CUestionário Larissa Ferreira





Iteratores com roteiros



Carlos Fino sobre parada de ônibus

Felipe Olalquiaga, com um tabuleiro pendurado no pescoço, 'vendia' balinhas e chocolate: o doce. Quando um freguês pedia algum doce de seu tabuleiro, ele lentamente pegava a guloseima, a desembrulhava e a comia, deixando o freguês desconcertado ou rindo muito: o duro.

Ainda, na parada de ônibus, havia uma performance intimista de Maíra Nobre que carimbava folhas de rolos de papel higiênico com o dizer "Composição urbana C.U."; Jackson Marinho quebrava tijolos e um questionário, a ser respondido pelos iteratores, denominado "CUestionário" (desenvolvido por Pedro Moura) foi distribuído. Larissa Ferreira, com um despertador, performava no buraco-janela do ponto de ônibus.

Iteratores





| CUestionário 01 (1984)  |  |
|---|--|
| 01.01 Data de nascimento:\  |  |
| 02.01b Quantos anos mais ou menos?* 01.02 Signo do zodíaco:*        |  |
|   |  |
| o1.04 Se não se chamasse assim se chamaria:* () Morgana Saionara    |  |
| () Ivan Weshlwy ?Andrei       () Maria da Graça                     |  |
| 01.05 Qual a diferença que tem do sexo de baixo pro seio? Cite 02.* |  |
| 01.06 Gosta de esquema A vontade?* Sim(_) NÃo(_)                    |  |
| b pegar sol a vontade? Sim(_) NÃo(_)                                |  |
| 01.07 Como é o cheiro do amor?*                                     |  |
| o1.07b Qual perfume você mais gosta?*                               |  |
| o1.08 Todo mundo sabe o que vc tem??*                               |  |
| B) De que outra maneira você pode mostrar?*                         |  |
| O que faria?*   |  |
|   |  |
| * Campos de preenchimento obrigatório.                              |  |
| NOME:   |  |
| SOBRENOME:  |  |
| Telefone para CONTATO - cel·  |  |

# CUestionário 02 (1983)

| 02.01 Sua popularidade aumenta a cada dia fruto de:*   |
|--|
| ( ) uma estratégia ( ) casualidade ( ) Luxury ( ) fruto proibido ( )   |
| O2.05 O que gostaria de ser?* ( ) estrela ( ) superstar ( ) ex-estre-<br>la ( )cadela  |
| 02.02 O que você dá muito ao público?*   |
| b. O que o público lhe dá? ( ) cigarros ( ) microfones ( ) muito calor ( ) muito carinho                                     |
| ( ) muito amor ( )   |
| 02.04 Eleições:*   |
| a. ( ) Londres ou ( )Nova Iorque   |
| b. ( ) Paris ou ( )Madri   |
| c.() carne ou () pescado   |
| d. ( ) Divine ou ( ) Sara Montiel  |
| e. ( ) excitantes ou ( ) tranquilizantes   |
| f. ( ) dinâmico ou ( ) aerodinâmico  |
| o2.03 De todas as suas facetas qual a que mais gosta?* ( ) cantor ( ) pintor ( ) modelo ( ) poeta ( ) mulher superficial ( ) |
| 02.03b Assim sendo; onde pretende passar férias?   |
| o2.06 Com quem quer se parecer?*   |
| B) Com quem acabará se parecendo?* ( ) Deusa da Mitologia Assíria ( )  |
| 02.07 Você é um plágio do que mais gosta?*   |
| * Campos de preenchimento obrigatório.   |
| NOME: _ _ _ _  |
| SOBRENOME:   |
| Telefone para CONTATO - cel.:  |



Bianca Tinoco | Guia

#### ação 3

#### parada 1

Quando os performers do ônibus chegaram, Bianca, a guia, com seu megafone, convocou os espectadores para o espetáculo.

Intimação do público presente! Meu nome é Bianca e serei a guia de vocês na visita guiada Mar(ia-sem-ver)gonha.

Este aqui é o mapa do nosso passeio. É muito importante que todos prestem atenção no mapa para se perderem. Estamos todos aqui, no quadrante inferior externo da mesma mama identifica-se um nódulo sólido.<sup>2</sup>

Nós seguiremos agora um trajeto em que aprenderemos mais sobre a Mar(ia-sem-ver)gonha e as composições urbanas. Aqui neste ponto de ônibus, por exemplo, vimos nos últimos minutos uma série de composições urbanas, e veremos outras pelo caminho.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> "No quadrante inferior externo da mesma mama identifica-se um nódulo sólido", refere-se aos laudos médicos de radiografias que usamos no decorrer da criação do espetáculo. Outros trechos, nas falas da guia, referem-se a laudos médicos que compuseram o jogral, a trechos de *CU. O filme* e a trabalhos anteriores do Corpos Informáticos.

Para alegrar nosso passeio, contratamos uma banda do Rio Grande do Norte, a dor sincera do Rio Grande do Norte, narrador sincero do Rio Grande do Norte<sup>3</sup>. As letras do repertório da banda já estão sendo distribuídas.

Mas, importante! Toda vez em que eu for dar uma explicação, usarei este apito vermelho (mostra apito). Quando eu soprar o apito, a banda vai parar de tocar e é importante que todos façam silêncio, pois darei uma explicação fundamental para a compreensão da Mar(ia-sem-ver)gonha. Entenderam? Ouviram o apito, silêncio!

Todos com o mapa na mão? Prontos? Se tiverem alguma dúvida, não perguntem para mim, guardem para vocês que é assim mesmo, nem tudo na vida tem explicação.

Banda pode começar!

Internet
Internetinha
Vamos logo deslogar
Vamos dar a volta ao mundo
Volta ao mundo
Vamos dar

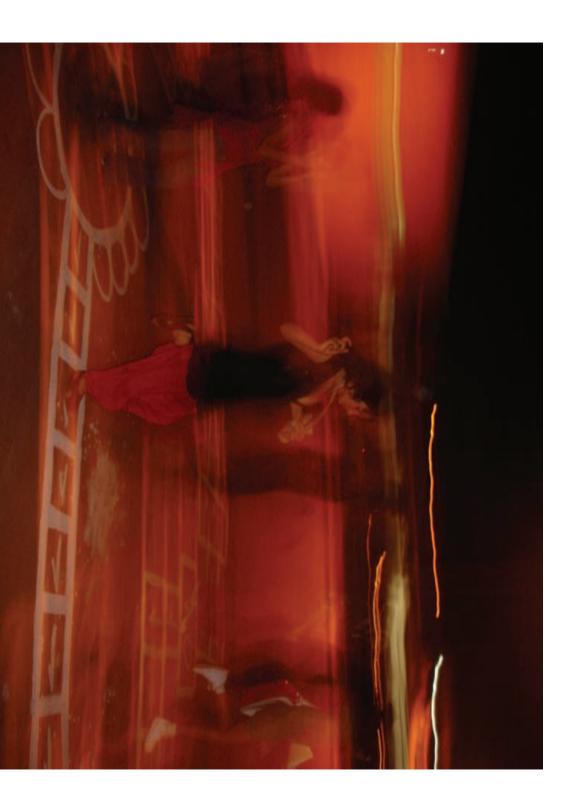
Celular que tu me destes era vivo e tim'ganou O e mail tinha vírus E o computador lascou

O cortejo desfilou uns 20 metros cantando esta música e carregando o 'tapete' vermelho. Este 'tapete' tinha uma função agregadora, mas não sabíamos exatamente para que servia visto que jamais foi usado como tapete. Interessante foi ver sua função se revelar no 2º dia de apresentação: chovia e o "tapete" se transformou em um imenso guarda-chuva.

filme, enceramos a via W3 e a rodoviária de Brasília. Uma doce encera, é sugestiva.

63

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> "Rio Grande do Norte, a dor sincera do Rio Grande do Norte, narrador sincero do Rio Grande do Norte", é o texto final do filme *CU. O filme*. Interessante ressaltar que este trecho, retirado de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, e manipulado no momento da edição do vídeo, criou coincidências, ou não, divertidas: do Rio Grande do Norte não há ninguém no Grupo (somos de Rio de Janeiro, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, ou Brasília), "a dor sincera" é resultado da repetição entrecortada de "narrador sincero" e torna-se, no filme, "a doce encera". Como, no







Todos páram em frente a quatro performers vestidas com folhas artificiais, deitadas na grama entre alguns coqueiros ou palmeiras. Sedução do público e convite a entrar em suas bolhas de sabão.

[Texto da guia]

Prezado público, aqui encontraremos uma explicação fundamental sobre a Mar(ia-sem-ver)gonha. Alguém aqui já viu uma Mar(ia-sem-ver)gonha? Não, não são as meninas que estão aí se exibindo na fé do chocolate. É uma plantinha de flores miúdas, articulares, geralmente cor-de-rosa, colédoco de calibre normal, que se espalham pelos jardins, pelos terrenos. Temos aqui outra espécie parecida: a grama. A grama, assim como a Mar(ia-sem-ver)gonha, é um rizoma, graças a um tecido celular subcutâneo e musculatura retromamária sem alterações. Ô Luis, porra! O rizoma, além de se espalhar por meio das raízes, tem a capacidade de se espalhar em rede. Se arrancar um pedaço de grama, o pedaço cresce e se espalha também, exceto no quadrante superior na região retro-auricular. Agora que já aprendemos sobre o comportamento da Mar(ia-sem-ver)gonha, vamos!

[Trajeto até o SESC]

#### parada 2

#### casa da Dina

Senhoras e senhores. Em nosso dia-a-dia, é muito comum encontrarmos composições urbanas que nem mesmo sabem que são composições urbanas, como aqueles cartazes dizendo: "Dona Márcia traz a pessoa amada em três dias, búzios e tarô 3273-4977". Aqui neste portão temos um deles (lê o cartaz da Dina). É um cartaz muito interessante, até porque, alguém aqui sabia onde encontrar uma costureira especialista em cintas? Do lado deste cartaz, há um pedido, uma solicitação, um apelo clamoroso da estilista: CHAMAR DINA AQUI. Sendo assim, vamos chamar a Dina para vir conosco. Todos bem alto, um dois três e já: DIIIIIIINAAAAAA!!!

De novo: DIIIIIIINAAAAAA!!!

[Espera para ver se alquém aparece]

Pronto, atendemos ao pedido da Dina, vamos continuar nosso trajeto. Gira o frango!

# parada 3 placa W / U

Aqui, visualizem uma linha imaginária, como a do Equador, exatamente nesta extensão que leva do conjunto W, desta placa à minha direita, ao conjunto U da placa do outro lado da rua<sup>4</sup>. Temos aqui a passagem do reino da Web, com W, da WWW, para o mundo da Ueb arte iterativa, também conhecido como UAI. Como é o nome então? (repete) UAI UAI UAI UAI UAI UAI UAI. Passando por esta linha imaginária, todos nós seremos tomados pelo devir criança: vamos perder a vergonha, como a Mar(ia-sem-ver)gonha! E cadê a siririca? Banda, pé de siririca!

[O cortejo prossegue com música]

Na minha casa tem um pé de siririca Mas minha mãe disse que pode viciar Mas da janela parecia tão bonita Que dessa fruta resolvi provar

> Pé de siririca ôô Pè de siririca que eu dou (2x)

Maracujá, goiaba, amora tangerina Como é gostosa essa fruta siririca Maracujá, goiaba, amora, tangerina Como é cheirosa essa flor de siririca

Pé de siririca ôô Pè de siririca que eu dou (2x)

Mas minha filha isso não é flor que se cheire E dessa fruta não se deve lambusar Eu já te disse que essa tal de siririca É perigosa ela pode viciar

Pé de siririca ôô Pè de siririca que eu dou  $(2x)^5$ 

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> As quadras 700 de Brasília são divididas em conjuntos, conjuntos de casas. E que coincidência termos escolhidos passar justamente entre os conjunto W e U!

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Letra e música: Camila Soato, Laurem Crossetti e Roberta Senda. http://vimeo.com/9522185.

#### parada 4

#### amarelinha binária

Senhoras e senhores, agora que já estamos sem vergonha e incorporamos o devir criança, vamos começar a trabalhar com nosso corpo. Temos aqui uma amarelinha, como aquelas do tempo de criança. Mas não é uma amarelinha qualquer, é uma amarelinha binária! Só tem dois números, e vocês precisam sair pulando até o final – que não é o céu, vocês vão ver o que é. Sugerimos que vocês não pulem sozinhos, se juntem aos amigos ou aos desconhecidos, façam corpo sem órgãos, pois estamos no Brasil e precisamos aglutinar! A banda estará do outro lado, esperando por todos. Todo mundo em um pé só e não treme, não treme, não treme!

[Todos pulam amarelinha e atingem o C.U.]

# parada 5 alongamento

[Apito]

Senhoras e senhores, nós já cantamos, dançamos, pulamos, e estamos um pouco cansados, não? Precisamos de um alongamento para continuar, certo? Chamamos então o professor Diego MaxSteel para uma rápida aula de alongamento antes de continuarmos nosso trajeto.

[Diego Azambuja, sentado no asfalto, comanda o MaxSteel que comanda o alongamento]

Mais 30 metros e estamos em frente ao teatro. No hall do teatro, obstáculos? Primeiro foi necessário pular corda (Francinéia e Ana Carolina). Em seguida, descendo a escada, adentrar a sala de espetáculo conhecendo em profundidade a Mulher Invisível.



Ela é invisível, ela é imprevisível, ela ia sem ver, ela pode te prender, a Mulher Invisível te escolheu [apontando para alguém entrar], a mulher invisível te prendeu...

A Mulher Invisível adora brincos, bolsas. É melhor tirar brinco, segurem suas bolsas, cuidado com a Mulher Invisível, ela é imprevisível...

Esta Mulher Invisível foi retirada de algum recanto de minha memória: anos 1980, no Morro da Urca, eu havia experienciado uma Mulher Invisível: corredor, feito de panos pendurados, de cerca de 3 metros de comprimento onde havia uma "mulher invisível", isto é, nada além de badulaques pendurados que roçavam os corpos cegos pela escuridão no interior do túnel. Nossa montagem da Mulher Invisível tinha 3 metros de altura, 1 de largura e 6 de profundidade.

Um dos iteratores, Marco Antonio Siqueira, relatou posteriormente por email a experiência de atravessar a extensão da mulher que ia sem ver:

O mestre de cerimônia anunciava e convidava: "Venham ver a Mulher Invisível!". Resisti, inconscientemente, o quanto pude, mas enfim me meti naquele túnel negro. A escuridão claustrofóbica me remeteu ao desconforto que ainda sinto em parques de diversão; o emaranhado caótico de penduricalhos, um puxãozinho aqui, um toquezinho ali, lembrou de Hélio e Lygia, Freud e Lacan, e, de uma tal "vagina dentada", senti um alívio catártico quando saí. Que bacana, invaginando numa obra de arte psicanalizei um de meus medinhos inconscientes, gostei. Parabéns Bia, parabéns Corpos...



#### ação 4

#### festa à pique

Ao entrar no espaço do teatro em si, totalmente livre, sem cadeiras, Carlos e Ingrid dividiram o 'público' em dois times: pique-bandeira. A banda tocava solenemente o Hino Nacional.

Para o pique-bandeira, Carlos havia iluminado a cena com luzes verdes e amarelas. Esta iluminação delimitava suavemente os campos para o jogo. Melhor de três. Ao final, a luz se transmutou em luz negra e o som foi de festa. Este momento foi denominado "a festa" e durou cerca de 5 minutos.

#### momento TV

O Momento TV pediu pipoca. Um verdadeiro pipoqueiro de rua foi convidado a adentrar a cena com seu carrinho e distribuir saquinhos de pipoca. Não sendo atletas, nem dançarinos, nem atores, verificamos que não tínhamos pique para correr, dançar, cantar sem momentos de descanso. Entre o pique-bandeira e o jogral foi introduzido um Momento TV: puxamos cinco televisores e cinco DVDS para o centro do espaço e nos instalamos confortavelmente vendo televisão. Um performer, Maria Vitória Canesin, foi deslocada para ver uma televisão diferente: um retro-projetor e na projeção radiografias e imagens medicinais. Assim afirmou Maria Vitória:

Pedi, desesperada, uma pipoca para a moça que me olhava espantada. Eu não podia perder ali aquela vesícula registrada por ultra-sonografia, era a melhor parte do filme! Ela trouxe a pipoca, se abaixou e disse:

- \_ Se precisar de alguma coisa, pode me pedir que eu faço.
- \_ (eu) Sente aqui, esse filme é imperdível!

Ela não sentou. Provavelmente achou que eu estava louca por uma pipoca e, por estar ali, 'atuando', e compondo o espetáculo, não poderia sair daquele lugar àquela hora. Eu era, para ela, uma obra viva em uma moldura em uma exposição [...] E é nessa vivência que a performance se solidificou, cada palavra que eu dirigi a essa garota, não era espetáculo e ao mesmo tempo era, e, ela, trazendo a pipoca, também performava. Mas ela não devia ter perdido aquela cena: aquela vesícula era demais!<sup>6</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> CANESIN, Maria Vitória. Trabalho final, escrito, da disciplina *Intervenção, Performance, Instalação*, julho de 2009.

### jogral

[Deixamos os iteratores instalados, vendo TV e comendo pipoca, e saímos subrepticiamente para vestirmos nossas roupas de teclado]

[jogral binário]

[braços esquerdos esticados]

**o** - Intimação do público presente!

[abaixa o braço]

- o Intimamos o público presente para ciência à audiência de uma oitava abaixo marcada para... Agora. Sob as penas da lei verifica-se: Em muitos lugares rareavam, eram poucos
  - 1 No Quadrante inferior externo da mesma mama identifica-se um nódulo sólido.
- o Tecido celular subcutâneo e musculatura retromamaria sem alterações [sinal da cruz] na fé do chocolate. TAIOM: "palavra do Senhor".

[mãos e olhos para cima]

Todos: "graças a deus"

#### [3 vezes]

1 - Não treme, não treme.

[balança o quadril]

 o - No Quadrante inferior externo da mesma mama identifica-se um nódulo sólido 1 - Oh Luis, porra!

 o - Linfonodos em regiões axilares

> [cheira o sovaco do cara a esquerda]

> > 1 - isso, agora aqui, isso. isso, agora aqui, isso. isso, agora aqui, isso.

**o** - No Rio Grande do Norte

Todos: nnnnnnnnnnnnn.

**1 -** Jackson: antena neutra.

**o** - Estamos em el brasil e reivindicamos aglutinar

**1 -** Ele chama o Nietzche de - Colédoco de calibre normal, de bigode.

[olhos arregalados]

**o** - Mediatismo sem alterações.

1 - Dona márcia traz a pessoa amada na palma da sua mão em 3 dias, buzios e tarô, 32734977. 32734977. 32734977. Tu Tu Tu. 1 - Colédoco de calibre normal, gira o frango **o** - Gira o frango, gira o frango.

[todos giram]

1 - Imagens císticas sem conteúdo egocêntrico, exceto no quadrante superior na região retro-areolar.

[todos fazem os gestos correspondentes ao texto]

#### o - JACKSON:

a ideia é arrumar 10 carrinhos de supermercado e pendurar, acorrentar eles lá no lugar que a gente determinou, como quem vai pro Iate, sabe? Vem pela L2 sul e cai pro Iate assim...

[tremendo]

- 1 Não treme, não treme
- **o** pique-bandeira é um jogo que também alcança esse privilégio.
  - 1 Seios custo-frenéticos, permeáveis pelo narrador sincero.

[senta]

- o esse barulho.
  - 1 Ausência de líquido livre em cavidade penial

[levanta]

- o o privilégio do abandono.
  - **1 -** Ausência de massas no andar superior

[trocar papéis com os outros]

- De aparelhos que são jogados fora, a gente recicla eles e é um Real, não tem utilidade nenhuma, é você que dá utilidade.
  - 1 Pique-bandeira alcanca este privilégio
- o próstata em anteversoflexão da fossa ilíaca ultra-sonográfica sem alteração
  - **1 -** Útero com textura transvaginal heterose-xual

[desmonhecando deita ... e gira]

 $\mathbf{o}$  -  $\hat{\mathbf{O}}$  socorro, Gira o frango! Gira o frango!

[todos giram]

- **1 -** Privilégio do abandono
- o [abaixa] prazer ambiência, [levanta] ambiência criança, gera um novo jogo.
  - **1 -** *Ausência de coleções* [pula]

[mãos em oração- voz aguda]

- o O chocolate da fé.
  - **1 -** Ecogenicidade do púbis homogênea
- o [espirro] articulares.

1 - Miométrio com ovários topográficos medindo trinta mil vezes zero virgula zero zero dois

# o - Õ! vai quebrar.

1 - TAIOM: próstata em anteversoflexão da fossa ilíaca ultra-sonográfica sem alteração.

**TODOS:** com alterações

[balança a perna como um cão que tivesse terminado de urinar]

### o - Pós miccional

1 - CAMILA: Exame realizado com transdutor convexo multifrequencial, na freqüência media de três ponto cinco megahertz.

[com dentes cerrados]

**o** - desses excetos são expressivos.

[1 passo para o lado]

**1** - Destilado – qual lado?

[se embolando]

**o** - Estamos Brasil e reivicamos aglutinar!

[um passo para frente, balançando a perna como um cão que tivesse terminado de urinar]

1 - Pós miccional

[com dentes cerrados]

**o** - desses excetos sao expressivos

[alisando o papel]

1 - Fino e liso

[os dois grupos do jogral se enfrentam como torcidas, trocam de lado 3 vezes no espaço e gritam, 3 vezes,m como se gritassem "flamengooo"]

o - Flagelo

1 - Flagelo

o - MÃIÊ!

1 - Coro, cerca, ono, CU, composição urbana, no é ivel. Possi, possi, l, sl. POS - SÍ - VEL. POSSÍ-VEL.

o - Esses excetos são expressivos

[infinitamente e baixinho]

1 - Em muitos lugares rareavam, eram poucos, diz aquele narrador do Rio Grande do Norte. A dor sincera do Rio Grande do Norte. Narrador sincero, adoce sincero, a dor sincera, a dor se encera. Enceradeira.

o - Jogo.





### ação 5

### Omolu eletrônico

Após o jogral, entrou em cena Larissa Ferreira paramentada do que foi denominado "Omolu". Ao montar as 'roupas' para o jogral, feitas de teclados desmontados, uma quantidade enorme de fios restou. Ao arrumá-los, eles sugeriram uma roupa de Omolu: rosto e corpo inteiramente cobertos por fios. Logo nos lembramos da performance Electric Dance de Atsuko Tanaka do grupo Gutaï (Japão, anos 1956). A nossa vestimenta era composta apenas de fios, mas, de fato, ainda que sem lâmpadas, o que fizemos foi muito semelhante, como resultado imagético. O movimento de Tanaka no Japão desconhecemos, Larissa rodopiou por cerca de 10 minutos<sup>7</sup>.

### ciranda

Neste ínterim, trocamos nossas roupas de teclados por roupas diversas, porém todas bem coloridas. E chamamos o público a participar de mais uma brincadeira: a ciranda "A linda rosa juvenil" parodiada para a seguinte letra:

Maria era sem vergonha, sem vergonha, sem vergonha
Comia Nietzsche no seu lar, no seu lar, no seu lar
Mas uma beladona má, muito má, muito má
Adormeceu Maria assim, bem assim, bem assim
Não há de acordar jamais, nunca mais, nunca mais
O tempo passou a correr, a correr, a correr
E a gangue cresceu ao redor, ao redor, ao redor
Um dia veio um belo gay, belo gay, belo gay
E despertou Maria assim, bem assim, bem assim
E os dois puseram-se a brincar, a brincar, a brincar
Maria é sem vergonha sim, sim, sim, sim

<sup>&</sup>lt;sup>7</sup> Uma segunda versão do Omolu, apresentada no 7º Art. Encontro de Arte e Tecnologia da UnB, Brasília, 2008, pode ser vista em http://vimeo.com/9173251.

A ciranda foi brincada três a quatro vezes, conforme disposição dos iteratores. Na última vez, à letra da música seguiu-se um grito: "cu". Este grito foi estendido até transformar-se apenas em "u", uma grande vaia que finalizava o espetáculo em si e impedia aplausos. Ao fim do grito, a sala estava semi-escura e o filme *CU. O filme* foi projetado em um telão. Nos sentamos com rolos de papel higiênico na mão e, todos, assistimos ao filme refazendo parte da performance de Maíra: cortando os pedacinhos de papel higiênico e arrumando-os em montinhos.

# reverberações

### de Alice Stefânia para MBM

[...] eu acho muito bacana o conceito do lúdico, o devir-criança e essa festa que se instala. me diverti pacas! mas confesso que preciso sempre me dizer que não é teatro pra justificar a ausência de um desenho mais preciso das coisas, saca? às vezes sinto falta disso: não de uma lógica (acho que isso eu superei rsrsrs) mas de uma precisão na execução. uma Carlinha<sup>8</sup> pra organizar a orgia. por que fica um pouco anos 60 demais a bagunça solta, e por vezes parece que vocês se divertem mais que a gente... não que isso seja um problema. th acho tudo muito. há um excesso de propostas e não se vai tão longe em nenhuma. mas isso faz parte do devir-criança, então, neste aspecto, o conceito por traz da ação suplanta-a. e justifica o excesso de trocas - desterritorizalização - a zona - ausência de ordem... fica então a questão (pra mim também): a perspectiva poética-estética está mais nos conceitos que a regem do que na elaboração da própria obra? ou não?

beijos,

por outro lado, me diverti pacas! mas teria me divertido tanto se não conhece ninguém por ali?

mais beijos.

Alice

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> Referência a Carla Rocha, membro fundador do Corpos Informáticos, assim como Alice Stefânia, muito organizada.

## De Bianca para MBM

Vale a pena pensar no tempo que tivemos para fazer o espetáculo, no fato de lidarmos com um elenco sem experiência anterior em sua maioria, na relativa dificuldade de costurar poéticas individuais e coletivas...

Acho que fomos muito honestos em nossa proposta, que não achei ambiciosa em termos intelectuais ou conceituais. Embarcou quem quis.

Eu, por exemplo, tive uma amiga que voltou da porta quando viu a corda para pular. Só mais tarde eu fiquei sabendo que ela foi e não entrou.

Oferecemos uma experiência, que ninguém chamou de teatral, embora seja cênica em um conceito mais amplo.

[...]

Sei lá, divagações.

Bjs muitos

Bianca [Tinoco]



Maíra Nobre











# 







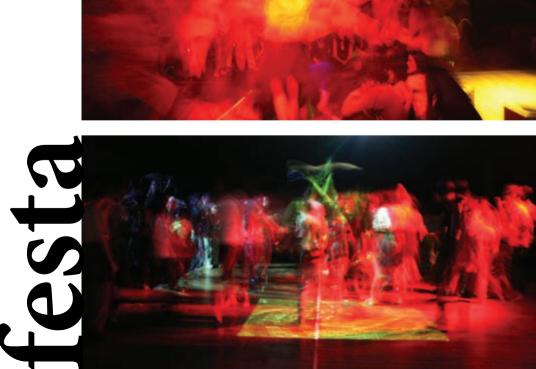
86 Pique-bandeira













# T







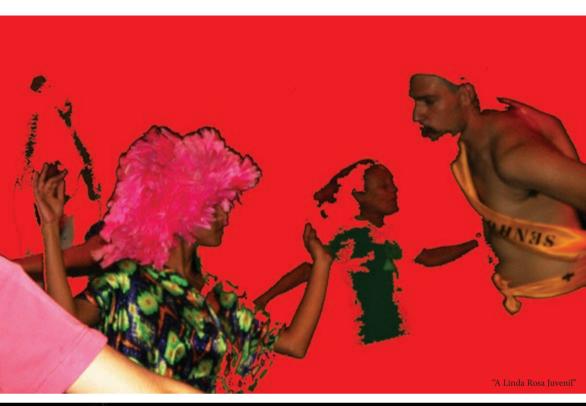








jogral









# a vida e a vida de mar(ia-sem-ver)gonha

Bianca Tinoco

Freqüente em trechos de beira de estrada, terrenos baldios e canteiros Brasil afora, a maria-sem-vergonha (*Impatiens walleriana*, inquieta até no nome científico) era apenas uma planta vulgar, quase uma praga graciosa vinda de Zanzibar, até que um artigo do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, em 2007, a transformou em protagonista de teoria filosófica. Integrantes do coletivo de artistas, Fernando Aquino e Bia Medeiros estabeleceram que o conceito de maria-sem-vergonha vai além daquele de rizoma largamente difundido por Gilles Deleuze e Félix Guattari em Mil Platôs (1995a), uma vez que ela se dissemina tanto horizontalmente, em raízes afoitas que esquadrinham terrenos, como verticalmente, por meio de frutinhos ocos e com muitas sementes, que, ao amadurecer, se rompem ao mais leve toque. Rizomática, sensível ao contato, impaciente, era questão de tempo para ela se tornar musa dos trabalhos do grupo. Em 2009, aconteceu o esperado: Mar(ia-sem-ver)gonha, performance-espetáculo do Corpos Informáticos, foi apresentada pela primeira vez no SESC Garagem, em Brasília.

Este, inevitavelmente, é um relato comprometido com Mar(ia-sem-ver)gonha. Fiz parte deste trabalho desde o embrião, o *DVD Corpos Informáticos*. *Arte, cidade, composição (2009)* – no qual apareço durante alguns segundos jogando pique-bandeira na Praça dos Três Poderes. Fui uma das monitoras da disciplina de graduação Instalação, Performance e Intervenção Urbana, ministrada no primeiro semestre de 2009 por Bia Medeiros no Departamen-

to de Artes Visuais na Universidade de Brasília – cuja turma criou figurinos, colaborou com ideias de ações e formou grande parte do corpo coletivo do espetáculo, apresentado em maio daquele ano. Integrei como performadora¹ as duas montagens, em todas as apresentações, e observei de perto as mutações, as adaptações a cada espaço. Tal envolvimento me oferece a segurança para fazer de *Mar(ia-sem-ver)gonha* meu objeto de análise.

[...]

Foi pensando sobre performance e o privilégio do abandono, conforme descrito em uma poesia de Manoel de Barros, que o Corpos Informáticos chegou à maria-sem-vergonha. Segundo os escritos do grupo, a planta carrega em seu nome uma prática imprescindível para a performance: "ia-sem-ver". "Fim do privilégio da visão na arte, valorização de nossos outros sete sentidos (tato, olfato, audição, paladar, equilíbrio, percepção espaço-temporal, tesão)." (AZAMBUJA, AQUINO e MEDEIROS, 2009, 17)

No repertório do Corpos Informáticos, a maria-sem-vergonha está relacionada a outros conceitos explorados em livros e artigos desde 2006. Um deles é o de Composição Urbana – CU, assim definida pelo coletivo: "CU tem a mesma importância que o pipoqueiro, o carroceiro, as pessoas na parada de ônibus, o cd pirata, o bar [...] Composição Urbana, expressão-errante-cidade, multi-humana-mídia." (AQUINO e MEDEIROS, 2007) Composição, nesse aspecto, é uma apropriação da leitura consagrada por Bernard Stiegler, ou seja, é a alimentação renovadora do sincrônico através da absorção do diacrônico, da diferença, da singularidade. Para o Corpos Informáticos, compor não é harmonizar espaços nem desarticulá-los, e sim aproximá-los num processo de relações. "[...] a arte compõe, busca o conflito, revela o aflito, o imperceptível da linguagem. A arte é conflito, aquele de estar só e ser tudo em sendo todo com o desejo e no flerte; aquele de estar junto e permanecer uno em sendo tudo no desejo." (AQUINO e MEDEIROS, 2007)

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Termo utilizado por pesquisadores iberoamericanos, com destaque para o mexicano Felipe Ehrenberg, em substituição ao anglicismo performer, e que denomina o artista de performance. No Brasil, foi amplamente adotado por Renato Ferracini (UNICAMP/Grupo Lume) e Fernando Pinheiro Villar (UnB), entre outros.

Uma Composição Urbana, afirma o Corpos Informáticos, permite que as amarras da relação sujeito/objeto sejam desfeitas e que surjam ambiências. "[...] preferimos encarar todo ser como ambiência, ou seja, junção de espaços desterritorializados, rizomáticos, espaços que, antes de se constituir como, são espaços, são húmus." (idem) Quando a composição se dá por meio de telepresença e de outros recursos oferecidos pela tecnologia, fala-se em Ueb Arte Iterativa — UAI (Ueb aqui como regurgitação da cultura "global" estadunidense). "CU exacerba o encontro onde seres compõem com o outro, com a polis. UAI busca o outro no espaço virtual do atual. A internet, aqui, é entendida como urbis." (AZAMBUJA, AQUINO e MEDEIROS, 2009, 29)

Próprios da composição, os processos iterativos são processos de repetição contaminados com o fluxo da cidade. "Os processos iterativos aceitam, desejam, in-corpo-ram um compartilhar não reduzindo a criação a um sentido imposto unilateralmente pelo artista, mas abrindo-se a uma escuta ao irredutível do outro." (AQUINO e MEDEIROS, 2007). A arte iterativa, segundo o Corpos Informáticos, não intervém nem interfere na paisagem, na natureza, no outro ou na cidade: ela compõe, põe com e é com-posta pelo errante.

Como prática artística para vivenciar a Composição Urbana, desabrochar para a partilha, o Corpos Informáticos elegeu a performance. "Aquela que não se dá prioritariamente dentro de espaços institucionalizados, aquela que deseja a composição, no espaço também iterativo da cidade onde o corpo, sempre ser social, age." (AZAMBUJA, AQUINO e MEDEIROS, 2009, 16) O elemento de diálogo escolhido pelo coletivo, bastante afim ao próprio nome, é o lixo gerado pela obsolescência dos aparelhos tecnológicos, como computadores, teclados, *mouses*, aparelhos de telefonia celular e faxes, entre outros. São as chamadas parafernálias-ambiência. "A arte – CU, UAI – trabalha a reciclagem desse lixo, a re-visitação de corpos, a redefinição de objeto, a reciclagem do modo de usar os utensílios eletrônicos e virtuais." (AQUINO e MEDEIROS, 2007)

[...]





### na rua e no teatro, uma proposta híbrida

Espécie de catálogo visual da exposição *Bia Medeiros: Trajetórias do Corpo*, o *DVD Corpos Informáticos. Arte, cidade, composição* ficou pronto no início de 2009, com patrocínio do Fundo de Apoio à Cultura da Secretaria de Cultura do Distrito Federal. Com projeto de Márcio H. Mota e Bia Medeiros, ele reúne vídeos e fotografias de trabalhos do coletivo desde 1992, além de um encarte em cores com 96 páginas recheadas de fotos e artigos relacionados às composições urbanas do grupo. O carro-chefe do DVD é *CU. O filme*, curta-metragem que condensa os experimentos do coletivo de 2006 a 2009. Para o lançamento do trabalho, o Corpos Informáticos conseguiu duas datas no Teatro SESC Garagem, na Asa Sul de Brasília: dias 30 e 31 de maio de 2009.

Estávamos em março daquele ano, início do calendário letivo da Universidade de Brasília, e Bia Medeiros me convidou para ser uma das monitoras da disciplina Instalação, Performance e Intervenção Urbana, na graduação do Instituto de Artes. À frente, tínhamos um desafio: em pouco menos de três meses, oferecer aos estudantes uma formação teórica sobre performance, dar espaço para a pesquisa de linguagem de cada um deles, conciliar singularidades e compor, com eles e com os integrantes do Corpos Informáticos, uma ação com cerca de uma hora de duração. Mar(ia-sem-ver)gonha foi, assim, fruto de um saudável abandono ao desenrolar daqueles meses, daquela disciplina acadêmica, desde seus primeiros momentos.

Miraculosamente, a turma reunida pela disciplina era aplicada e empolgada na medida para a tarefa que lhe foi proposta. E o período de tempo foi justo o suficiente para realizarmos todas as etapas descritas acima, com direito a alguns sábados em mutirão para a montagem dos figurinos. O processo teve como ponto de partida o curta-metragem *CU. O filme*, as palavras e ações nele incluídas, e foi colaborativo e pródigo em ideias. Nos dias próximos à primeira apresentação, a integração entre os estudantes parecia de longa data, mesmo que fossem de períodos acadêmicos distintos e mesmo de outras formações,

como música e comunicação social. Vale ressaltar que tal atmosfera de afinidade e igualdade de condições foi em muito influenciada pela própria Bia Medeiros, cuja estratégia foi a de evitar o uso da autoridade de professora e liderar as atividades apenas como alguém com mais experiência no assunto.

Foi da coletividade que saiu a sugestão de iniciar a performance-espetáculo não no SESC Garagem, mas em um ponto de ônibus na W3 Sul, uma das vias com mais forte fluxo de veículos no Plano Piloto. E assim ficou estabelecido, mesmo no material de divulgação das apresentações: início às 20h30 no ponto de ônibus. A ação começava simultaneamente dentro de um ônibus em movimento, onde um grupo de performadores convidava os passageiros para o espetáculo, e na ponto de ônibus, com diversas ações individuais. Uma pessoa cortava metodicamente um rolo de papel higiênico, picote a picote; outro, no alto da estrutura de cobertura do ponto, lia passagens de um livro ali encontrado e fazia sinais para os ônibus que percorriam a via; outro ainda, ostentando uma caixa com doces e balas, negava-se a vender os quitutes e os comia na frente dos participadores.

Quando o primeiro grupo de performadores enfim chegava ao ponto, o grupo completo e o público eram convidados a executar um *tour* por aquelas redondezas, conduzidos por uma guia vestida a caráter — de terninho, lenço no pescoço, coque e salto alto. Com um megafone na mão e a cabeça nas *seratas* futuristas e no discurso dadá, ela ora falava sobre a grama de um jardim na calçada (onde performadoras vestidas como mulheres-planta faziam às vezes de maria-sem-vergonha), ora chamava aos berros uma costureira, de nome Dina, que havia deixado no portão de sua casa o aviso: se precisar, chame. Nas duas noites, o público clamou por Dina, sem sucesso.

A mesma guia estabelecia uma linha imaginária, espécie de Equador no meio de Brasília, onde se instaurava o reino do UAI, bem na divisa dos blocos W e U da quadra 713/913 sul. Rompidos os limites da linha, os participadores eram convidados a pular uma enorme amarelinha binária, numeradas no chão da rua apenas com números o e 1, como a linguagem de programação dos computadores. No final, em vez do céu, encontravam a inscrição CU.

No intervalo, entre uma explicação e outra da guia, desde o início do trajeto, uma banda volante cantava músicas adaptadas para a performance-espetáculo. Por serem paródias, rapidamente o público aprendia as letras. Todos os músicos caminhavam cobertos por um único tecido preto, em uma forma de múltiplas cabeças — inspirada, entre outros, na intervenção urbana *Divisor* (1970), de Lygia Pape.

Ainda no trajeto rumo ao SESC Garagem, um estranho personal trainer aguardava o grupo: um boneco Max Steel. Manipulado pelo performador Diego Azambuja, ele preparava os participadores com um alongamento, necessário para as atividades físicas que viriam posteriormente.

Dentro das dependências do SESC Garagem, mas antes de chegar à sala multiuso reservada para as apresentações, duas "aventuras" aguardavam o público. A primeira era uma corda, bem na porta de entrada do espaço cultural, pela qual todos precisavam passar pulando. (Pelo menos uma pessoa desistiu da proposta da performance-espetáculo nesse ponto, o que demonstra a necessária adesão que se exigia dos participadores.)



Logo após, encontrava-se a Mulher Invisível<sup>2</sup> – um corredor de cerca de seis metros às escuras e que, em seu interior, continha elementos capazes de aguçar a sensorialidade, tais como piso de teclados de computador, cortinas com emaranhados de sacos, restos de fitas K7 e guimbas de cigarro. "Cuidado, a Mulher Invisível rouba brincos, bolsas!", avisava um apresentador à frente da atração. E era verdade, pois os acessórios femininos ficavam enganchados em fitas, em meio ao breu atravessado às pressas.

Do outro lado, ao som do Hino Nacional executado por uma banda escondida, tal qual trilha de videogame, dois times foram divididos e definidos por cores, preto e branco. Iniciava-se o pique-bandeira, sendo que muitos dos participadores nunca haviam jogado antes. De uma hora para outra, aprendiam regras e eram capazes de pequenos atos de maldade, de mentirinha, para vencer em algo que eles sequer conheciam poucos minutos antes. (Aliás, mentirinha é uma construção muito brasileira, uma mentira de mentira.)

Algumas partidas depois, público arfante, uma forte música eletrônica atraía os corpos. A ponto de não perceberem o deslocamento de televisores, aparelhos de DVD e mesmo de um pipoqueiro. Sim, um legítimo pipoqueiro de porta de cinema adentrava o recinto com seu carrinho iluminado e cheiro característico. Enquanto os peformadores observavam as videoartes do DVD do Corpos Informáticos em monitores de frente, de lado, de cabeça para baixo, os participadores corriam para pegar a pipoca mais quentinha, salgada ou doce, com leite condensado. Lúdico, aquele momento era surreal, era a rua invadindo o teatro. E os performadores, absortos, assistiam à rua no vídeo.

Tão rápido quanto haviam se reunido em torno dos aparelhos, os performadores os guardavam e vestiam coletes e armaduras compostos de teclados de computador. Após um jogral que remixava e reinterpretava frases presentes em *CU. O filme*, vinha o instante plasticamente mais belo da apresentação.

107

 $<sup>^{2}</sup>$  Cujo nome tem como referência uma instalação realizada na década de 1980 no Morro da Urca, Rio de Janeiro.

Larissa Ferreira entrava no palco com um adereço de cabeça formado por inúmeros e longos fios de computador. Enquanto ela girava, a banda e outros performadores exploravam sonoridades percussivas, estes últimos a partir dos teclados sobre seus corpos. Este momento era chamado de *Omulu*, em referência ao orixá responsável pela saúde, cuja vestimenta no candomblé envolve um adorno de cabeça que lembra o ostentado pela performadora. Omulu também é o intercessor da passagem dos espíritos do plano material para o espiritual – e, coincidência ou não, esta parte da apresentação era transmitida em telepresença via internet. O transe em que Larissa se instalava ao girar sem parar, durante cerca de cinco minutos, igualmente remetia ao aspecto místico, de conexão em um sentido mais amplo.

O ato de girar se interligava ao ponto seguinte da performance-espetáculo, a brincadeira de Maria-sem-vergonha — uma adaptação da cantiga de roda A linda rosa juvenil. A letra da cantiga foi alterada pelo coletivo de maneira a remeter a conceitos pesquisados pelo Corpos Informáticos. Participadores eram convidados a protagonizar os papéis da Maria-sem-vergonha, da beladona, do belo gay, no meio da roda que se formava. Ao final, os performadores, despidos dos teclados e com trajes coloridos, mais uma vez exploravam o conceito de CU, agora acoplado ao ritmo da cantiga.

Terminada a roda, cada performador buscava no fundo do palco um rolo de papel higiênico e passava a picá-lo metodicamente. Cada pedaço era empilhado, em uma atividade silenciosa. O ambiente ficava às escuras e então era projetado *CU. O filme*. Terminado o curta-metragem, cansados e realizados, éramos aplaudidos e aplaudíamos. Palmas para quê, se não era teatro? E por que não? Palmas para todos, por aceitarem a proposta do grupo, por serem todos artistas, cada qual com seu grau de envolvimento.

Depois desta descrição, torna-se difícil enquadrar Mar(ia-sem-ver)gonha em alguma categoria das artes cênicas, mesmo que ela tenha tomado o palco como espaço *in situ*. Performance demarcada? Peça teatral sem enredo, sem script? Um retorno aos *happenings* de Allan Kaprow? Homenagem aos brincantes

populares, alegres personagens das ruas do Brasil? Mar(ia-sem-ver)gonha se esquiva de definições. É flor, é rizoma, frágil e forte, criança e intelectual. Não atrai abelhas, e sim uma mosca, como veremos adiante. Não é preciso chá para que suas pétalas alucinem, causem vertigem. Mar(ia-sem-ver)gonha foi de quem a quis, em relações intensas que terminavam sempre em CU — Composição Urbana.

## dançando conforme a mosca

Pouco menos de um ano depois da primeira temporada de *Mar(ia-sem-ver) gonha*, eis que a performance-espetáculo foi uma das agraciadas com o Prêmio Funarte Artes Cênicas na Rua de 2009. O projeto entregue pelo Corpos Informáticos já trazia diferenças marcantes em relação às noites no SESC Garagem: as apresentações seriam quatro, no mês de março de 2010, e totalmente a céu aberto, em três cidades — Brasília (trajeto do Museu da República à Rodoviária do Plano Piloto, dia 18), Ceilândia (Feira de Ceilândia, dia 19) e Goiânia (Parque Vaca Brava e Praça do Sol, dias 26 e 27).

Não integrei tão diretamente o trabalho de gestação da segunda Mar(ia-sem-ver)gonha e, na primeira reunião de que participei, fui surpreendida por um ser híbrido, um bumba-meu-boi transgênico, uma bumba-minha-mosca — ou mosca, como o grupo a chamava. Composta de ferragens, tecidos tingidos e retalhos, a mosca, conduzida na maior parte do tempo por Fernando Aquino, foi a grande vedete da Mar(ia-sem-ver)gonha em 2010. Aquele novo personagem deu a tônica da metamorfose da performance-espetáculo.

Nos quatro dias de apresentação, a performance se iniciava com um passeio da mosca acompanhada pelo grupo, que cantava e batia palmas. A banda, antes escondida na parte *in situ* do espetáculo, agora era volante e composta apenas de elementos percussivos. Três estandartes antecediam o cortejo, abrindo alas. Uma música do carnaval de Parintins também foi adaptada para os folguedos em celebração à mosca, e era cantada à exaustão pelo grupo.

Um pedaço de calçada, um caminho de praça ou mesmo uma faixa de pedestres bastavam para que integrantes do coletivo começassem a riscar no chão a amarelinha binária, por vezes com a palavra RUA, outras com a sigla CU. Formada a amarelinha, o coletivo todo pulava e convidava os passantes a se tornarem participadores. A amarelinha trouxe à tona situações engraçadas, pois muitos pedestres perguntavam qual era a regra, e não havia regras. Sem perguntar, um grupo de crianças em Ceilândia criou a sua: "Só pode pisar no 1, não pode no 0!" E assim compuseram com a ambiência riscada no chão.

Os momentos do espetáculo de 2009, com exceção do jogral, da Mulher Invisível e da participação do pipoqueiro, foram dessa vez cartas na manga a serem lançadas de acordo com a resposta dos participadores. O ato de pular corda, o alongamento liderado pelo boneco Max Steel, as partidas de pique-bandeira, a roda com a cantiga da Maria-sem-vergonha eram provocados conforme a disposição do público e as condições de espaço necessárias.

Performadores de outros estados também se juntaram ao coletivo – foi o caso de ZMário, do Coletivo Osso, que deslocou-se de Salvador para integrar a apresentação em Brasília e Ceilândia, e de componentes do Grupo Empreza, que participaram da ação no Praça do Sol, em Goiânia.

Quanto ao público, como a performance aparecia para eles como algo inesperado, relativamente poucos se atreveram a aceitar o convite e entrar no cortejo. As crianças, em todas as apresentações, foram as que tiveram menos reservas, pulando corda, amarelinha, jogando bandeirinha e girando a roda em igualdade com os performadores. Duas jovens, na Rodoviária de Brasília, aceitaram fazer o alongamento do Max Steel, e rapazes grafiteiros em Goiânia aproveitaram os giz da amarelinha para gravarem seu nome na calçada do Parque Vaca Brava. Entre os adultos, aqueles privilegiados pelo abandono foram os que melhor se engajaram, como um inesperado dançarino em frente à tela de exibição do curta-metragem, em Ceilândia, e a moradora de uma barraca de *camping* no Praça do Sol. Se as adesões não foram tantas, a curiosidade foi imensa. Os pedestres estranhavam, procuravam entender. Perguntavam o que significava, se era um culto, uma seita, um protesto. Alguns foram picados pela mosca e a aproveitaram, sem amarras. "[...] a experiência artística do sensível é a sur-preensão mais do que a com-preensão." (STIEGLER, 2007, 49)

#### da teoria à rua

Embora a primeira vida de *Mar(ia-sem-ver)gonha*, em 2009, tenha oferecido ao Corpos Informáticos um repertório de ações e composições riquíssimo, foi na itinerância de 2010 que se realizou com profundidade um dos principais desejos do coletivo: a Composição Urbana em si, desprovida da redoma imaterial que o ambiente de um museu ou teatro inevitavelmente evoca.

Nós trabalhamos em galerias, museus, espaços institucionais, isto é, espaços *in situ*, mas acreditamos muito em um trabalho *ex situ*, trabalhos em locais públicos, ou como quer Abraham Moles, espaços da polícia, os quais acreditamos serem espaços públicos: praças, rodoviárias... O próprio da linguagem artística Performance é acontecer ao vivo, na vida, e estar aberto à participação do público, por vezes tornando-o o co-autor. A Performance em espaços públicos, por retirar o transeunte de seu quotidiano, por redimensionar os espaços, e conseqüentemente os hábitos deste, geram maior participação do público. (MEDEIROS, 2006, 9)

Tal intenção é uma das características mais antigas e persistentes no grupo, como se pode ver neste comentário sobre a instalação performática Balanço, realizada na Rodoviária de Brasília em 1996:

Nosso desejo de realizar essa ação nesse espaço se vincula ao nosso objetivo de educação estética da comunidade [sic], ou seja, de levar fragmentos da arte contemporânea, nosso objeto de pesquisa, a lugares e pessoas que não têm o hábito de ver-vivenciar a arte, talvez por falta de oportunidade, talvez porque não se sinta convidado aos espaços *in situ*. (MEDEIROS, 2006, 27)

De acordo com os artigos e livros publicados pelo coletivo e por sua porta-voz, Bia Medeiros (2005, 103), "[...] para ser verdadeiramente *ex situ*, o trabalho não deveria nem ser anunciado como arte." Pois, quando se declara algo uma obra de arte, o espectador será motivado a colocar o objeto artístico em uma classificação inibidora ligada à arte dos museus, elitizada, sem apelo. Em vez da redoma, o Corpos Informáticos chama para o jogo. "O jogo inverte a institucionalização da arte, questiona o mercado de arte, dilui a posição enrijecida de esteticistas, críticos, historiadores." (MEDEIROS, 2009, 107)

Segundo Medeiros, ao realizar um trabalho junto a um público não-iniciado, o artista fomenta a formação de sensibilidade e de capacidade crítica através da experimentação de uma relação com o sensível, e, por outro lado, revê seu trabalho através das reações e análises dos participadores. "Uma das coisas que se busca em uma ação artística desse tipo é [...] fazer viver os instintos. Provocar o espectador é muitas vezes procurado, desconstruir certos dados da 'realidade' de cada um, também." (MEDEIROS, 2006, 10)

Tal percepção vai ao encontro à de Bernard Stiegler (2007, 35 e 36), segundo o qual "[...] as pessoas vivem uma grande miséria simbólica: elas não têm mais experiência estética. A estética se tornou o braço armado do condicionamento do consumo, [...] incompatível com a experiência do sensível."

Persistindo em Stiegler (2007, 50), lembramos que ele também afirma:

No domínio artístico, não se pode separar o pensamento (ou o conceito, aquele da arte conceitual) do sensível (seja a sensibilidade do destinatário), nem aliás o sensível do pensamento (mesmo na arte que se crê sem conceito, o que nunca existiu — mas, no entanto, o artista pode muito bem não ver, nem conceber o conceito que ele criou), e o sensível não se separa do corpo.

Efetivamente, nas duas vidas de *Mar(ia-sem-ver)gonha*, especialmente na segunda, o Corpos Informáticos expressou na prática uma das premissas do pensamento de Ricardo Basbaum (2007, 14): a de que "[...] operar no campo da arte é precisamente intervir nessa dupla articulação entre campo discursivo e processamento sensorial."

De acordo com Basbaum (2007, 59), também artista e articulador crítico, escrita e experiência artística se retroalimentam, uma vez que o investimento na intensidade da experiência "[...] apresenta a possibilidade de potencialização do novo, enquanto dimensão diretamente ligada ao presente e suas interfaces, à produção do espaço, ao estabelecimento de um campo de problematização do agora."

Retornando aos conceitos vasculhados no início deste artigo, tais como Composição Urbana, Ueb Arte Iterativa, ambiência e, é claro, mar(ia-sem-ver) gonha, verificamos que a presença deles no cerne das performances aqui relatadas é não apenas evidente, mas essencial. O exercício da performance-espetáculo Mar(ia-sem-ver)gonha, aliado ao da escrita pré e pós ação *ex situ*, pode ser interpretado como o que Basbaum (2007, 29) define como

Pensamento com arte (e não um pensamento meramente aplicado na arte), isto é, um pensamento que seja pura prática, que seja essencialmente móvel, que exerça-se nos espaços de problematização provocados pelo choque dos signos plásticos com múltiplos enunciados, que crie formas de ação novas e diferenciadas, só há possibilidade de um verdadeiro pensamento plástico se houver, inequivocamente, primazia da forma visível sobre a forma enunciativa. As artes plásticas seriam, deste modo, uma espécie de campo invertido do pensamento, um saber ao avesso — ou um avesso do saber —, constantemente pressionado e provocando turbulências no conjunto dos pensamentos estabelecidos.

Planta-rizoma fugidia, de difícil definição, Mar(ia-sem-ver)gonha desabrocha, portanto, como materialização mais madura do complexo e incessante exercício de reflexão estética do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos. Nela, em suas vidas e apresentações, a Composição Urbana se deu com leveza, como que por brincadeira.





## paisagem contraditória

meu sopro de vida não permanecerá para sempre no homem, pois ele é carne, e não viverá mais do que cento e vinte anos.

Gênesis, 6:3

### optica

Quando desta necessidade de entendimento e apreensão do que se move, desta circulação hipnótica, configurada na hipotética do princípio fogo e sua investida no plasmar ou, o desejo de fazer estático o impossível: eis a imagem.

Logo, nesta contradição suavemente materializada, existe luz no *logos* da ilusão, no prato fundo invertido, que ordene o caos, o côncavo longitudinal, a banha de porco encerrada nos planos euclidianos, o vaso puro do trabalho. Sua obtenção, espelho atlântico, olho hídrico, 3 cavalos, 7 cânticos e candelabros, por aí nos veremos refletidos nos celulares, no grão audiovisual, na poça, que bosta, no furo informático, essa agulha de movimento, o mecânico, o ouro pela *migaia*, o real pelo cartesiano, newtoniano, darwiniano e pela bunda.

Imersos na ilusão, o sexo da imaginação pelo concreto, naquilo onde a linguagem encontra sua repetição moribunda mais fórmulas mais balanças vezes a lógica como conjugado entre a flâmula e o ponto; raiz quadrada: tecido.

Poderíamos conceber diferentemente imagens, *outdoors*, buzinas, comida ou virtualidade? Hoje, palitos de fósforo fazem fogo sem qualquer dificuldade. É a ciência uma nova compreensão? Coisa inerente ao corpo, assim como o é a linguagem?



Verdade ou mentira, a paisagem modifica-se. Calçadas, panelas e edifícios são construídos por mãos humanas, coisa óbvia; e o que há no cotidiano que não seja feito pela manufatura? E o que há na cidade que não seja composição?

A cidade é secreta, uma materialização de idealismos profundos, onde guardamos e alojamos idéias, ideais e concepções. Como bichos obstinados, ao longo dos séculos, construímos nossas cidades atuais e agora caminhamos para a cidade virtual. Estaríamos dispostos a materializar os fluxos de consciência, as iterações da palavra e as abstrações do urbano?

Garantida, então, a melhor imagem, o olho enrosca sua lupa e decifra o mundo por um barco: noite, banquete do frio. Mas qual cidade construiremos? Pela latência vertical a contemporânea compreensão e a história como elástico hiperbólico. Seriam as pinturas antigas o retrato fiel do ajuste *optico* daquela época?

As técnicas visuais são frutos deste projeto secular de ver representado o mundo tal como o queremos enxergar: desejo profundo e incógnito. Alguém recorda da composição visual das primeiras fotografias? É inegável que seus contemporâneos a tinham como reprodução fiel da realidade.

A técnica é mentirosa mas estranhamente coesa em sua verdade. O corpo, de imediato, apreende esse suporte, dialoga, condiciona. Seria o fato somente o apresentado pela linguagem?

Nesta teia espetacular dos tijolos concretos, a conspiração equidistante, o camaleão místico da imaginação, suas olheiras. Aperte o saco e veja bem: qualquer semelhança é mera coicidência, mas essa coicidência já é visão demais, predições do olho pelo não dito imaterial.

Baita duma olhadela, onde a miragem cumpriu o duplo programa de dimensionar o real com a matemática e realizar a ilusão pela matéria.

#### babel

Naquelas alturas houve um grande sobressalto sobre a possibilidade do jirau cair. A estrutura natural já estava de tal forma prejudicada que a mínima alteração da pressão fundamental geraria a catástrofe plena, ou seja, a mitografia estéril de uma cambaleante arquitetura que sequer seria possível nesta estrutura mundana atual: à torre caímos.

A maquinária da eloquência movimentou-se pela consideração do desfeito aglutinado, no argumento sutil que diz não haver vácuo, uma vez ser possível que todas as coisas sejam preenchidas. Sua vergonha, suas unidades, por princípio, diferentes entre si. Algo contínuo nunca pode ser composto, ou seja, se é contínuo não muda.

# mas, se o que permanece muda, o que é composição?

No prazer da maquinária, no desejo de mecânica e no ideal da felicidade construímos motores e prezamos pela velocidade. Na internet nos comunicamos e aceleramos para o infinito. Ante a tela do computador saciamos o desejo da paisagem. Na imagem da TV e nas salas de cinema, comprimimos o absurdo. Alugamos quartos de hotéis vagabundos, esquálitos, corajosos com açúcar nos poros...

Vemos uma compreensão da composição que sempre existiu: política, imprópria, suja, apócrifa, decomposta. Fato de ignorância ou de coragem.

Daí, composição urbana não evoca em sua substância objeto material. A circunferência da cidade isola nossos olhares, bico fechado para a luz artificial. Composição é antes torre imaterial, tromba de vento, energia d'agua, circulações.

Uma 'situação ideal' é, antes de mais nada, coisa determinada. Construímos e estamos imersos, desde o nascimento, nisso que chamamos realidade. Querer um átomo único é querer qualquer solidez, materialidade.

Mas, é a realidade coisa essencialmente material?

A cidade, às vezes, tece seus progressos e não estamos protegidos do inútil. As luzes das ruas eram uma realidade inimaginável à cem anos atrás. Enquanto isso, desenvolvemos nossa consciência sob o jugo das imagens; condicionamos o tempo em frames, ou seja, à continuidade simbólica.

Por fim, nossa noção de tempo apresenta-se comprometida: pelo relógio, pelas imagens agora transformadas em realidade e pela segunda natureza gerada por esse desenvolvimento simbólico.

Diante desta nova ordem audiovisual, o tempo articula sua condição pelo espaço pulsante, numa ordem babel cada vez mais restrita na multiplicidade vã.



### energoumenoi

A percepção fugaz desta materialidade joga a pura abstração ao estigma social do "cú com as calça". A classificação massiva de todo e qualquer compacto revelam concepções mentais com ares de realidade. Nesta, o mundo desliza maionese abaixo e tropeça nos galhos da floresta: algazarras da vaidade, jibóias, seriemas, canários, onça pintada, papa-capim.

Quando essa grandeza veio abaixo no liquidificador das eras foi tal qual sua diferença, sua forma espacial. O tempo foi modificado de maneira irreverssível nesta grande noite dormida, quando o tato e a ciência fundiram-se na sexta camada massiva e etérea da mente.

Quando metáforas tornam-se inutilidades comunicativas e desafiam a glamorosa ocidental, vitimando o circulatório do gado, baixando o sarrafo no político da representação, no bailado grosso das classificatórias da copa.

Este é o drama infinito desta criação como vantajoso alimento para sua cópia circular, sendo o fluxo apropriação da cambota polar norte, o espartilho espacial do discurso, a coisificação da moral. Daí, a eficiência desta cosmologia imponderável do vazio verbal: onde adulamos? Onde está a saída?

$$\Omega^{\text{o-1}} + \omega + \infty + \sqrt{8} + \ddot{Y}_3 = \tilde{p}ao$$

Vacas rodopiam pelos campos enquanto céus desabam no décimo primeiro de novembro. Garfos quebram loiças finas na biruta do planalto e na geringonça do lentamente: é a liberdade como papagaio.

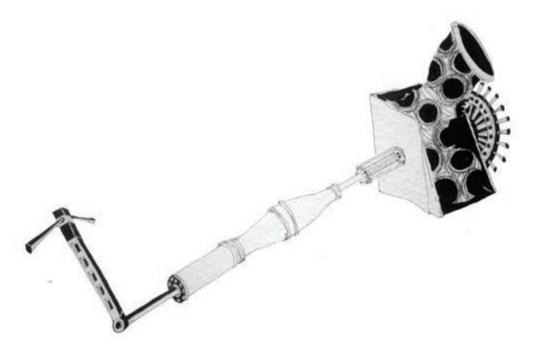
A explicação de qualquer coisa é destinada à constituição da felicidade inventada pelo boicote lerdo da preguiça à frente, de lado e condizente com a soberania: imprudência na gonorréia, bobo, chulo, precatórias verbais, bigornas da opressão, dinheiro, preço alto, rodoneta, garrafinha, despertadores automáticos, plágios, porcas, tornozelos.

Cada uma destas esferas surgem como prima-substância deste processo etéreo. Nestas duas válvulas escapulares, intacta matemática desta delirante lógica: síntese disjuntiva da ciência com o saber efetivo.

Caranguejos vão tirá-lo do puro saber enquanto franksteins caminham pelas metrópoles remendados com mil e um trejeitos colados. A matéria prega. Preciosa definição desta fisicalidade comum.

$$\left\{ \begin{array}{c} \Psi_{_{9+3}} \ \phi_{^{1}} + \sigma + \int_{^{0-1}} \\ \sum_{} + \sqrt{_{^{8-1}} = canga} \end{array} \right\}$$

Espalham lógicas enquanto diretrizes da existência. Complexos primordiais químicos como fogo da frieza futura. Blocos incertos com suas cores de pleonasmo. Bola, estrelinhas e caminhões cruzam países imaginando carregar coisas úteis. Utilidades carregam imaginações que cruzam países em caminhões. Enquanto isso, levamos às costas importâncias e polvilhos, no coice certeiro do cavalo, onde a burro entra em contradição, onde a mula prenha retorna do indizível, do impossível, como se, num lapso incolor, anunciasse seu perfil animal ou sua condição improvável de bisteca.



## fuleragem



Mas que xumbreca, que olor, que boicote na prestação. A sujeira carcomeu o pano e o preço da ladainha vai cada vez mais baratinho. É quando a compra faz vezes de gula e o absurdo se engoma nesta carne de chiclete.

Pássaros, peixes, animais ariscos de toda espécie, como a gerarda-tataca: que renca na xuleta, canalha, toráxica, vai duma vez, pega não solta, derriba cerca, derruba casa, se destina ao matadouro ou cobaia dos ranca-bago. Ou ir pro istrupício do mundo para refrescar a mente, ou realizar a profecia do lambe-cú.

O cômico alucina sua trupe rumo aos confins do paraíso; vai no passo, no deslize e se eterniza como inferno. Numerosas são nossas pêras nesta salada de abacaxi! Javali assado me vale cabrito, canela fina na nave louca, janelas, sanfonas, foca rouca, pé de coqueiro réla coxa, sacola de plástico mela cueca.

Mosca varejeira, lá vai seu gigolô, na lambreta do vovô: ai que calor! ai que calor neném! Daí, a bunda desbunda serafina pelo mundo, orgulhosa de sua extrema situação, desgasta suprema suas engrenagens. Marola, estivador no suor, na confusão do recato é varíola esfregada na prexeca, no carburador. Desce até embaixo, no beijinho, no beicinho da corneta, na vuvuzela da lambreta, na vulva, na tula.

Mas que cafonice acelerada dessa máquina do coração que bate, que entorta por você no calhau da madrugada, quando o bicho rola e solta na corneta sapecada, na vuvuzela do maiô: que ética? A própria!

Volúpia, mas que ladainha, que conversa mole pra dormir... ética é moleza, agora me mostra a bunda: bitela confiscada! Aiô da métrica, vejo piriquitos correndo pasto afora. Pelas bundas de agosto, cão que ladra perde o osso, no poço, no fosso.

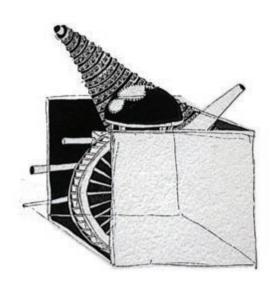
A vadiagem caduca na gonorréia, digníssima diarréia! Do coração ao pescoço levo a marmita, as batidas, que atiça, que trumbica, que cospe na bigorna.

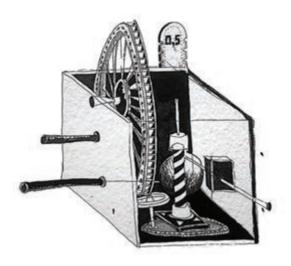
Mexe a bundinha, sôa borboleta, chora piriquita, peida na farofa, dá uma rodadinha, jura califórnia, cravo e mequetrefe, maionese, fala qué te chupe. Mas que adrenalina, queee adrenalina! Sonhou, confirme!

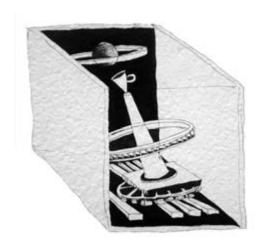
### pulmão

Em princípio, a pedra tornou-se dura não se sabe pela ocasião de dilúvios ou escrituras. Pelas contas, nossa realidade começou em formação "marcha-lenta". Pelos céus, o sol brotava coração. Por causa deste ente, sobrevido da antiguidade, nossa solução foi achar o caminho do fogo. Fogo como verbo. No começo era o verbo? Mas o verso é o mistério.

Onde esgota esta influência de espiral? Pormenores são descritos: onde o verbo torna-se nulo e o trans faz verossímel sua existência.







O prato marajoara, raso em sua estrutura, profundo em sua função. A fome como organismo de controle, ou como questão de necessidade? A fome criada para a dominação das intensidades, da torrente galopante, do campo aberto, do plantio, da terra.

Que articulação de tempo necessitamos? Na ditadura do tempo, o início prevalece como pulmão. O açúcar é feito na usina demográfica do mundo. Andamos quase que embriagados de informação. Hoje em dia, plantar e colher ganha associações pouco agradáveis na mídia. Esses são caminhos que remetem-nos ao fogo, mas um fogo de palha, sem renovação.

Uma ordem construída tem, por princípio, uma convergência do pensamento comum e a sua consequente massificação. A cidade trabalha nesse sentido. É um estilo de vida emblemático numa configuração de comércio incógnito. Os signos estão misturados, tudo num labirinto.

Mas isso não se limita somente à circunferência da metrópole. Um estilo de vida emerge pela televisão e pela internet. Uma realidade inquestionável brota deste espaço virtual e invade nossa percepção natural. Que é percepção natural? Pela TV, um mundo inteiro é disponibilizado, gratuitamente, para milhões de vidas pulsantes no interior do país. O que é interior?

O líquido obscuro surge pelo processo articulado entre o grão e o batente. Como névoa grotesca do real, o combinatório entre a lógica e o caos, origens como mercúrio aglomerado. Aumente a pressão quando o estampido seguir a fermentação. Verifique a clarabóia, sua influência e seu estado vitrificado perante o fato... prossiga a destilação: a gota fria da história é fator de sorvetes, migalhas e fórmulas.

Tudo em nome do coração, orgão transformado em desejo. De circo para o hospício é lona ou muro, soco ou risada. Em quantos atos se desenrola a transmutação do cômico para a trágico?

### caosgonia

No princípio havia o caos, a floresta como hipótese. No curso deste rio avaria do destino, lavanderia do vil metal, tua destruição, mácula endiabrada do crime inverossímel. Ouro, prata, bronze. Não se sabe como restilo ou como comédia: cambota de uma natividade.

Prato sujo no recinto escuro, farinhada. A escória retumbou incógnita perante sua forma bruta. Havia o jogo natural rumo à energia mundana. Deserto em meio ao labirinto, edifício de um vilarejo só, altares meticulosos do espaço, da desordem, milheiros de peixes, cardume de Moebius, no espelho, que nesta lida remexe com arado os elementos terrestres.

$$\Theta$$
<sup>7</sup> +  $\Psi$ <sup>porcos</sup> +  $\Phi$ <sup>pão-de-sal</sup> +  $\sqrt{7.3}$ <sup>-77</sup> = mosca

A noite foi então válvula, o tingimento nativo, arisco, bombardeado pelas nações retilíneas, nesta concepção de morte. O morro corte-de-pedra com suas bandas metódicas, seus rastros sociais e calvalgadas em meio ao caos, ao caos contíguo, zero um.

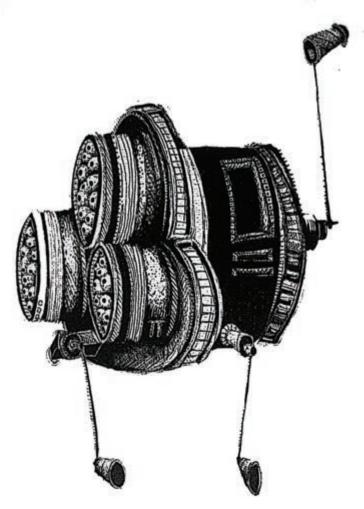
A caosgonia e sua probabilidade estatística, ou equação para o equilíbrio, passa pela elasticidade do tempo. Os instrumentos observam práticas oriundas do incognoscível que, de prontidão, são vocacionadas para a transmutação do bagaço em translúcido. O processo da feitura, da fazenda-medicina, da moenda-mineral, recebe o sol comum depurado no mosaico da virtude, no espiral mundano, sua lua antiga morta. Planta-se a cana em regimento fogo, mói o milho em produto incolor: rubra-incógnita deste processo rumo ao caos.

Berros, flâmulas imantadas e jurubebas perdem-se diante do fato. O finito vário deslocou-se como dimensão, sua resolução lógica ante o rastro metafísico, como gordura, como se fossem avenidas de carnaval: aipim do conhecimento, plantações, caminhos desconhecidos, galáxias de fubá, o desvario do todo, sua cachaça.

## padaria

Massa a massa que devassa a predileção do brasileiro, pois o pão amassado nesta padaria é parte do mito especulado em séculos passados. Ali, haveria uma nação cujo interesse maior seria o lado mais mixuruca do corpo: a bunda. Daí, de tanto olhar bunda acabaria dando merda. Tornozelos do biscoito: a cara quadrada que hoje eu vi, têm olhos, tem boca e um pequeno nariz; pescoço comprido com ombros iguais; chapéu na cabeça com laços atrás.

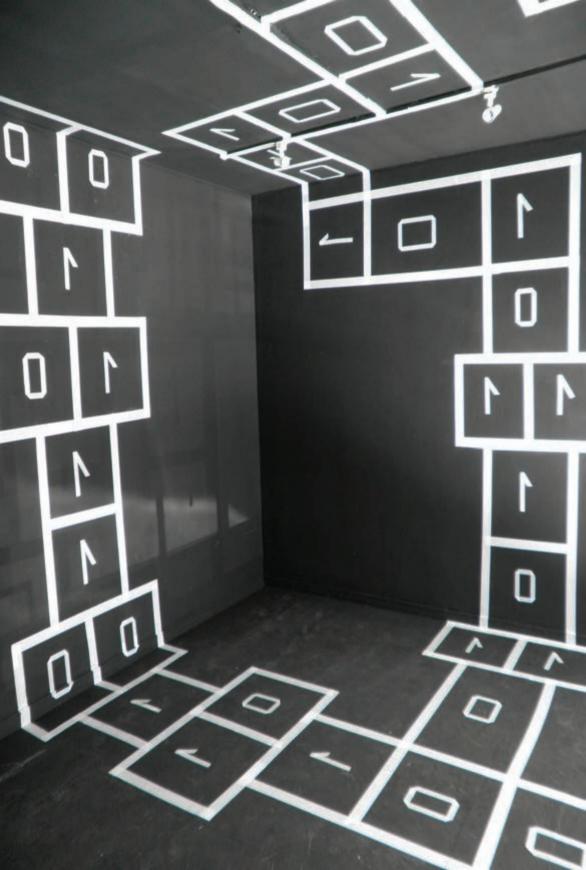
Um redemuinho atingiu a especulação. Vira três quando falta uma perna. Pode ir reto em meio à sacanagem, ou uma dose de quentume, neste restilo. Como pão amassado no dia-a-dia, a *sargada* do projeto padrão. Ouro pela *migaia* no sobe e desce da serra pelada.



Conta-se a grama, o pó miolo quente da colheita do trigo processado no alimento-esquema móvel. Nesta serventia o incorubirúbil alicerça certezas deste instrumento de inserção matinal.

Eis a rebelião. Eis a visícula e o olho biônico. Sobrevoa no caos urbano a característica que divide a estrutura em três, em seis e em dez. Escapole da lei o que catiola, enfurece a predileção, enquanto se carrega a espingarda pela boca. Quem tem por objeto a paisagem ficará submerso no audiovisual, quem vai no trote da mula estará descobrindo a predileção. As caixas são guardadas, o olho e a muda, o visual é perfeitamente mentiroso, o circulo-de-gis e o cerne do vento.

Zero entre o dez e o uno. Nesta fornada águas abaixo *versus* águas arriba projetaram nossa cosmologia característica de aluvião. Eis o circo primeiro. Vai e volta pelo desenvolvimento abstrato: fundação-parede-socar canteiros como capítulos. Acabamento, instalações, estrutura hidráulica rumo ao céu. Esgoto, orientação, circulação-ar-respiração. Aquecimento, fornalha. Eis o hospício babilônico. Sem-fim e papa-capim. O nó do nós. Peneira abstrata, vôo mecânico, três olhos sendo um detrás. Vagos pelos espaços, dois luzeiros, presidentes do dia e garganta da noite necessária. Fogo, apetite, mistura: eis os primórdios da geometria, do dente que morde sorrindo. Espelho destinado ao carnaval, rei momo, rainhas fatais, ouro, prata, orichalcum. Entrudos pelas ruas em ginástica de fluxo. Habitantes da remeleca do abstrato vingativo, que permeiam na coexistência presunto, do bezuntado que cambaleia no bom dia clarão que me lê! Eis você, na companhia das índias orientais: o baço, a unha, o cone, o dedo, a bunda, a compra, a pompa, a língua, a pelota, a xoxota, a vacina, a anilina, a boca, o cabelo, o saco, a olheira, o frango, o tanto, a barriga, a intriga.



## o duro da performance e o doce do duro

O corpo se junta por membros esparsos.

Michel Serres

A arte é feita de membranas mais ou menos dispersas, retalhos e costuras. Corpos Informáticos se (in)dispõe no trânsito dos fluidos que vazam pelos pontos não suturados dos processos deformantes irremediáveis e isto em movimentos aleatórios gerados por forças intermoleculares, por vezes insignificantes, infidelidade.

O grito não se escreve: grita, contamina. O grito dura, permanece no afeto. Grito infiel expelido direto das vísceras para o oco do espaço capaz de viagem no tempo. Encontrar o espaço da infidelidade em Brasília exige um se sentir não turista, não olhar, penetrar, não chupar chiclete, morder a fruta toda e deixar as sementes pularem para os buracos de vazamento da cidade.

O que dura é duro, dura no tempo como afetação, marca nomadizante capaz de sopro, grito. O duro clama pelo tato, faz abrir as membranas úmidas, absorve pelos poros, suga pelo útero.

Este texto, em versão resumida, foi publicado nos *Anais do #9 Congresso de Arte e Tecnologia da UnB*. 2010.

A guerra busca a dominação por se pretender verdade universal. Busca a submissão do outro, a exclusão. A guerra invade, devora, deforma e silencia desejos. Ela é artifício em sendo natural. Ela usa procedimentos mistos para se camuflar em roupagens cuidadosas, verdadeiros esconderijos, fugidios. Suas armas são meios de comunicação unidirecionais que privilegiam texto e imagem. A rostificação pulula: o rosto é uma política. Os olhos de Panoptes¹ vigiam tudo. Atenção: mesmo quando dorme, mantém 50 dos seus 100 olhos despertos. Mas e hoje, ele só vigia? Pune? A polícia nos impede de remanejar o trânsito para proteger os corpos de atropelamentos. A proibição não gera desejo de transgressão como queria Georges Bataille, gera criação do outro, do novo. Implantamos uma árvore no meio da rua.

O grande rosto, gigantesco rosto que habita as cidades. Os grandes mares da dominação precisam de rostos perfeitos que não possuem os traços do povo. A pobre comunicação unidirecional estica seus braços para manter qualquer um do rebanho ciente de suas responsabilidades. Duro, o povo permanece manipulado. Duro, os olhos continuam abertos. Doce, a significação se rebate na beleza: açúcar-refinado-de-bacharéis-sacaróticos, óticos, panópticos, que anestesia o paladar. O final da história é que Hera homenageou Panoptes transformando-o em pavão. Para completar colocou os cem olhos em sua cauda. Criação! Fantasiaram o corpo, de verbo: televisão, tele-visão. Vestiram o desejo de pavão: linguagem.

O rosto escava o buraco que a subjetivação necessita para atravessar, constitui o buraco negro da subjetividade como consciência ou paixão, a câmera, o terceiro olho. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, 32).

Mas, se este rosto fabrica o açúcar e constrói o muro branco da significação com quais elementos ele trabalha? E, do mesmo modo, que terceiro olho é este que pode contra Panoptes?

132

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Argos Panoptes (Argo de muitos olhos) é, na mitologia grega, um gigante com cem olhos. Inspira a reflexão foucaultiano sobre o panóptico.

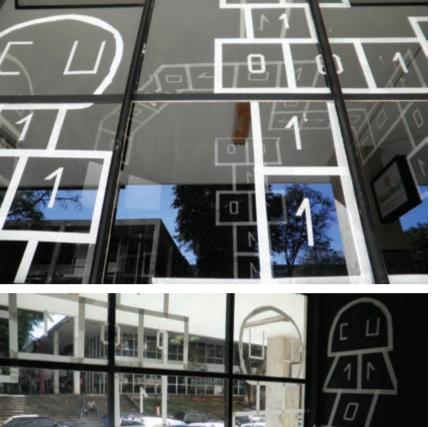
A guerra associa, cria sócios, cadeias generativas lineares, a partir de indivíduos dóceis, adocicados pela linguagem saturada: fidelidade, açúcar. São gomas de mascar doces, maquiadas, que logo perdem seu sabor. Restam como manchas de látex pregadas no chão de rodoviárias, corredores de metrô, ônibus fétidos e decadentes da sociedade capitalista.

A guerra propõe pular amarelinha<sup>2</sup>. Aqui, o céu é a mentira, o doce. A vida dura, cuja propulsão é gasosa e puro ímpeto, pertence à guerra, mas difere do doce. Em sendo humana, e concomitantemente pós-humana, é sempre artificial, porém aqui, no duro, o natural tenta fugir quarta-feira à tarde para a cachoeira. Por vezes consegue: na volta, talvez a blitz.

Na vida dura, fontes desconexas de formação, pura forma que não fala, toca, sopra, joga o ser na incerteza que permite o nascimento do pensar, da meditação, sem palavras. Quieto, mergulho no rio a aprender com seus fluidos e o corpo quente de sol pede um outro outro. Este também é capaz de fluxos, flutua. Não cria paredes, abre janelas, compõe. Desejo e logo carícia, do erotismo à pornografia sem fronteiras.

Aqui há agregação, são disritmias reunidas, peles profundas de densidades diferenciadas se pregando, se soltando, se atraindo, expelindo, sugando nas asas do suor desenfreado por movimento e circulação: pitada, açafrão, pimenta e maniçoba; feijão, manga, jabuticaba e açaí; banana, mel, o não dito e ventania.

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Amarelinha vem do francês marelle, que por adaptação popular ganhou a associação com amarelo e o sufixo diminutivo. É conhecida por diversos nomes: Em Portugal: jogo da macaca, jogar ou saltar à macaca (no norte), e ainda jogo-do-homem e pé-coxinho; em Moçambique chama--se avião, como no Rio Grande do Sul, ou neca; no Rio de Janeiro pode ser ainda academia ou cademia e marelinha; na Bahia e no Pará, diz-se pular macaco ou macaca; em Minas Gerais, é maré; no Rio Grande do Sul, é sapata; na Espanha a brincadeira é chamada: cuadrillo, infernáculo, reina mora, pata coja ou rayuela, como no Chile e no Peru; no Chile é o luche; na Colômbia é chamada coroza ou golosa; nos Estados Unidos é hopscotch. Pode também ser chamada de chapa, truco, mariola, peletre, cotelo, estrícula, entre outros. Ainda que hoje a sua prática esteja muito reduzida, tempos atrás jogou-se em mais de 40 desenhos diferentes. Seu objetivo é claro, sua lógica linear, crescente e seu objetivo, o céu. Fonte: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário Aurélio, Record, São Paulo, 1996.







Mas o que traz a fruta? A fruta traz o tempo útil e invencível. O doce dá lugar ao anônimo, ao sistema complexo natural da difusão da semente, estudado e captado pelas práticas agrícolas ao longo da história. Ver a fruta não é suficiente, descrevê-la ou plasmá-la cientificamente em uma folha de papel não faz a fruta. Força e estratégia de dispersão, a constituição do fruto em nossa sensibilidade: tempo, sutileza e carícia. Frutos de todos os tipos arremessando a semente-potência; formas, estruturas e sabores, "trabalhando ainda seu açúcar depois de cortada" (*Cão sem plumas*, João Cabral de Melo Neto). Mar(ia-sem-ver)gonhas explodem; frutos carnosos passam pelo intestino dos animais para germinar; frutos com alas rodopiam para o desconhecido; frutos com espinhos atravessam abismos grudados à pelagem dos animais.

Tratam-se de moscas. Sutilezas que nos lançam no tempo do processo, no espaço da resistência. O que pousa é fugaz, o que apodrece é necessário. Diferente da linguagem doce, a do açúcar, a fruta é produzida pelo solo e retorna para o solo em potência. O verbo é produto mimético, rebate no muro branco da significação e reverte em interpretações.

O corpo se configura na carícia, pela carícia. O tato, como propulsão do desejo, ir-sem-ver, a carícia versus a máquina.

No princípio, era aisthesis. Filósofos e acadêmicos não sabem porque só veem, só falam o que veem. Os sete sentidos comprometidos. Cidadãos preocupados padecem do mesmo mal. Mas o que eles veem? O que eles falam? Quem matou Odete Roitman?

No processo de produção mundial, a "seta do consumo" é o coração do sistema capitalista. Não o lucro, barreira intransponível, grande objetivo e do qual o capital não pode se afastar. O lucro é o sangue. Mas, qual o preço do sangue? Qual o preço do beijo na história? Qual o preço da escrita? R\$500 pagam uma morte? R\$5.000 pagam uma vida? E R\$1 milhão?

Fábricas, engenhos, usinas e fábricas lotadas de vidas vendidas a preço de banana. Pessoas em posse de empregos públicos recebem e devolvem o mesmo documento durante 30 anos.

Não somos mais do que uma linha abstrata, como uma flecha que atravessa o vazio. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, 73)

Carícia, o essencial fruta, tem quatro sentidos. Designa uma resistência alegre ao duro, quando produz a sacarose, e, por outro lado, emana a sensação do fato acontecido, ou da dança. Estes agenciamentos, estas ações imperceptíveis, fogem para longe das palavras. A sacarose (C12H22O11), também conhecida como açúcar de mesa, estável, tem uma fórmula, um porém, uma mentira: reduz todo o nosso paladar a uma maçaroca adocicada e grudenta na goela.

Toda uma variedade contaminada, sabores comprometidos, gradações de doçuras, açúcares coloridos, densos, sonoros. A C12H22O11 homogeneíza, destrói, prega! Balas, chicletes e pirulitos para o desejo forjado. Guerra contra a pamonha, o cuscuz, o biscoito amor-perfeito de Natividade (TO), o doce de jiló de Goiás, o tacacá, a pitanga e o tesão. O elemento frutose é circulação.

A fruta, considerada elemento da resistência, dura e doce, doce e dura, faz sentir a múltipla face de suas guerras e de seus desejos. Mas existe, como a fruta na natureza, uma carícia cotidiana, dentro do povo, no seio das cidades?

Mas, por que separar os dois valores? Fruta e cidade se confundem, espécie de violência. Por que separar a escritura da cidade? O tato e o colorido se agarram, espécie de gozo.

A escritura está na cidade, faz parte da cidade, é a cidade. Reparem Ouro Preto (MG): por fora tudo é limpo e belo; já nos fundos tudo muito sujo e histórico, cheio de camadas. Reparem a música, o colo e cenestesia<sup>3</sup> de seus becos.

Já na fachada das casas, há C12H22O11 para os turistas; também nas ruas e nos comércios, há C12H22O11 para os endinheirados; e, no cafezinho, há C12H22O11 para os fregueses.

136

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> "A cenestesia é um estado latente em cada indivíduo. É a consciência confusa das sensações emanando da profundidade do corpo". Maryse Haerdi. www.cenesthesie.com/cenesthesie.aspx















Não, o monstro não põe uma máscara adocicada nas estruturas, nem aguça o paladar da loucura; ele mede. Réguas e trenas sacrificam as estruturas, endireitam a fachada, pintam o muro de branco. Os banners são cobrados não necessariamente pelo seu tamanho, mas pela intensidade de C12H22O11 injetado em nosso olhar. O monstro mede e mastiga.

Em Brasília, para olhos rasos, de turistas, para turistas, quase tudo é C12H22O11. A escrita é C12H22O11. ECCO é uma palavra derivada do intitulamento açúcar, usado desde remotos tempos, e que com o correr dos séculos se foi transformando, até chegar ao atual ECCO, passando pelas formas intermédias abreviadas por sucessiva contração de Glucopiranosídeo, fructofuranosil, sacarose, verbo. "Isto foi feito para rir" (DELEUZE & GUATTA-RI, 1995a, 34).

A arte resiste, fruta que é: André Santângelo, Camila Soato, Fábio Baroli, Grupo Tuttaméia, Grupo Entreaberto, Larissa Ferreira, Mesa de Luz, Milton Marques, Polyana Morgana, SCLRN, Wagner Barja, entre outros tantos.

E a fruta-cidade?

#### amarelinha binária

Amarelinha Binária e ANTI CORPOS são sistemas complexos artificiais, doces, linguagem; naturais, líquidos, gasosos, sexuados, animalescos e mistos, prontos para agregar.

A composição urbana *Amarelinha Binária* surge a partir de ações denominadas *Mar(ia-sem-ver)gonha*: composições urbanas (CU) com o objetivo de compor arte, corpo, errante, vizinhança, grupo, ambiência, rua, através de jogos e brincadeiras. O público é iterator, busca-se iteração. Amarelinha Binária, logo incompossível, infinita, devir.

Mar(ia-sem-ver)gonha vai sem ver, tateia. Não busca a lógica da linguagem do açúcar, se quer fruta, siririca, e apodrece em odores desafiando a lógica. As sementes dirão?

Propõe-se o jogo, desenhados descaminhos abertos em todos os sentidos. A numeração se alterna: zero, um, um, zero, zero, um, um, um. A escritura aqui é da ordem da garatuja. A dimensão é aquela do corpo inteiro correndo como fruta escorrendo pelos lábios da cidade. O corpo inteiro se incrustando no asfalto: Setor Comercial Sul. Aqui, de dia, vive o comércio mesclado de todas as raças, cores até incomuns para aqueles que pouco conhecem Brasília. Digamos a verdadeira Brasília, aquela do CONIC, de Taguatinga, Sobradinho e Brazlândia. De noite, desfilam travestis, saem das tocas os frutos da terra, i-mundo-intuitivos: *UAI UI*<sup>4</sup>. A polícia ronda cega.

Da galeria à rua, a *Amarelinha Binária* ocupa um espaço de cerca de 100m2. Propõe-se àquele que, às cegas, chega de manhã bem cedo para o árduo trabalho; propõe-se, à noite, aos lúcidos infiéis que saboreiem as frutas. Uma televisão jorra, a partir da galeria, videoartes de outras amarelinhas anteriores: espetáculo *Mar(ia-sem-ver)gonha* realizado em outros pontos de Brasília, nas satélites, em Goiânia. Tudo periferia, local da fruta, da árvore, do rizoma, mas, sobretudo da maria-sem-vergonha. E a Mar()gonha também chupa fruta? Qual o preço da Mar()gonha?

A *Amarelinha Binária* não propõe o céu como limite, não é infernáculo, nem jogo do homem: propõe soltar, e não saltar, a macaca. A Amarelinha Binária não é amarela, não amarela, colore, propõe devir animal, macaco, lobo, ma-

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup>Referência à fuleragem *Unhas defeitas em UAI UI*, realizada pelo Corpos Informáticos, no CONIC, Brasília. 2010.

tilha, água viva, grupelho, carrapato (e agregação), devir mulher, anta, hiena, girafa: soltar a macaca. Seu objetivo é inexistente ou talvez apenas sugira ação, caminhos múltiplos: acertar é impossível ou incompossível. Um dos finais audíveis é atingir o CU: o cu como limite (vide *corpus* teórico *queer*). O outro final inexistente. A Amarelinha é buraco no tempo, máquina do tempo, transparece Brasília, transparece um tempo de subir em árvores, roubar mangas, chupar jabuticaba. O engenho não resgatara a cana-de-açúcar para transformá-la em escravos e disciplina.

Trabalhando na contradição, o Corpos Informáticos, corpos inacabados, escreveu. Renovação na contradição (propulsão) para atualização. Outro corpos que ativa seu sistema imunológico e inscreve, literalmente, escreve. O doce é a linguagem. A escrita aqui é atitude política, puro silêncio-denúncia, (im)puro negar a cidade e percorrer o cerrado.

Em *ANTI CORPOS*, realizado em agosto de 2010 na galeria ECCO, pela primeira vez na história de 18 anos do Corpos Informáticos, utilizamos o verbo, a palavra deliberadamente escrita, palavra desgastada, inútil para o mundo i-mundo-intuitivo, aquela que fala com letras, ou simplesmente fala, diminuindo a potência do inaudito da fruta. Utilizamos o doce, com todas as letras:

# ANTI CORPOS

Com anticorpos combatemos, deixamos de com-bater o verbo, criamos o debate, o utilizamos para falar a quem só conhece este conhecer, o dito, o mercado de arte. Corpos se protegeram e protegeram o espaço da contaminação: luvas cirúrgicas, camisinhas para o contato manual.

Ambientes doces pedem proteção. Na ECCO, muitos artistas presentes se dispuseram a envergar as luvas. Alguns rapidamente as retiraram. Corpos Informáticos aguardou tranquilamente, se deliciou com o C12H22O11, sem contágio.





O óxido de cálcio (cal)<sup>5</sup>, preparado nas bacias aguardava o momento de sua expansão no espaço. O lugar propício é o outro lugar, o fora, lá onde o corpo pode ser sem órgãos e quiçá encontrar o outro. Na calçada em frente à ECCO, letras garrafais (2m/11m) gritaram duras na noite doce: A N T I C O R P O S. Outro corpos, outro Corpos Informáticos se exprimindo na língua da guerra. O espaço se redimensiona por esta fala tosca, grossa, escorregadia. O tempo escoa entre os fios dos pincéis saciados.

Pois bem, vejam a multiplicação complexa do desejo-fruto em locais e espaços onde as circulações são restritas e os movimentos assépticos, vejam suas calçadas pintadas com o instrumento cal. O rosto cava seu próprio buraco. A cal virgem cálcica predomina no mercado global, particularmente pela sua aplicação nas áreas das indústrias siderúrgicas, de açúcar e de celulose. O papel em branco, a cidade, o avesso. O contrário de avesso, a fruta, o colorido.

O avesso é o corpo revirado, enquanto o contrário é anticorpos. Como se o enquanto soubesse dissolver corpos pouco coerentes como a cal e tivesse revirado o contrário da cidade em locais e espaços do avesso. Este artigo funda o anticorpos, melhor seria afunda. O fundo e o fundado.

Para Gilles Deleuze, o fundamento é a operação do logos, da razão suficiente; determinar é fundar a representação. Mas esse fundamento é ambíguo, pois vacila entre o fundado e o sem fundo, entre a queda e o abismo. A queda no fundado é perder-se na mesmice das possibilidades enquanto abismar na indeterminação é perder totalmente o sentido de representação. Para se livrar desta cilada, é preciso descobrir um fundo por trás deste sem fundo e pensar na possibilidade de um fundamento compor-se de multiplicidades. A escritura nada num rio de calabouços artificiais e complexos. A rua boia em piscinas brancas de cal.

Os anticorpos são um grupo de performances, séricas, sérias, ironia em série e seriamente, coproduzidas pelos *informaticitus corpus*. Os processos de

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup>Cal, cal viva ou cal virgem, uma das substâncias mais importantes da indústria, obtida por decomposição. Corpos Informáticos busca a composição e concomitantemente a decomposição.

imunização de anticorpos, em analogia com a ação que propusemos para a exposição na galeria ECCO, pintam ANTI CORPOS, referem-se a nós enquanto grupo, enquanto negação de força motora criativa e produtiva.

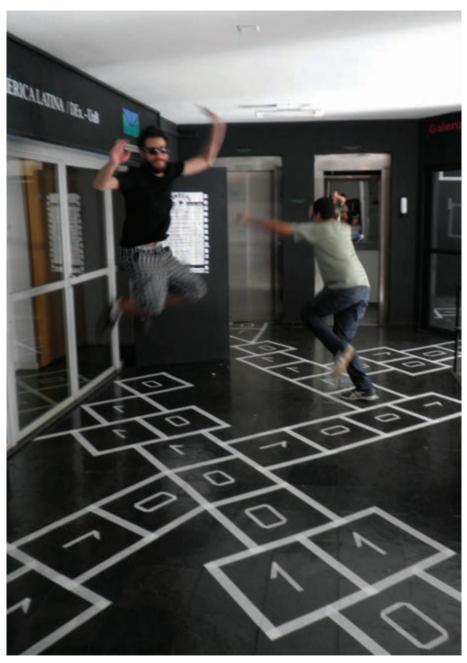
Os anticorpos curam, resistem e tem como princípio a i-mundo-intuitividade, sendo o i, indício, infiel: infidelidade que parte da ideia de que a fidelidade é exclusiva, e nos anunciamos, ou melhor, negamo-nos. Imenso ANTI CORPOS, em maiúsculas, na calçada em frente à galeria/concessionária, espaço este que reservou um palmo e meio de paredes de borracharia, para um grupo competir com imensas obras-plotagens, outros instrumentos, mais C12H22O11. Tirou destas obras sua textura, o tato, o dedo, o contanto da obra, suas uniformidades, suas deformidades: photoshopadas, chapadas em plotagens imensas, uniforme-mente distribuídas no consórcio da arte, na era da reprodutibilidade técnica onde se pretende consumir até mesmo o inconsumível (in-com-sumível), o não sumível com. A arte não se consome.

Nem toda arte é doce, chiclete, goma de mascar. Toda arte pode ser fruta, virar doce, ser doce, virar fruta. Nós, Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos, com essa ação, nos denunciamos infiéis! Nossa infidelidade ao doce. Infidelidade na in(ter)disciplinaridade. Esta pressupõe, inclusive, a inclusividade e não a exclusividade - e se excluímos algo ou alguém em nossa inclusividade, excluímos os exclusivos.

No entanto, nos permitimos ir além, e em nossa infidelidade nos permitimos nos trair. E vamos além, somos capazes de nos trair, traíras que somos, que somamos. Não consumir, consumar, com-somar, somar com. Capazes de incluir até mesmo os exclusivismos, não de graça, sem ficção, sem fricção, sem atrito. Trituramos tudo e de-volvemos, volvemos outros.

#### sentimento é conclusão?

A palavra usurpou a inteligência, que ao invés de ser dançante, se tornou discursante — o movimento sempre diferente foi se fazendo palavras — sempre as mesmas... (BORGES, 2006, 12-13)



Amarelinha Binária | Galeria CAL | 2010 | Fuleiros: Diego Azambuja e Jackson Marinho

Não sinto frio, não sinto medo, não temos medo, não temos frio, não somos isso ou aquilo. Sentimento político, religioso, filosófico, ideológico e principalmente sentimento estético. Somos isso ou aquilo, com seus ismos, se referindo a doenças, demagogias, pedagogias com corpo, pelo corpo e no corpo. Contra o verbo, contra o saber. Ao invés de saber, sentir. Os verbos ter e ser nos anestesiam de nossas sensações. Ser e estar coincidem em tupi-guarani<sup>6</sup>. A palavra fixa e anestesia... como os ruídos primordiais que Michel Serres exemplifica em *Os Cinco Sentidos* como sendo o ruído do corpo e do ambiente, que são abafados pelo ruído do verbo. O verbo silencia os corpos e o mundo.

Talvez o termo sentir ou estar, em suas conjugações, se aproxime mais da tentativa sempre inacabada e imprecisa de captar as sensações. Os sentimentos e os sentidos são entendidos aqui como os sentidos do corpo: visão, audição, tato, olfato e paladar, além do equilibro, tesão e outros tantos que a palavra não consegue usurpar.

Um sentimento coletivo, nos sentimos grupo, ou simplesmente estamos grupo, nos ouvimos ou caímos mulher, nos rostificamos e silenciamos homem, homenageamos gay, beijamos este artigo, equilibramos os fluidos, nos poros tudo vaza, gozamos gases.

A frutose, que encontramos nas frutas, também é encontrada no gozo, no esperma. A glicose é encontrada na uva e no vinho, estado ébrio de orgias dionisíacas. Esse é o doce, a pílula, o selo, a cidade, que des-fruta. O prazer, não do saltar as macacas, mas de soltar a macaca, libertinagem. Proposta de finais felizes: C é U.

<sup>6</sup> Os verbos ser e estar, em tupi guarani: ser, *iko* serve para exprimir o sentido do verbo ser. *Iko* pode ser traduzido como "morar e viver", habeas corpus. O verbo estar, exprime-se por meio de uma forma predicativa adjuntiva. Essa forma predicativa faz-se por colocar o pronome fixo com o adjuntivo: estou bem, estamos bem, estou homem, estou. Estar como estados de transição, de

metamorfose.

145



# unhas defeitas em UAI-UI performance por Corpos Informáticos

Um corpo jamais nasceu antes de ter dançado. Michel Serres

A composição urbana compõe, irrompe da terra como semente forte, levanta o húmus e se instala na respiração da *urbis*. Traz consigo a lembrança da árvore e afunda prolongamentos na pedra dura e verdadeira da realidade podre. Ela se pretende rizoma (já nasce com vontades intelectuais deleuzianas!), mas, no âmago, se quer maria-sem-vergonha: árvore e rizoma, frágil e quase imortal, imoral, banal, pura água de chuva tornada cor, arte. Composição urbana, nem intervenção, nem interferência. Compõe com o degradado do cerrado ou outro terreno.

A composição urbana pode ser física ou virtual, isto é, se instalar no meio da cidade, transeuntes, ônibus e dióxido de carbono (combustão de produtos ricos em carbono), monóxido de carbono (combustão incompleta de combustíveis ditos fósseis), dióxido de enxofre (emanações das centrais elétricas e veículos), óxido de azoto (aviões, fertilizantes e indústrias), fosfato (detergentes e fertilizantes), mercúrio (diversos), chumbo (indústria de química e de pesticidas), petróleo, radiações.

Este texto, em versão resumida, foi publicado nos *Anais do Congresso da ABRACE* 2010. www.portalabrace.org/vicongresso/territorios

A composição urbana pode se instalar na internet: iteração, criação coletiva, trânsito, vírus, hacker, "aconteceu um erro fatal", "deseja reformatar?", *Eletronic Disturbance Theatre*, mar-iasemver-gonha.net, coletivo jodi, corpos. org/weblandart, corpos.org/parafernalias.

Pode passar como vento, performance, esboçando sorrisos discretos ou desaforos. Pode ser fuleragem, conceito bêbado, com odor. O corpo se debate em circunstâncias. É característica não material, não objetual, é a seiva da fruta. Propulsão humana dos corpos espremidos e misturados, antes talvez. Não é qualquer coisa diversa do animal. A vivência do animal é a circulação irrestrita do interior dos corpos com as circunstâncias imperceptíveis do ambiente. Carcaça, rastros rápidos de um saque natural, agricultura rústica, alimento que se move, caça. *Cogito, ergo sum?* Odor, logo existe. Não cogito, ergo a enceradeira e danço. Convido-te para dançar, a música escorre pelo pavilhão auricular, janela oval na cóclea, martelo, bigorna, estribo, membrana do tímpano. Escutar é movimento de vibração, emissão.

O nó existe entre o cheiro da presa, as circunstâncias e a ação do animal. Mas é um nó? O nó se deixa escorrer pelo caminho, volta, entrelaçamento, outro caminho ou o mesmo. Descaminhos de urbana confusão desejada ou naufrágio



na rede mundial de computadores. O odor existe pela dúvida, na ambiência. Qual odor? O predador existe pela dúvida ou pela procura?

Instrumento da pele, o odor é a inquietude. A mobilidade do animal é qualquer fragmento de luz, de som, de ti ou instinto em ação. Em situação de presa, de frágil caça, existir é somente ter consciência de tua situação?

As circunstâncias estão colocadas, o jogo continua: não tenho mais consciência do meu corpo, tudo é instinto, correr, arrebentar os músculos que não passam de máquinas orgânicas ou mecânicas naturais prontas para um limite qualquer. Da enceradeira ao martelo, bigorna, estribo. O cavalo está presente no cavalgar, na corda que roda na noite fuleira onde nos instalamos em performance: "Unhas defeitas em UAI-UI", acontecimento performático realizado em 2010, em Brasília, no Festival 1277 Minutos de Arte Efêmera, CONIC, realizado pela Faculdade Dulcina de Moraes, com o apoio do Ministério da Cultura.

Pensar aqui é um fracasso.

Fazer as unhas se tornou conhecimento, rotina, açúcar. A performance é dura, dura na afetação do instinto animal, seriema, cobra, lagarto, cotia não. O açúcar é chiclete cola, borracha entre os dentes, sem odor desafeta, infecta. A composição urbana arde a rigidez do doce.

# Michel Serres e a cosmética

Michel Serres (1985, 29) oscila: "A cosmética tende para a estética no sentido da teoria das Belas-Artes". Pierre Bonnard, François Boucher ou Jean-Honoré Fragonard. Unhas defeitas sente o gosto de Joel-Peter Witkin, irmãos Chapman, mas prefere a gambiarra, os sinais nomadizantes e a cicatriz. Michel Serres (idem) vacila: "a mulher nua no espelho tatua sua pele". A tatuagem é sinal noRmatizante. A cicatriz e o pixo deixam entrever o tráfico, o odor, o CONIC. "O nu tatuado, caótico e provocante traz sobre si o lugar comum e instantâneo de seu *sensorium* próprio" (1985, 30).





Sem título | Performance/vídeo | 2010 | Fuleiro: Diego Azambuja | Direção e Edição: Márcio Mota

A tatuagem é linguagem, escolha à direita, discurso, *sensorium* próprio induzido. Mesmo plena, é índice, semiótica, ciência. A fuleragem inverte a coméstica, escorre por lugares nunca valorizados do corpo indigesto.

"A mulher nua [...] força o olho e o olhar" (idem). Interessa ao Corpos Informáticos, deformado, o corpo inteiro, o corpo animal, a cutícula, o calo, aquele que dança quadrilha com o desconhecido, aquele que compõe, sua e se espreme: meu desejo na tua coxa está ornado pelo seu peixe elasmobrânquio, pleurotremado, da família dos esfirnídeos. Estamos no Centro-Oeste e a seca persiste, sinto odor de mar e ostra, vagina, mexilhão.

O corpo tatuado é marca d'água no papel e na rede mundial onde elas se maquiam no meio do bombardeio de elétrons das telas dos computadores impessoais. Na cicatriz, a janela não é *window*, pois não há mais janela, ninguém mais se interessa pelo trabalho. Todos bebem, fumam. Corpos distribui cachaça, cigarro barato e, na atitude quase degradante das manicures, se senta aos pés dos convivas para *defazer* unhas.

Não somos nem moralistas nem jovens. Somos muitos, répteis e baratas, deixamos a persona em casa, vestimos o vermelho das veias dos becos do CONIC. Não traçamos mapas, aferimos em Mar(ia-sem-ver)gonha, isto é, em privilégio da carícia sobre o olhar.

Não, a mulher não põe uma máscara como dizem os moralistas, nem remedeia o irremediável como pretendem os jovens; ela traça o Mapa da Ternura<sup>1</sup> do tato, e seus riachos de ouvido, rios de paladar, lagos de escuta, águas misturadas frementes de onde se ergue a beleza (SERRES, 1985, 29)

E se o animal, se o fedor recaísse sobre nossos corpos constituídos de bandos aloprados, desgovernados e imprudentes? *Gafurina* de um POP moribundo, a fuleragem escapa ao contêiner do verbo e ao esquadro da precisão. Esta faca - canivete e bainha - dá ao frequentável o mistério do segredo, da articulação silenciosa do tráfico, dente de animal e sua melhor qualidade: firmeza e suti-

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Ver *Carte de tendre* por Madeleine de Scudéry, também conhecida como Mademoiselle de Scudéry (15 de novembro de 1607 - 2 de junho de 1701).

leza, certa dimensão para a morte, ovo, erro desassociado da punição. Quem está autorizado a revelar o segredo? Quem poderia autorizá-lo? Disso não sabemos, não pode ser dito, esculpido, remodelado. Atenção!

sofrendo aquela lâmina
e seu jato tão frio
passa, lúcido e insone,
vai fio contra fios
João Cabral de Melo Neto. *Uma faca só lâmina* 

Forjar a existência, afiar o corte, rasgar o nó com o verso da faca. Instrumento oculto da vivência, parceiro, salivas de importância, esquecer o conhecimento, o saber remenda o vazio. Por que não pinta o corpo? Quer se parecer com animal? A metalurgia foi segredo por pelo menos 300 anos com os hiitas, povo nômade, inimigos dos babilônicos. A Torre de Babel começou a ser construída numa época que "em toda a Terra, havia somente uma língua, e empregavam-se as mesmas palavras" (Gênesis, 11:1-9). A guerra espalhou a tecnologia do metal (máquina) e rompeu o mítico segredo. Destruição que desaba e queima a pele, seca a diversidade.

A dança e seu movimento selvagem faz do cabelo *gafurina*, antes talvez um beijo, música do corpo, mística da vida, ato sem palavras (carícia). Terreiro urbano, instrumento do verbo coroado, compondo com o terreiro eletrocandomblaico (Zé Celso Martinez Corrêa), ambos contaminados em ações, secreções e contaminações, com o público, com o privado tornado público, mistura alquímica do corpo social. O beijo reverte o verbo em ação.

Construir o animal emblemático: caapii-uara. Mais que a possibilidade de construí-lo, é torná-lo circunstância, calo, instrumento abstrato. Pintar o corpo e, com carícias animais, beijos de importância imediata, remendar o *divíduo* com saliva, fundir o lábio com a fruta.

Na periferia do corpo bandido, há um ruído. Gemidos do órgão pele fazem cair a língua - daí a cicatriz, o tato corrompido inaugura a dimensão do erro. Sinal nômade devido à e tornado circunstância. Machucar com arma efêmera

a convenção contratual é trabalhar o esmalte desassociado de sua função fugaz. As coisas que chamamos grosseria e cafonice, defeito mesmo, jato frio na sensibilidade, cujo ponto nunca é demonstrado ou localizado, onde escritos e discursos, tratados, mapas e informações, desmoronam ao tentar captar sua mística, sua existência de fruta, o detalhe maior, as circunstâncias, sua dissociação.

Entre o mar perigoso e o lago da indiferença - pequenos cuidados, negligência, probidade, grande coração - cacos se unem e se refazem nos cantos empoeirados. Ventos incessantes que acumulam plásticos velhos nas entradas de bueiros já entupidos, sopram os cabelos, muitos, alisados, outros desgrenhados. A beleza impera e desliza gorda, banhas em shortinhos, cabelos archi-longos





Grupo Empreza | Serão Performático | 2010 | Performer: Keith Richard | Foto: Grupo Empreza

extremamente lisos por processos naturais: cremes de um cheiro mordaz que muitos acham delicioso (odeio perfume!). São as meninas e meninos mais ou menos extremamente velhos, como nós, que esperam a hora do culto. Outros esperam a hora da ronda: a caça. Outros esperam a hora da ronda: o caçador.

Alguns saíram do trabalho, portam ternos roídos, camisas brancas impecáveis com colarinhos rotos, amarelos ocre. A cerveja esquecerá tudo. E se demorar a passar, a cachaça será acrescentada. Outros tomam cerveja diferentemente: larica. Os punks são muitos — talvez, nem tantos — mas podem ser vistos à distância: bandos. Pequenos ou extremamente fortes, sexuados de uma turma diferente do casal papai-mamãe, chamados de gays, lésbicas, viados, transexuados, transgêneros, efeminados, sapatos, bichas, loucas, todas queridas, desfilam irreverentemente como lhes é de direito.

O local é sombrio, diríamos mesmo extremamente agradável. O cheiro é, dependendo do vento, fétido, revigorante. Trata-se do coração de Brasília, do CONIC<sup>2</sup>. CONIC quer dizer Conselho de Igrejas Cristãs do Brasil, é o que afirma a primeira pesquisa no Google. Lindo! Linda coincidência para um

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Explica o sociólogo Brasilmar Ferreira Nunes (Professor-UnB/ Pesquisador – Cnpq) e Naraina de Melo Martins Kuyumjian (Bolsista – IC) em *A "sociologia" de um edifício urbano: O CONIC no Plano Piloto de Brasília*: (e-groups.unb.br/ics/sol/urbanidades/brasilmarnara.htm):

<sup>&</sup>quot;A inauguração do CONIC se deu por volta de 1967, ou seja, sete anos após a inauguração da nova capital, sendo o primeiro edifício voltado para a Esplanada dos Ministérios. Foi batizado informalmente por CONIC a partir do nome da construtora pernambucana que o edificou, com seu nome numa enorme placa durante a obra, terminando por se fixar na memória dos passantes como uma das referências da área. Na época Brasília contava com aproximadamente 90.000 habitantes, a maioria moradora do Plano Piloto (ainda em fase de implantação) e algumas poucas cidades satélites (Taguatinga, Ceilândia, Sobradinho, Núcleo Bandeirantes)".

E diz o site: overmundo.com.br

<sup>&</sup>quot;http://www.overmundo.com.br/guia/o-conic-tem-de-tudo-1" Compreender esta diversidade de tipos sociais que aí circulam pode ser um exercício interessante para analisar os efeitos do projeto de Lucio Costa para o Plano Piloto de Brasília. [...] uma multiplicidade de atividades que termina por ser os verdadeiros responsáveis para que o Plano Piloto seja um verdadeiro espaço urbano. Último acesso em 16 de agosto de 2010.

espaço mesclado de putas, boates gays, bares, restaurantes, estômagos *junkies* ou orgânicos, templos evangélicos, loja de artigos de umbanda, a faculdade Dulcina de Moraes, seus teatros, hip hop, skatistas, etc, você.

O CONIC, no Setor de Diversões Sul, Brasília, é a antena do movimento e da circulação na capital federal. Seus corredores respiram a contradição e a multiplicidade. Partindo do princípio da agregação, o Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos realizou, por propulsão, o re-agenciamento, o afloramento de desejos do público. As ações se mostraram excentricidades precisas no que se refere aos dois elementos de dispersão usados pelo grupo: o esmalte e o batom nos entornos. Escrita-arte que se aproxima da pele e se distancia do verbo. O verbo é o açúcar. *Unhas defeitas* é a materialidade de uma periferia utópica que propõe o outro, o animal, o defeito.

Este local é perfeito para uma ação de corpos, corpos compondo, corpos desafiando o conceito de arte e interrogando sobre o espaço atual para a arte. Corpos Informáticos foi um dos grupos que se apresentou no Festival 1277 Minutos de Arte Efêmera. Com ele, o coletivo 13 Numa Noite, Grupo Empreza, Anti Status Quo Companhia de Dança, Teatro do Concreto, Kenia Dias, João Angelini, SCLRN, Mesa de Luz, entre outros.

O CONIC vive e compõe com a cidade; no centro da capital federal, com suas resoluções a perder de vista, alimentado por ritmos construídos pelo trânsito e pelo cheiro dos transeuntes da rodoviária do Plano Piloto, todos transformados em massas, rebanhos de trabalhadores mal remunerados que não rostificam e são rostificados em um rosto gigante: povo.

O rosto – cabeção – educa pessoas frequentáveis, associa espaços, cria camadas, ocupa mentes com códigos, produtos, detalhes da vida artística e pessoal de uns poucos imbecis ou gera contratos milionários do futebol. A fortuna de Ronaldo Fenômeno é de 250 milhões de dólares: açúcar. Jogar futebol exige unhas defeitas e cachaça, dançar com enceradeira e fuleragem.

O cabeção fala. O mundo à luz do dia se esgoela neste carnaval de (des)ilusões: celulares, HDTV, microondas espelhado, geladeira que versa gelo. Morosidade impermeável que parece uma historieta sem graça, infrutífera, absoluta demais.

Arte de uma vida frágil e inesgotada como um fedor barato, sem desodorante, sem spray, vida nua, cicatriz. UAI UI: ueb arte iterativa, urbanos irrisórios, nós desprezíveis contaminando o rosto: rugas, perebas, micoses penetrando a paisagem dos jardins do poder. Quadrilha, como cheiro desprezado infiltrando o elevador do adversário.

O desespero – pezão – calcula desejos esmaltados e inaugura a eficácia, elemento desértico de uma intensidade controlada. Respirar anúncios publicitários (síntese da escrita verbal com a escrita visual) é perder o instinto da caça, do movimento na calada da noite. Caçar é ocorrer outros sentidos, é corroer o sentido atualmente absoluto: o da visão.

O tráfico não se traga a qualquer hora. Segredo, ele se cala na noite, sopra baixinho no ouvido cão. No CONIC, ninguém recebe, todo mundo soube, mas esqueceu, deixou a agenda, perdeu o celular. A caça fareja, tateia, pula corda e dança quadrilha ao som da fuleragem.

A ciência do verbo – linguarudo – três mil mísseis de rostidade para cada indivíduo: banners, paredes, muros, prédios, internet, lojas, veículos, métodos, roupas, códigos, bandeiras, relações de poder e trabalho. Colapso. As palavras não pertencem ao interlocutor, pertencem ao cabeção. As palavras são degustadas pelo coletivo: X9, polícia, boca de tramela, caguete.

Na imensa parede/prédio, o vídeo indaga. Alguém nu tem pinto? E desde quando você não pula corda? Pula corda em Taguatinga Centro, em Ceilândia no meio dos camelôs, ao som do CD pirata. É o vento e todos correm, por que aqui o vento é polícia, palavra, cabeção e linguarudo. Pula corda nu no deserto da cidade/poder que é, ou melhor, pensa ser, Brasília. Pula corda dura, colorida, mato verde, céu azul, parede cinza, janelas que escondem o segredo. As windows se transformaram em buracos negros do imenso vídeo projetado.

Cidadãos preocupados padecem do mesmo mal. Mas, por que eles correm? O que ocorre? Igreja, internet, cinema pornô, restaurante, sebo, videogame, emprego. Percebam o conceito de necessidade incorporado em cada um desses afazeres, caminhem no ritmo do trânsito. O que é gramado? Desejo imediato, informações fugazes, religiosidade do NÃO, fast-food, jogo, alimento pra alma. Desprezamos o ócio quando o confundimos com a televisão.



O CONIC não é o trafico. MINHA CASA É O TRÁFICO. CONEXÃO DA RUA. O TRÁFICO É SEGREDO. Aqui poderíamos convidar Jacques Derrida para falar do que ele jamais dirá: o segredo.

(

)

AI UI UI AI AI UI UI AI
AI UI UI AI AI UI UI AI
AI UI UI AI AI UI UI AI

Abdias dos oito baixos - Forró do ai ui - Baio

"Sentimos que não convenceremos ninguém se não enumerarmos certas características aproximativas do rizoma" (DELEUZE & GUATTARI, 1995a, 15). Características aproximativas de *Unhas defeitas em UAI UI*:

- (1) música fulera
- (2 e 3) videoarte projetado na parede/prédio (Diego pulando corda)
- (3,5 e 4) cachaça e cigarro
- (5, 6 e 7) quadrilha, pula corda, forró
- (8) unhas defeitas (dimensão do erro)
- (9) batom em lábios defeitos e beijos
- (10) inexistente
- (11) participação do público

"Escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar" (Deleuze e Guattari, 1995a, 13).

Isto queriam Deleuze e Guattari nos idos dos anos 1970. Hoje todos tornaram estes gênios palavra, linguagem, semiótica, linguística, e até mesmo ideologia. Todos se querem rizoma, falam em devir, acontecimento, hecceidade; discutem platôs.

Corpos Informáticos, ornicofagia, UAI UI, Ceilândia, CONIC, espreitam o odor da mar(ia-sem-ver)gonha, se defeitam de unhas vermelhas, dançam com enceradeiras, pulam corda e brincam: quadrilha, e não matilha. Deixaremos aos cartógrafos o trabalho de agrimensar. Desenhando garatujas haverá apenas alquimistas e o verbo se calará.



O presente texto testa, nariz e orelhas. O presente texto atesta, tempera e por vezes incendeia algumas ações, talvez arte, talvez parte, um pulo de corda, um abraço. Neste ínterim, tanto nós — pedaço de mundo, tanto mundo, caquinho em todos —,se pensa em movimento, corpo inteiro e seus 11 sentidos.

Certo dia, em uma cidade planejada, um bando (conjunto de bandidos que se creem artistas) resolveu se divertir, chamar atenção para a distração. Festejou nomeando estes momentos 'reuniões', pois era preciso assegurar o mingau ralo da galera, mas, sobretudo, por que era necessário viajar. Sim, comer e viajar, as quatro melhores coisas da vida. Nestas reuniões, tomou cervejas inexistentes que, no entanto, enchiam seus copos, e planejou pequenos saltos, sobressaltos, verdadeiros assaltos à cotidianidade hiperindustrial. Aí, cavou buracos e escondeu segredos, parafernálias indefesas que tinham alcançado o privilégio do abandono. Jogou pique-bandeira sob aquela outra bandeira e pensou fazer arte, desastre, abate de neurose, ceifagem de paranóia. Inclusive inventou que era pronóico

O bando também conversava com os mortos. Essas conversas eram unilaterais, isto é, os mortos estavam mortos. Assim descobriu, sem destampar a tumba, um português judeu entalhando óculos em Amsterdã, que escreve em

Este texto, em versão resumida, foi publicado nos *Anais do #9 Congresso de Arte e Tecnologia da UnB.* 2010.

latindo¹ e assim escapa de perseguições. Esse sujeito fala de Ética e se permite confundir, difundir, mesclar e mastigar modos de percepção e gêneros de conhecimento.

Então o bando deixou escoar a composição urbana que põe, decompõe, repõe a vida nula em movimento corpo-mente-valente contra o vício incutido, minando as veias flácidas do pouco que resto. Que resta no espaço compartilhado da grama e minhocas, copos abandonados, capa de drops, alguma moeda, lacraias. Bodes não há: parafernálias acrescentam modos de percepção e gêneros de conhecimento — antena, olho, mola, teclado, fio, tomada. Ou seriam modos de conhecimento e gêneros de percepção?

a: - Mas, conhecimento não existe.

b: - Existe sim.

a: - Não existe.

b: - Não insiste.

a: - Conhecimento também não insiste, desiste.

b: - Existe sim.

a: - Não existe.

b: – Quer ver que existe: mãe, conhecimento existe?

c: - Sim, minha filha conhecimento existe.

b: - Viu, num falei, num falei.

O bando também pegava ônibus. Todos pegávamos ônibus, nos reuníamos e isto já bastava para ser grupo, embrulho, alcateia, enxame e gangue. Então agrupamos Dionísio e chamamos a Dina na 713 Sul.

Guileta, baleba. bilosca. biloca, bila. birosca, bolita. bugalho. búraca, búrica. bute. cabiçulinha. clica. firo, guelas, peteca, pirosca, ximbra. filistrinho, boleba, bolega ou bola--degude.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> "Índio comendo padre aprende língua de latindo e morde cada dentes mais". MEDEIROS, 1986.

#### cintas modeladoras

Dina, aquela que faz cintas modeladoras para traçar o corpo como outdoor. Depois joga o vestido por cima e sente a carne comprida, comprada, comprimida. Melhora a circulação, tecnologia alemã.

#### - Dina!!!

Aqui nos trópicos de farto calor, também tem a opção das ladeiras e dos jogos mundanos. Entre esquinas e bueiros já sentem o desvario rupestre, buscando no movimento do corpo a forma primeira do riso.

#### - Dina!!!

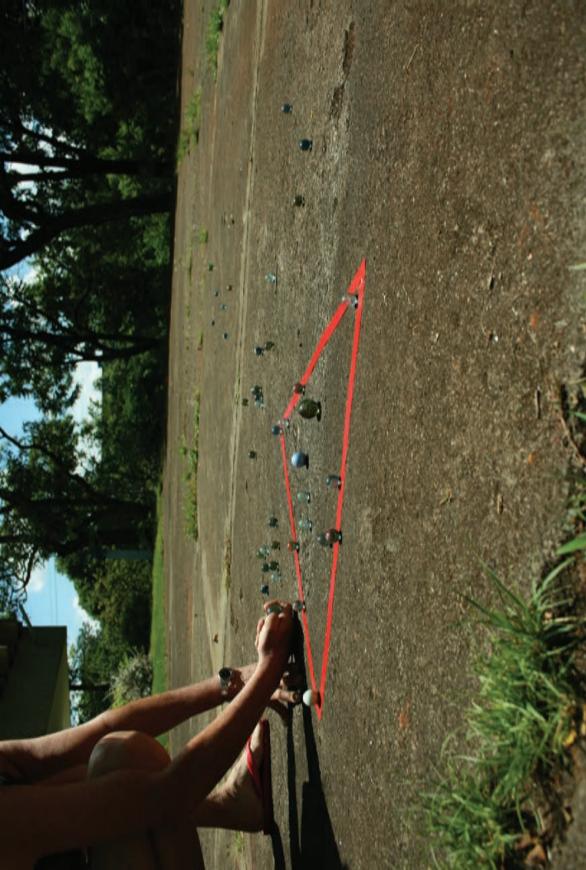
Riso ancestral, coisa primitiva de pular macaca, coisa de dinossauro.

Dina pede R\$ 100,00 pela importada, a outra faz cara de nove horas, bota a língua pra fora, chupa o pescoço dela, leva por R\$ 70,00 e as duas gozam no final.

### - Vale tentar.

Trapacear como carícia faz parte do blefe, mas também aproxima os que gostam do jogo e suas válvulas de segredos e secreções. Com a carne comprimida, devem ser mais difíceis movimentos rápidos. O instinto também se comprime. Mas não me importa se é cintinha ou se cortam as mãos para meter o braço todo. Estamos abertos para novos jogos, jogo sem identidade, jogo que se faz no ato, cutucando o outro e fazendo cara de sacana.

O primitivo jogo de roçar nas coisas para provocar efeito sem causa e ver como elas reagem. Tem efeito sem causa? Tem efeito sem causa quando roço na ponta do sofá e de repente siririca? Prossigo e orgasmo. Trata-se de efeito sem causa ou de causa causada, muito bem desejada, na hora certa, no momento exato de levantar a angústia, parar o tempo e derramar o gozo. Roçar no efeito, acariciar a causa, entrar no jogo e deixar reagir. Deixar o efeito, entrar na causa, roçar no jogo, acariciar no tesão.



Jogo sem identidade, ramificando-se na lógica abstrata do presente, multiplicando-se e contaminando o centro do estômago, fazendo suar a pele a ponto de dar vontade de estar nu, quieto, sentindo o cheiro do vento, olhando ao redor, outros corpos exaustos. Depois do riso, a Baré gelada para os garotos. Para a alma crescida, banho de cevada.

– Dina, essa cinta não tá funcionando, devolve meu dinheiro. Porra!

# Dina responde:

Vai tomar no cu! É cinta, segura um pouco, mas não faz milagre, porra!
 Dinheiro é o caralho, vê se tira o cu da cama e trata de rebolar essa coisa.

Chegamos ao ponto bom da idéia, a possibilidade de ser coisa alguma, ser coisa, ser coiso. Minha alma é uma coisa. Minha tara é uma coisa. Esse aí é uma coisa. Ia-sem-ver tateando as coisas. Coisa é morada do segredo que guarda a possibilidade de ser qualquer.

Dina mora na 713, transa com 7, aposta 15 no 8, ganha 6, devolve 4, empresta 5 e vende cintas modeladoras. Coisa de Dina acreditar no 8. Quando me esqueço das coisas, removo o significado inicial, vermelho-*delete*, sigo para o preto das tinteiras, desenho, acho outro, represento a nova forma, me lembro do sobrenome, sobreponho ao esquecido, perco o senso, canto.

Sinto como as coisas podem ser um jogo de perder o medo e misturar-se à terra, ao asfalto, ao couro do inimigo, ao bafo das torcidas. Perder o medo, cintilando em ignorância e raciocínio, fazer carne moída no asfalto, fazer alongamento no meio da rua, fraturar as estruturas.

Foi aí que a velha voou, deu pra ver o riso no ar antes da dor na terra. Assim, corajosa, como quem trepa sem camisinha, indo-sem-ver. Criando identidades múltiplas, buscando uma saída na transa e no transe como processo de entrega que não busca imagem exata ou fixa, mas a sensação da perturbação, do movimento, da irradiação randômica. Esquivando-se das certezas, indo em direção às provocações que compõem. Nada é de fato limpo, mas poeira, poro, muco, misturas fluidas com fome e dentes. Embaixo do pano preto, a orquestra.

A percepção desta orquestra contemporânea é encosta — modos de percepção se multiplicam, são enceradeiras no ferro-velho —, poros da terra em transe reconstituem réguas, eixos, paisagens, significados... As paixões são efervescentes como comprimidos de vitamina C. O copo americano percebe-se pedaço do boteco, a rolha esconde o vinho, nova lógica da borbulha.

No trampolim, o homem de gravata se concentra para o salto triplo. Subir na parada de ônibus e encontrar um livro de 1957. Lê-lo e distribuir as folhas rasgadas como se o tempo fosse vento, ventando a efemeridade para torná-la fuleragem. Lá de cima, com os olhos cerrados, as fibras dilatadas, o gel no cabelo, saca o batom do bolso, passa nos lábios e salta. Um salto alto de ornamentos, livre, alongado, de um céu arco-íris até o azul da piscina.

Chega uma hora do dia em que todos temos que nos alongar. Um alongamento intenso. Alongar o tato, alongar as partes ditas mortas, qualquer coisa que esteja parada dentro. Liquefazer as certezas, imprimir outras, certezas da intuição e do plano espiritual, místico. Mas também certezas das 11 mentiras. A fulerage-m-ente. A palavra como mentira, a mentira como liberdade. Assim, ir deslizando até chegar ao nada, onde ficam somente impressões de sentidos aguçados. Escritura do vazio. Vazio dos milhões de movimentos descontínuos, tecendo uma ideia solta, alucinante, dançando no meio da boate, com luzes amarelinhas, brincando de pular corda e girar o frango no pique bandeira.

- Maria sem vergonha!

Engolindo o samba, ela grita:

- Na minha casa tem um pé de siririca.

Dançar noite adentro na boate nos deixa excitados. *Continuum* de movimento, corpo volátil, vibração, seguimos dançando no infinito do led, no caminho de volta pra casa.

Dançar lúcido? Lúdico? São?

...por dentro ou tem por propriedade o gosto pela dança que, alegrando os músculos, as articulações, os ossos suados, nos fazem lembrar de coisas esquecidas, dançando. Trata-se do Corpos ossificando-se com o Osso<sup>2</sup>.

Há também a propriedade lúdica das coisas. O pipoqueiro distribui pipocas enquanto, no palco, todos assistem televisão. Sem televisão, veem-se radiografias no retroprojetor. Momento de respiração, pipoca rosa e inspiração, pipoca branca e expiração. Piração cansada de tanta televisão.

- Mas eram apenas videoarte.
- Videoarte também é comunicação unilateral. Silêncio daquele que só tem direito a ver, visionar e se calar.

# a ingratidão do inseto

Rádio, remendo, televisão, internet, labirinto? As políticas mundiais, intermináveis labirintos, laribintos, laribirintos birutas de intenções híbridas. Conspirações e diplomacias determinadas pelo poder econômico e militar escorregam na cegueira das guerras, caminham de cara para o futuro das verticalidades, fazendo do futuro o minotauro que o espera, para matá-lo ou beijar-lhe a boca, sem sedativos. Presente.

O mundo se espreguiça e acorda a todo momento, caminha e morre, faz música e enlouquece. Na escala dos movimentos, os grandes reverberam como uma enorme vibração que comunica, impõe ou empresta algo. O Brasil acorda, acorda o estado de Goiás, acorda Brasília, todos adormecem, mas estamos todos acordados?

O labirinto não para de crescer. Decidimos que é melhor dançar e beber o mel da mosca, transitar na horizontal das coisas, caminhar pelo pequeno do dia,

 $<sup>^2</sup>$  Referência ao Coletivo de Performance Osso (www.coletivosso.blogspot.com), criado em 2009, sediado em Salvador.

nas proximidades mais próximas, onde tem cachaça e vizinhança. Escapar da repetição, migrar-lhe algo de dentro. O labirinto não se repete em muros da mesma cor e material. Faz isto para enlouquecer os indivíduos com velocidade. Ele está dentro, mas mora fora.

O navegante da internet às vezes naufraga engolido por pixels e radiações. Peixes no infinito espaço afundam prostrados, sentados, virando as cadeiras, amolecendo o cálcio, encurtando os músculos, entortando as colunas, des-alongando as vigas, para repetir o toc-toc em teclado, mouse, touchscreen, chat, msn, google, e-mail, olho e ouvido. E os peixinhos que nadavam no mar, como os beijinhos que eu darei na tua boca, migram, emigram para a morte radioativa. Restam os camarões e as lacraias.

O labirinto cresce paradoxal, incompreensível. Nele, curtas distâncias operam na confusão do mais próximo e objetivo: corpo. Céus virtuais. Janelas para funcionários-pássaros, sedentários que trabalham oito horas diárias em salas condicionadas de ar e luzes halogênicas. Morrem de depressão sem um local de voo. Agora, aquietaram revoltinhas, já que estão bem servidos: 19" de LCD nos olhos, a bunda na cadeira; 120" e as asas em espasmos, como se fossem tocar o céu.

Isso nos faz aceitar a vida de gaiola e concomitantemente nos deixa livres e soltos, criativos e conquistadores de downloads gratuitos. Todo corpo se expande em pixel e a carne vira água parada, o mar se abre na tela, dispondo novas aventuras para o HD cefálico e o riso amarelo, enquanto, pálido, o corpo afunda. "Se descreve o mundo tal qual é, não haverá em tuas palavras senão muitas mentiras e nenhuma verdade." (TOLSTÓI *apud* ROSA, 2001, 226)

Mas, quem vai preso no labirinto? Angustiado, o transeunte encontra-se debatendo pelos portões do mundo, redesenhando sua sombra com socos e pontapés nas escadas inferiores do seu esplendoroso labirinto. Aqui não há Dina a ser chamada. Um ser egocêntrico perfila como animal nas saias rodadas do destino, na futrica do escritório, na sua acédia na raquete de choque mata-moscas, na grande novidade. Inauguramos o agora. E nossas fossas, também são labirínticas?

As fossas se cavam no chão. E foi do chão, do parto e da vagina que nasceram santos, budas e cristos. Inegavelmente, algo ocorre em terras e solos sagrados pelo mundo. Sendo assim, de mentes e solos sofridos, reprimidos e enérgicos poderiam nascer seres brutos meio-homem meio-animal, averiguados na concretude, materialmente bem constituídos.

Creta existiu e existe. Sua lendária sociedade explodiu numa erupção! E o Japão? Os moradores do labirinto são seus próprios arquitetos-construtores.

#### no entanto

Que o mundo árabe inteiro tenha direito a fuleragem, a maria-sem-vergonha, a ir-sem-ver! Que os véus se rasguem e as lindas muçulmanas tenham direito a orgasmos múltiplos.

Mas o ocidente também tropeça... Nossas mulheres têm direito a orgasmos? Serão essas as da repressão corporal ou as do fetiche da televisão? Estaríamos livres da burca ou enfeitiçados pela liberdade? Qual liberdade? Seria liberdade o conceito ocidental de compra endiabrada para satisfazer o sexo falido? Acreditamos estar livres de véus, mas não é preciso ver os véus. Ir-sem-ver é deslocamento. Hoje, a sociedade vê demais, somente vê...

Paradoxalmente, infelizmente – se a felicidade existe –, as palavras nadam vazias num discurso pueril, numa busca idiota pelo acerto. Mulheres se cansam do espelho enquanto homens se masturbam com pedaços de papéis. Que seria a revolução do sexo? Padres safados, libertinos moralistas, castrados de Freud? Há muito, nos esconderijos do labirinto, que não se observa um vago fuc-fuc. Clitóris abstratos diariamente são mutilados em nosso país.

Tom Zé diz que o funk "Tô ficando atoladinha" é uma das ondas concêntricas que a Bossa Nova desencadeou. E afirma: "O refrão de 'Tô ficando atoladinha' é um meta-refrão micro-tonal e poli-semiótico"<sup>3</sup>

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> www.youtube.com/watch?v=hubD31XaHqU



e no Tchad são 60%, na Mauritâ-80% e 90% das mulheres sofrem to Date: What Works and What Genital Mutilation. Programmes res que sofrem Mutilação Genital nia são 25% [750000] das mulheentre 70% e 90% das mulheres soexcisão ou infibulação. Na Guiné, milhões] sofrem Mutilação Geth Organization (WHO)/CHS/ Doesn't. A Review. World Heal-Feminina. FONTES: Female infibulação. Na Costa do Marfim das mulheres na Somália sofrem Genital Feminina (Excisão). 98% buti [250000] sofrem Mutilação excisão. 98% das mulheres de Djiinfibulação. Na Serra Leoa entre frem clitorectomia, excisão e/ou mulheres sofrem clitorectomia, infibulação. Na Etiópia, 90% das frem clitorectomia, excisão e/ou no Mali, 94% das mulheres soterritório). Na Eritréia, 95%, e nital Feminina (Excisão em todo No Egito, 97% das mulheres [29

# é esta a mulher invisível?

- Argh! Como prosseguir falando de conquistas, depois desta página?4

No meio de nossas conquistas e colonizações virtuais, um impertinente ser invade a sala. Zumzuzmzuz... para como um helicóptero na nossa frente. Encaramos a mosca. Olho no fundo dos olhos. Qual de seus olhos? Vendo o mundo em mosaico, ela é mais rápida que minha fúria submissa à televisão que irradia íons. A mosca, de olhos labirínticos, avança e lambe globos oculares nos países onde há desertos. Desconhece-se este tipo de gozo, mas os árabes praticam-no com ou sem burcas para limpar os olhos.

Curamo-nos pelo contato com a língua do inseto, suficientemente capaz de mydriasis, capaz de inflamar olhos, causar vermelhões, gotejar larvas e verdes, criar vazamentos e plantar árvores. A mosca deposita um troço na glândula lacrimal. Agora, quando choramos, algo cresce dentro e se alimenta do soro. Assim perdemos o tão famigerado privilégio da visão, *miosis*, vamos sem ver e disseminações.

Na mydriasis, acontecem visões confusas de dimensões fractais, nada nítido, somente a percepção das vibrações e fluxos de movimento, cores, plasmas, às vezes áureas e ectoplasmas. O olho treme, sente como se um ovo eclodisse dentro, leitosa visão, ploft, e novas mosquinhas saem dos olhos direto para o mundo. Algo de magnífico nos uniu, hoje sou dois, híbrido de sensações, homem-mosca.

Quando lacrimejamos, entidades desejosas de individualidade voam para longe ou para os sofás imperturbáveis de apartamentos chaveados com pessoas

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> http://famyallabout.blogspot.com/2010/11/before-i-proceed-just-wanna-say-that.html http://sheikyermami.com/2007/05/31/female-genital-mutilation-is-part-of-the-sunna-of-the-prophet/comment-page-2/

caladas. Cria-se o estranhamento, olha-se ao redor. Não estamos mais no trabalho, funcionalismo ocioso empregado. O controle abre falência, vontade de revirar as coisas e os coisos. Desfazer todo significado.

Com a lambida da mosca nos olhos, o mundo está virgem novamente e é preciso penetrá-lo como uma enxerida, zunzunando um gemido qualquer de anunciação de passagem. O bando está pronto para lamber as paredes da sala, os olhos dos chefes, as bundas. É decretar guerra aos que perseguem, segui-los e lamber suas línguas.

Quando mosca, o bando perde a noção de nojo e de perigo, se sente demente e lerdo — finalmente lerdo! —, calcula o espaço e as curvas. As palavras da publicidade parecem pálidas diante das asas que já não pertencem ao humano. O tempo animal é capaz de romper qualquer conceito pelo disparo dos modos de percepção. Só fuga e fogo, sem razão nem verdade. Isto, ainda que absolutamente não se tenha desejado o fogo nos galpões das escolas de samba do Rio de Janeiro.

Países, estados, governadores, computadores, satélites, muitos insistem na perseguição. Televisores anunciam e proclamam nossa morte. Mas, agora, temos muitas faces, e dentro delas outras tantas. Drag queen, malabarista, hipnotizador, trans, pipoqueiro, vizinhança, fuleiro, mina de transmutação.

Perfura-me e encontrarás outros escondidos dentro. Beija-me e sentirás mil línguas de répteis e serpentes. Questiona-me, e nada saberei. Somente quando calar a consciência-carne e escreverem-se corpos no cheiro do silêncio, respirando o vazio, é que beberemos o leite.

# segredos do invisível

Mulheres invisíveis acariciam e prendem com suas teias, suas tetas, cabelos de fita VHS, novelos de lã-houses, disquetes. Mulheres invisíveis caminham sobre teclados ilustres. Tudo o que serve, mas que é entendido como lixo, tudo que alcançou o privilégio do abandono, serve para a Maria-sem-vergonha. Fuleira se pretende. As cascas e os restos a interessam, como interessaram a Dina, Derrida e Manoel de Barros. Na *Mar(ia-sem-ver)gonha*, a Mulher Invisível é passagem obrigatória. Ela é performada pelos corpos em tato com materiais sensórios e de diversas texturas, que, no escuro, promovem sensações inusitadas.

A Mulher Invisível é promíscua e tecnológica. Mar()gonha ou coisa do tipo. Mistura tudo com tudo, de mulher-fruta a mulheres de fita banana, verde, fita crepe, durex, mulheres de plástico, petróleo, invisível mulher que ia sem ver e sem ser vista, estava, imprevisível.

- Todo concreto desmorona onde o invisível se releva.

Os modos de percepção se multiplicam como enceradeiras nos ferros-velhos. No entanto, quando arde o pique-bandeira na Esplanada dos Ministérios, arte. Mas o calor e o sol escaldante, certamente previstos no Plano do plano, impedem qualquer reflexão sobre as instâncias de poder envolvidas no ato de roubar a bandeira. Estar cercado e virar vento para criar evento no colorido do grito:

- Vencemos!

Um "vencemos!" logo contradito:

- O que implica vencer?
- E o que implica vencer em um jogo de pique-bandeira?
- São territórios.
- E vencer na Amarelinha?



Reuniões para discutir que jogo jogar: Go ou xadrez? Que implicações teóricas envolvem o jogo de pique-bandeira? São duas instâncias de poder em combate:

- Errado politicamente!
- Zut! Até para brincar você tem que pensar deste tanto?
- Não, para brincar penso no "como tal". Jogar 'como tal".
- O "como tal" também é invisível.

# fragmentos

Sputnik, lançado pela União Soviética em 1957, foi o primeiro satélite artificial na órbita da terra. Desde então, foram mais de 3.800 foguetes, 4.600 satélites artificiais; muitos explodiram e geraram por volta de 100.000 fragmentos menores de 10 cm e 8.000 maiores: lixo espacial, motivos de desalento desse céu do absurdo que questiona nossas televisões.

Mesmo assim, a tecnologia insiste: usina nuclear. Os recursos de observação se esgotam. Quem observa? Assuntos são escolhidos de antemão, assimilados na cadeira da sala, escondidos do contato direto. Surpreendemos-nos com a tecnologia. A tecnologia nos surpreende. Quanto logos na techné? Rios caudalosos de informação desnecessária, córregos do oculto, ilhas de plástico-bolha, bolhas radioativas.

A mosca, lançada pelo Corpos Informáticos em março de 2009, foi o primeiro satélite proto-orgânico-artificial colorido e fluorescente. Não poluente, vivo e demente, dando voltas, revoltando, nas dobras das esquinas sujas ou arrumadinhas, hippies ou estéreis. Voluta da mosca mansa reinando na criançada. Desta vez, o bando não escolheu a tecnologia.

- Ê mosca, ê mosca!
- Quem não tem calcinha usa óculos escuros. É mosca, ê mosca!

Sem três dedinhos de cachaça, a mosca não zumbe, não voa, nem pousa. Fuleragem!

Sim, nosso mundo é contêiner! Vagos de lembrança, repetimos. Loucos de euforia, compramos. Qual a velocidade do satélite? Órbita circular, 300 km de altura, 7,5 km/s. O circular é incógnita: a mosca sobrevoa, pousa, escapole do tapa. Lixos-espirais, vou de carona no vácuo-estelar: cuspimos no céu, esporramos no mar. Podem nossas comunicações, por princípio, serem isentas de morte?

Ocorrem corpos assimétricos no justo? Aqui aparece um freio: o que é otimização na cultura? Na arte, sua contra-morte? Na sorte, sua contraparte? Pelos requintes do anteontem, os vereditos: por que ignorar a realidade do comício de amanhã? Todos estarão de volta nesta natureza social? Qual comediante se esconde por trás destas plataformas infantis denominadas "discursos de porta-vozes governamentais"? Ainda teremos êxito nos chutes a gol? Nas arquibancadas tem mijo de burguês, nossas peladas valem mais na Europa. Saco é ter que aturar nações falidas querendo a primeira classe no Brasil.

Quem é Alemanha-salsicha/batata/romeno? Espanha-tolete/toilete/omelete? Portugal-tapete/topete/repete? Inglaterra-bisteca/chutney de manga, manga da Inglaterra? Coco da Bahia, Maria-sem-vergonha, *speech acts* sempre sujeitos a *infelicities*, ao risco, ao fracasso. França-petanque/queijos/vinhos/gatas e muito cachorro de estimação – quanta estimação! Grécia-juju-ba/Perséfone? Suécia-racker/tatuagem? E a trilogia do milênio. Itália-bordel. Quem é Japão/explosão/sushi e contaminação. Ê, beleza! Quem?

Compor e decompor, na terra ou no espaço sideral, é próprio de cachorros vira-latas. A decomposição compõe seus corpos. A composição que realizam elimina as pestes. Nós, artistas, ratos, urubus, vira-latas decompondo a riqueza, o status, o adidas, a nike, as olimpíadas, o corpo perfeito, o hata yoga, a meditação, deus.

Nós lagostas, onde lá deus gosta, e camarões, comendo metais pesados dos fundos dos oceanos – infelizmente –, ainda deixamos que ricos sobre-vivam. O que fazem é sobrevida: o carinho é massagem, a comida conta pontos, a roupa é imagem, o carro é caro, marca. Precisando: Deleuze e Guattari afirmam que Deus é uma lagosta; Corpos Informáticos, com a colaboração de Larissa Ferreira, afirma que "lá deus gosta".

## mirabolante

Já o universo, uni-verso, está aparentemente ilusório. Percepções são confiáveis se mal percebidas nas abstrações. São governadas pela matéria bruta, chupa, fula. O empirista percebe gostosuras gastronômicas espaciais, escolas democráticas, efeitos sem causa, verborragias de criminosos em potencial. O fenomenólogo poderia explicar que perceber-esse-antigo-continente-à-beira-do-caos é perceber exatamente isso. Não é somente receber estes estímulos, é fato. Grande aventura circular, computadores moralistas, filósofos conservadores a um passo da idiotia. Mas, deixemos os europeus: em 20 anos, nada mais poderão dizer. Entendam: abaixo do Equador, se existe salvação, esta só ventará na fuleragem.

Otimizar é questão do tempo. Captar, nutrir combinações da esfera real, leválas a cabo no momento certeiro, como flecha. Qual seria a canção do estilingueiro? Estilingue é arma de acertar pássaros. Que sobrevivência teria esta profissão? Seria profissão? Poderia caçar cacos de naves? Acertar a radiação?

A dúvida e a existência são orgânicas. Nem grupo nem classe. Todos são? Ou bêbados? Nada deveria ser descartado. A massa é vívida, mirabolante. Miraculante. Vacilamos em todas as linguagens, símbolos, místicas, inaugurações, desertos, camelôs, caiapós, dança das xuxinhas, marcas endiabradas, textos mal-resolvidos, obras dilaceradas. Cavalos binários galopam rumo ao testemunho infértil. Somos observados, crianças olham de cima, pratos. Fazer biscoito da linguagem, fazer bolo de linguagem, reg(ul)ar com vírgulas e acentos. Transformar tudo em ultimato.





Vivência maniqueísta da linguagem. Ou seria mamaqueísta? É preciso explodi-la? Marcá-la a ferro estranho à palavra. Didi mocó bocó módico médico foi metralhado na beira da pista. Verão saúde esquina da emoção. Para Zmário, barriga de tanquinho. Onde escondemos nossos apetrechos?

A verdade se desfaz como um satélite rodeado de lixo espacial. A ignorância ignora que ignora. A diferença interna e aparente nos seduz com o picolé da repetição. A "diferença sem conceito" (DELEUZE, 2009) argumenta em parceria com a diferença intrínseca. Características conceituais desta dinâmica da repetição forçada:

Encontramo-nos, pois, diante de duas questões: qual é o conceito da diferença que não se reduz à simples diferença conceitual, mas que exige uma ideia própria, como uma singularidade na Ideia? Qual é, por outro lado, a essência da repetição que não se reduz a uma diferença sem conceito, que não se confunde com o caráter aparente dos objetos representados sob um mesmo conceito, mas que, por sua vez, dá testemunho da singularidade como potência da Ideia? (DELEUZE, 2009, 61)

Onze Marias: Márcio Maria, Fernando Maria, Diego Maria, Beatriz Maria e sem-vergonhas. Onde estão Camila, Luara, Cyntia, Marta, Jack Drão?

- Talvez escrevendo a siririca.

Fuleiros parafernálicos, *la folle rage* parafernal, as parafernálias são desmitificações dos eletrodomésticos, das eletrodomésticas – orgânicas ou não –, de secretárias eletrônicas a bonecas infláveis, inflamáveis, móveis, mobiles, com seus manuais e automáticosismos. Desvendamos com o desmanche dos abandonos que tentam sumir com (consumir). Fuleiros parafernálicos, catadores, ambulantes, per-ambulantes, errantes assertivos, miram o chão batido das entrequadras, rodoviária do Plano Piloto, Teatro Nacional, Taguatinga, Ceilândia, praça sem vaca, praça da lua, Goiânia, Abadiânia, Luziânia e Araújos.

Performers, performers em telepresença, videoartistas, fotógrafos, cineastas, atores, artistas plásticos, artistas multimídias.

### - Que nada, Fuleiros!

Pulando corda no sinal fechado em Taguatinga, mais precisamente na Praça do Relógio. Que importam as horas? O sol escaldante embrutecedor, também previsto no Plano do plano, entorpece, mas deixa os pés livres para pular, negligenciar o patrão mal-encarado. No entanto, como convém ao Planalto Central, segue-se a chuva torrencial, também prevista no Plano do plano. O sol permanece, a chuva é passeadeira e, por vezes, se debruça na janela para ver os moços passarem.

 – Qual sua saída, mané pulador de corda, desempregado e ainda por cima achando graça?

Para fugir de chuva, buraco fedido ou enfeitado. Os buracos que o bando acha estão todos institucionalizados: metrô, shopping, galeria, museu. Mais divertido do que pular corda é contar o tempo que o segurança leva para retirar o bando do local.

Nosso recorde na rampa da Esplanada dos Ministérios:

20 segundos para a chegada dos guardinhas

+ 5 minutos de papo *embromation* 

(aguardando o responsável)

- + chegada de mais um carro da polícia
- + 4 minutos de papo *embromation*

= expulsão em 9 minutos e 20 segundos

Trata-se, portanto, essencialmente de um nome caracol - mais amplamente: de um nome curvo, mas docura não deve ser confundida com o caráter sempre mais ou menos lentivo daquilo que é mole, uma vez que -bem pelo contrário, o que ele tem de perfurante e penetrante se confirma pela aproximação que é possível estabelecer entre as sílabas de que é composto e as que formam o estado civil do inseto dito 'lacrainha'.

(LEIRIS in DERRIDA, 1991, 14)

mulher invisível homem e menino onde se encontra o chão?

o perfume esconde o cheiro de mijo mulher invisível riso

cabe no teu ânus o esconderijo mydriasis mulher invencível sol pleno de noite ilumina pelos derrete o concreto

mantra de batom, gruta de objetos mulher invisível clitóris

cortaram teus nervos castraram o desejo sugaram teus seios e agora te querem assim

mulher invisível onde moras em mim?

o mel da mosca a mosca da mulher

a mosca pousa na sociedade absorvida e não consumida coiso da coisa resíduo de existência a mulher invisível faz desejar a dividualidade



## cartão clonado

Ontem, o caixa eletrônico do Banco do Brasil pedia dinheiro. O cartão na máquina colocado, ela entoou:

- Me dá um dinheiro aí, me dá um dinheiro aí.

Doações: desabrigados dos desabamentos da região serrana do Rio de Janeiro, janeiro de 2011. Para onde vai este dinheiro? Para aqueles que aguardam na praça a queda do ditador? Para as vítimas do desvio do dinheiro nas prefeituras corruptas? Para Sputiniks brasileiros? Para o Oceano Pacífico? Aquele caixa eletrônico, o cidadão, aquele papel impresso, a chantagem emocional, comovente!



### Caixas eletrônicos te comovem?

Caramba! Que golpe! É proibido pedir esmola no sinal, mas pode no caixa eletrônico. Daqui a pouco vai ter caixa eletrônico querendo lavar vidro de carro no sinal fechado ou quiçá fazendo malabares. Será que na Alemanha-salsicha/batata/romeno caixas eletrônicos pedem esmola para os que combatem na fronteira do Camboja com a Tailândia?

Afogados e desvalidos entre a rede social-virtual e o traço cambiante do real. Ir-sem-ver deseja o despertar dos outros sentidos. Existem, na máquina corporal, forças mais atrativas e poderosas do que as da mente? Para que serve a inteligência, quando utilizada somente para abrir e fechar e-mails? E o facebook, pode a revolução?



Como sempre, na filosofia, na arte e mesmo na gastronomia, fica faltando falar do odor, do cheiro, da dificuldade de envolver o cheiro, aquele que não é perfume melado nem recheado. Cheiro de cachorro grande, cheiro de sovaco, cheiro de mulher no travesseiro. Qual o cheiro da internet?

Também ficou faltando cantar o cheiro do labirinto, do instinto, da siririca. Ficou faltando farejar a Dina, correr os dedos pelo CU e sentir seu cheiro, fuçar o cheiro da Ceilândia, cheiro de vento (rapa), cheirar o cangote do policial, quiçá mordiscar.

Que cheiro ocupa seu copo? Que garrafa escoa esse perfume que pretende esconder o frescor do orgasmo na boca tímida? Escovar os dentes com lavanda para esquecer o creme da xoxota? O que cheira a mosca? Qual o cheiro da mosca? E a Linda Rosa Juvenil, fede depois da ciranda?

#### desata

Crianças gritam ao longe, nesta cidade dita do poder, considerada privilégio não desejado por muitos. Um carro aqui, outro ali. Crianças brincam ao longe, pôr-do-sol no canto dos olhos. Algo de muito organizado existe no ar, algo de muito pesado se esconde nos canteiros. Isto é o Plano do plano. Fora do Plano do plano, mas também já em suas beiradas (rodoviárias), o verme, o frame, a lacrainha escapam da fantasia, vestem a fuleragem e cantam. Sem nenhum ensaio, sem elenco fixo, sem local pré-determinado, como o filho na barriga que tem a cara do improviso, achamos que fazemos teatro.

A música reúne, puxa, congrega o povo ao redor. A música fuleira desata os nós da sociedade de satélites artificiais, foguetes espaciais e moscas em voluta.

No encontro dos eixos, núcleo do ovo, germina a vida torta, rodo, viária, que pulsa o perigo das paisagens: os habitantes. Transmutar as almas em concreto. O cenário respira, anda, nada e voa. Será que este animal guarda nas patas a direção de olhos brancos de um instinto coletivo, ou é apenas um bicho submisso aos chicotes de uma elite conservadora?

Em que partes de seus pelos a cidade-animalesca obedece, onde cede, onde é sede, onde rosna, quando trai? Nossas paredes e muros gritam com pulmões largos, como putas que revelam partituras do orgasmo, pequenos rastros do gozo germinal das crianças e molecas, jovens e ambulantes, pixadores e grafiteiros. Camaleônica-cubista, a cidade se faz santa e vigilante para, depois das flores e canteiros, abrir as pernas e as passarelas a qualquer sorte. Sim, ela goza.

O que dizem as escrituras de cimento, carne e planta? Complexa escritura viva, vibrando quente como sangue escorrendo em escadarias. Ela, um cosmo de intelecto confuso, contraditório e colorido, range fazendo da vida a seiva que alimenta suas arquiteturas e seu bioma. Parabólicos ninhos de pássaros, bueiros de ocultas vidas. Mas, na superfície, onde a civilização dança, quais orquestras compõe em suas partituras? Existe a possibilidade do improviso dentro de seus ritos?

É preciso autorização para desregular as válvulas de realidade coletiva, pulando corda em shopping centers, encerando sinais vermelhos? Quem autoriza e determina as regras dos corpos sobre solos privados e públicos? E quando a vigilância cansa, as câmeras dormem e o pátio está nu, há tesão na delinquência? Onde mora o infinito?

O infinito é antes de tudo um leite quântico sobre fogo baixo — excite sua volúpia e ele se derramará sobre o universo aparente. O observador não está passivo, não está fora, ele é a própria paisagem. Sobrepondo no sobreposto. Divisível parte do mesmo. Gargalhada silenciosa, alegoria cinza, raiva cancerígena. Quantos esconderijos a cidade guarda em seus habitantes, quanta sobriedade na loucura das percepções! Sim, as paredes são mais hábeis do que o cimento. Muradas da cultura solidificam o mundo aparente. Onde estão as vozes que vinham do corpo flutuante? Onde moram os canais do espírito, onde a crença se faz, onde tocamos paisagens ocultas? Rasgar o vestido e mergulhar na chuva.

# - Como assim, "não pode"?

Talvez concluir seja assim mesmo, se conclusão houver, nos labirintos de nossas 11 mãos. Assim, na contramão, o bando evita a blitz que tenta organizar os pensamentos e as percepções neste fevereiro chuvoso de 2011, às vésperas do carnaval.





# que canta e ri

A performance não é dança, nem teatro, arte visual ou música. Ela é fruta que escorre pelas bordas dos lábios das gentes cansadas de hábitos, de bons hábitos, cansadas de açúcar, de doce, cansadas de códigos e de semiótica. A performance, tomando emprestado termo de Michel Serres, é o duro.

A arte é feita de membranas mais ou menos dispersas, retalhos e costuras. Corpos Informáticos se (in)dispõe no trânsito dos fluidos que vazam pelos pontos não suturados dos processos deformantes irremediáveis, e isto em movimentos mais ou menos aleatórios gerados por forças intermoleculares, por vezes insignificantes, infidelidade. Para o Congresso da ANPAP de 2009, escrevi com Maicyra Leão, Marta Mencarini e Larissa Ferreira sobre a arte contemporânea como traição:

A arte contemporânea que não consegue ser conceituada por teóricos, críticos, historiadores da arte, aquela que é heterogênea, múltipla, diversa, dispersa, que foge das regras, normas e bordas, pode ser fidelidade às tendências, às instituições legitimadoras, fidelidade ao mercado, enfim, uma fidelidade capitalista. Pode também ser traição. E é esta arte que nos interessa, isto é, a arte contemporânea como traição. \_\_ Tragam suas traíras!

A obra aberta (ECO, 2008) é obra-traição que deseja ser des-coberta. A relação com o público é de revelação, sujeitos fruem desvelando algum sentido (dado pelos sentidos e pelo conhecimento). Mas o sentido estará sempre encoberto, ainda que algum véu tenha sido retirado. A traição na arte contemporânea carrega a multiplicidade (alguns dirão sígnica e outros dirão cínica) que se presentifica em possibilidades heterogêneas, caminhos divergentes. Possibilidades que são descobertas quando se encobrem outras em que, por mais nua que seja a suspeita da verdade, haverá sempre rastros de outras traições camufladas. Signicamente e cinicamente, a arte contemporânea trai o público, confunde, para que o segredo permaneça.

Hoje, o Corpos Informáticos incluiu a (re)flexão fuleragem. A fuleragem mente, engana e trai.

A arte e principalmente a performance, e a performance com tecnologia, trata, maltrata e distrai e destrói a tecnologia. Isto é, usa-a no sentido inverso de sua positividade técnica. Infidelidade. E a primeira técnica traída é a linguagem, aquela vazia, repetida, cheia de palavras engessadas que repetem e se repetem indefinidamente, perdendo o sentido e principalmente os sentidos, os 11 sentidos e o sentido.

Performance: grito infiel expelido direto das vísceras para o oco do espaço, capaz de viagem no tempo. Encontrar o espaço da infidelidade exige um se sentir não turista, não olhar, penetrar, não chupar chiclete, morder a fruta toda e deixar as sementes pularem para os buracos de vazamento da cidade.

Hoje em dia, a ideologia se revelou pura utopia. Aliás, a ideia é mesmo da ordem da ideia e lá permanece, se não se vincula com a vida desviada da linguagem morta, aquela da ideologia, envolta em seriedade e drama.

A arte dita politicamente correta não é de fato política, pois a verdadeira política não tem objeto. É arte? E a arte tem objeto? As obras autobiográficas, as montanhas de autorretratos atendem a um discurso freudiano raso, pouco, velho. Diremos mesmo arcaico. O outro do arcaico é a carícia, sendo ambos o mesmo, isto é, apenas letras que insistem em brincar de jogo das cadeiras. Há ainda o craiaco, a acírica, o cacairi e a traíra.

Traíra: (var. de *taraíra* tupi, *tare'ira*; outras var.: *taraíra*, *tarira*, peixe teleósteo da família dos caracídeos). Seus dentes são muito cortantes, é carnívoro, considerado um dos maiores inimigos da piscicultura. bras. chulo; O pênis.

O Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos pesquisa a capivara, se interessa pela ornicofagia efetuada em hordas, joga bola de gude, biloca, guileta, peteca, pula corda e pensa os gases, ou melhor, a possibilidade de uma eletricidade gasosa. O te-ato do Oficina Uzyna Uzona quer antropofagia e o bárbaro tecnologizado eletro-candomblaico. Ronald Duarte, Luiz Andrade, Alexandre Vogler, Simone Michelin, Romano e outros artistas defumam as cidades a par-

tir de um caminhão com toneladas de incenso ou botam fogo nos trilhos do bondinho de Santa Tereza, no Rio de Janeiro. O Coletivo Filé de Peixe vende DVDs piratas do Corpos Informáticos. Rose Boaretto oferece casas aos sem teto nas cracolândias.

A estética pensa aquilo que toca o sensível em seus 11 sentidos. A saber, os conhecidos: tato, olfato, paladar, audição e visão; e os desconhecidos: equilíbrio, tesão, cenestesia, razão, intuição. Michel Serres (1985, 56) afirma: "[...] os sentidos caóticos e turbilhonantes não chegam à unicidade, à conservação, nem à identidade. [...] A linguagem advém [...] e o corpo diz 'meu' [...]". Creio que Serres se engana. A fala, talvez o mais sexuado órgão dos corpos, deve primeiro ter se expressado dizendo: "Ei, você!" Em um desejo de encontro, desejo que se convencionou chamar de acasalamento. Ainda segundo Serres, depois este corpo diria "só". Na minha sensação, se o corpo diz primeiramente "Ei, você!", busca do outro, ele já não estaria mais só. Rapidamente, crianças famintas ao redor. E, continua Serres, por fim o corpo diz "desejo" e, assim, moraria na prisão da língua.

Do nosso ponto de vista, neste estágio, depois de ter dito "Ei, você!", depois do prazer e já com moleques rondando, a língua permaneceria liberta para o beijo molhado: um escorregadio penetrando entranhas de sabores e odores.

Na prisão da língua há unicidade, conservação e identidade. Como resgatar os sentidos caóticos e turbilhonantes, se estamos presos na linguagem? A "linguagem" da arte é a da ventania, língua do suor, língua da pereba, discurso (dis-curso, des-curso) da pereba. E ela realmente fala. Somos incapazes de ouvi-la. Nem sabemos senti-la, mas ela está incrustada em nossos próprios corpos que só aprenderam a ver. O discurso da pereba é mixuruca, dizem aqueles que estão na linguagem e entendem de ideologia. Estes pensam inclusive em ideologia dominante e creem que exista ideologia dominada.

Do lado dos dominados, "está tudo dominado". A internet provoca vazamentos. Em 2011, nos países ditos árabes, estes vazamentos estão se tornando alagamentos.



A arte não discute. Ela não está na utopia, porque a utopia não se realiza. A arte se realiza, Zé Celso dança nu no Planalto Central.¹ Muitos o acompanham, outros permanecem vestidos. Corpos Informáticos realiza, ele não quer atingir nada além de suas unhas defeitas. Ele não tem objeto, é pura feitura, ação mixuruca.

Com a performance tornando-se tema de exposições (Marina Abramovic no MOMA, e 100 years: a history of performance art no PS1 em Nova York simultaneamente) e se tornando institucionalizada, sua efemeridade se submete à consagração. É necessário pensar novas infiltrações: não mais diremos que nossas performances são efêmeras, diremos que são mixurucas, deslizam vadias entre os vãos absorventes. Na seca, sopram poeira e a mosca zune. Na praia, jogam frescobol. Na rodoviária, se deitam no chão de cimento coalhado de chicletes que "ganharam o privilégio do abandono" (Manoel de Barros). Em Goiânia, a vaca é brava para a mar(ia-sem-ver)gonha.

Apesar disto, alguns escrevem "estética, arte e cultura" colocando tudo no mesmo saco, provavelmente de plástico. Já nos referimos à arte e à estética, falemos agora de cultura. A cultura foi por vezes arte, foi por vezes religião, se tornou hábito sedimentado, cimentado. A cultura reproduz o arcaico e financia o politicamente correto. Ela interessa ao Ministério da Cultura. E atenção! Privem-nos de um Ministério da Arte. Mas, que tal um Mistério da Arte e da Alquimia. M.A.A., muito má!

O Corpos Informáticos quer fazer, quer ousar, deitar-se e ouvir arte: Laurie Anderson, Chelpa Ferro, Lucio Agra, Rose Boaretto, Zmário. Equilibramonos no meio dos buracos do asfalto, plantamos árvores e é preciso regá-las, adubá-las, mas também podá-las, cheirá-las e equilibrá-las, deixá-las sentir tesão. Como se configura o tesão das pitangueiras?

A arte, a nossa, não tem objeto e mentimos muito, enganamos. A política não tem objeto. A performance não tem objeto. A cultura tem objeto, inclusive a cultura imaterial. E faz dela o que bem sabe fazer a sociedade hiperindustrial:

195

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> Dionisíacas. Tea(t)ro Oficina. Esplanada dos Ministérios. Maio de 2010.

consumo, com-sumo, com ela sumo; consome, com-some, com tudo some. E eis os lixões, escondidos em cima das camadas de famintos, fedidos e violentos, anímicos, porque fora da linguagem, pura desordem, talvez arte e muita fuleragem.

A arte politicamente correta que pulula nos Estados Unidos da América do Norte e na Bienal de 2010 em São Paulo pretende atingir projetos sociais. Eu poderia dizer 'sinto muito'. Mentimos, mas não tanto: não sinto nada. Que permaneçam quietas, porque nada gritam, representam. Quietas nas galerias burguesas disfarçadas de engajadas.

A arte também não tem programa, não pode ter programa, a não ser aquele da *naite*, pura paquera, olhares persistentes, e tesos, xoxotas molhadas e pênis duros, quase doloridos. Programa beijo na boca, sarro, e nos distanciamos para o hotel já de mãos entrelaçadas. Que crítica para esta arte?

Jean Duvignaud afirma que a performance quer dizer: "Abaixo o Estado!" Talvez happenings dos anos 1960, 1970 tenham querido dizer isto. Mas ele se engana redondamente. Em 1989, quando defendi minha tese de doutorado, já afirmava isto: a performance não quer gritar contra nada. Talvez estes artistas que queriam ir contra algo e Duvignaud desconhecessem o ditado: "falem mal, mas falem de mim".

Unhas defeitas | Uberlândia, Rio de Janeiro, Nova Iorque, Salvador







Anossa praia, e a de muitos artistas com os quais *fuleramos* – Coletivo Osso, Filé de Peixe, Grupo Empreza, Larissa Ferreira, Maicyra Leão, Maria Eugênia, Opavivará, Shima, Victor de La Rocque, Yuri Firmeza – é onde estivermos.





Para colocar fogo no mato, é preciso ser lente de aumento, vento, mas também vazamento de seiva.

Roland Barthes afirma que a única arma é o silêncio. Ir para uma praia deserta pode ser interessante, mas será que é tão divertido quanto colocar fogo no mato para fazê-lo renascer, como o cerrado?

Aqui, em uma conferência em sala com tapete vermelho, mesa, luzes e microfones; ali na cachoeira; aos pés do Guggenheim em Nova York; em Uberlândia. E lá faremos alongamento, alagamento, alargamento. Faremos espinho no pé e bicho do olhar. Isto com o homem literalmente despido. Não contra o homem vestid, mas literalmente despidos.

Corpos Informáticos pratica o divíduo, por oposição ao indivíduo. O indivíduo é aquele que não se divide, indivisível, o eremita. Corpos Informáticos professa contaminações desde 1996², ainda que em tempos de AIDS. Incubus e Sucubus também rondam³.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Referência à exposição *Incubus e sucubus*, ocorrida na Galeria da Caixa, 1997. Para detalhamento ver MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Corpos Informáticos. Arte, corpo, tecnologia.* Brasília: PPG-Arte, UnB, 2006. 41-44. In www.corpos.org/papers/historico.html





<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> O espetáculo *Secreções e contaminações* aconteceu no Espaço Cultural 508 Sul, Brasília, em 1996, e a ele seguiu-se a instalação de mesmo nome realizada na exposição *12 Artistas Pesquisadores*, ANPAP, no mesmo ano. "Corpos Informáticos lida com o que Schechner chama de multiplex code, que provoca no espectador uma recepção mais cognitivo-sensória do que racional. Criamos, em *Secreções e contaminações*, um tempo-espaço de experimentação [...] Havia luzes provenientes de projeções e televisores, secreções tecnológicas: havia espelhos, portas de vidro em movimento. Havia luvas cirúrgicas e nebulizadores denotando a possibilidade de contaminações com a tecnologia. Isto interagindo de forma quase autônoma com performances individuais, em grupo e com o público". MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Corpos Informáticos. Arte, corpo, tecnologia.* Brasília: PPG-Arte, UnB, 2006, 29. In www.corpos.org/papers/historico.html.

A composição urbana gera sinais nomadizantes, por oposição aos sinais normatizantes. Sinais nomadizantes revelam a inexistência do cotidiano.





Na interatividade, um frenético dedo de um corpo congelado aperta o botão para navegar por caminhos pré-traçados. Na iteratividade, há naufrágio. A iteração que buscamos se quer carícia sub-reptícia. Tal como a máquina de guerra de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a carícia age por vazamento, infiltração, por tráfico, na calada da noite ou nas barbas da polícia, nunca se torna obra de arte da Bienal. Ela é pixo e não grafite. Ela não pode ser concedida, deve ser conquistada.

A carícia não é nem máquina, nem guerra. A máquina busca o progresso, a guerra destrói o progresso alheio e o seu próprio. Dizer "máquina de guerra" para algo "operando por corte, transição, migração e acumulação mais do que por combinação de unidades, um tal tipo de signo parece pertencer à semiótica de uma máquina de guerra nômade, dirigida por sua vez contra o aparelho de Estado" (DELEUZE & GUATTARI, 1995b, 58) é um oximoro. Deleuze e Guattari não perceberam quão machista e contraditória era sua proposição de uma máquina de guerra. Nós pensamos a carícia.

Mar(ia-sem-ver)gonha traz consigo um elemento da arte contemporânea, principalmente da performance: (ia-sem-ver), isto é o privilégio do corpo inteiro em detrimento da visão das artes visuais. Mar(ia-sem-ver)gonha critica a primazia do olhar e pesquisa nossos 11 sentidos. Ela não é imagem, ela faz bagunça e pode feder, derreter, amolecer. É arte-ação realizada em grupo, com autoria promíscua, escorrendo como secreções e contaminações pelas ruas das cidades, pelos gramados de Brasília, em telepresença fuleira com programas de free download infiltrando-se pela internet como vírus. Maria-sem-vergonha traz consigo ainda o conceito de mar()gonha: outras palavras, balbuciar e entrever a diferença na palavra arcaica.

(ia-sem-ver) e mar() gonha falam de fuleragem. Esta não escreve manifestos, tem mania de festa. Não escreve texto, se expressa por textículos, canta e ri. Pela galhofa ela é crítica.



A fuleragem não é obra de arte nem acontecimento, é ocasião (oca grande), acaso e improviso. Ela é mixuruca e não efêmera, renuncia à obra, ao espaço in situ e mente. Escreve livros, organiza eventos, expõe em galerias e até ganha editais. A fuleragem se dá por parasitagem na paisagem física ou virtual, com participação iterativa do espectador que dança, canta, pula corda ou se excita na frente da enceradeira vermelha. Ela critica a escrita, a linguagem e mente te convidando à leitura deste livro.

# referências bibliográficas

- AQUINO, F. & MEDEIROS, M. B. Parafernálias: composição urbana e ueb arte iterativa. *Polêm!ca*, UERJ, n. 22, 2007. www.polemica.uerj.br/pol22/cimagem/p22 fernandomaria.htm
- AQUINO, Fernando; AZAMBUJA, Diego; MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Corpos informáticos: arte, cidade, composição*. Brasília: PPG-Arte/UnB, 2009.
- BARTHES, Roland. Le plaisir du texte. Paris: Seuil, 1973.
- BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BÍBLIA. Português. Gênese. São Paulo: Maltese, 1962.
- BORGES, Fernanda. *A Filosofia do jeito. Um modo brasileiro de pensar o corpo.* São Paulo: Summus, 2006.
- COHEN, Renato. Performance como linguagem. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- CORPOS INFORMÁTICOS. Documentário. Mar(ia-sem-ver)gonha. http://vimeo.com/11356663
- DAWEI, Fei. Transgresser Le príncipe celeste. *Art Press, Répresenter l'horreur*, número especial, hors sèrie, 2001, p. 60-64.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2009.
- \_\_\_\_\_. Francis Bacon. Logique de la sensation. Paris: Seuil, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 3.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- \_\_\_\_\_ (a). *Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 1.* Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- \_\_\_\_\_ (b). Mil Platôs Capitalismo e Esquizofrenia, vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. O animal que logo sou. São Paulo: UNESP, 2002.
- \_\_\_\_\_. Margens da filosofia. Campinas: Papirus, 1991.
- ECO, Umberto. Kant e o Ornitorrinco. Rio de Janeiro: Record, 1998.

- FADEL, Georgette. http://www.ciasaojorge.hpg.ig.com.br/home.htm acesso em 07/07/2009
- FERREIRA, Larissa; LEÃO, Maicyra; MEDEIROS, Maria B.; MENCARINI, Marta. "Arte contemporânea como traição ou Tragam suas traíras!". In *Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*. Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, 2009. In www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/maria\_beatriz\_de\_medeiros.pdf
- GOMES PEÑA, Guillermo. En defesa del arte del performance. In *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: UFRGS, 2005, p. 199 a 228.

GUALANDI, Alberto. Lyotard. Paris: Les Belles lettres, 1999. HEIDEGGER. Martin. Ser e tempo. Petrópolis: Vozes, 2004. . A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70, 2000. KRISTEVA, Julia. Le langage, cet inconnu. Paris: Seuil, 1981. LEHMANN, Christian. La folie Kennaway. Paris: Presses de la Renaissance, 1988. LEIRIS, Michel. Tímpano. In DERRIDA, Jacques. Margens da filosofia. Campinas: Papirus, 1991. P. 7 a 19. MEDEIROS, Maria Beatriz. Aisthesis. Estética, educação e comunidades. Chapecó: ed. Argos, 2005. \_\_\_. Bordas rarefeitas da linguagem artística performance. In: www.corpos. org/papers/bordas.html. . Corpos Informáticos - produção recente: DVD/Livro. In Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, Bahia. In: www.anpap.org.br/anais/2009/ pdf/cpa/maria beatriz medeiros.pdf . Processo criativo em arte (individual ou em grupo): jogo e contaminação. In: *Polêm!ca*. Imagem Vol. 8 – Jan/mar 2009. www.polemica.uerj.br/8(1)/ cimagem/p8(1) 1.htm . L'artiste plasticien: sujet et objet de l'art. Ses Manie-festa-actions. Tese (Doutorado). Universidade Paris 1-Sorbonne, Paris, orientação Bernard Teyssèdre, 1989. Inédita.

MOLES, Abraham e ROHMER Elizabeth. Théorie des actes. Paris: Tournai, Caster-

man, 1977.

- NIETZSCHE, F. Vérité et mensonge au sens extra-moral. Paris: *Actes Sud.* (1873) 2002.
- ROSA, Guimarães. *Tutaméia (Terceiras Estórias)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- SERRES, Michel. Les cinq sens. Paris: Grasset, 1985.
- STEINMETZ, Rudy. Jean-François Lyotard: le silence en peinture. In *L'image*. *Deleuze, Foucault, Lyotard*. Paris: Vrin, 1997
- STIÈGLER, Bernard. Quando fazer é dizer. In *reVISta*: PPG-Arte/UnB, Brasília, n. 3, p. 9-20, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Reflexões (não) contemporâneas*. Tradução e organização de Maria Beatriz de Medeiros. Chapecó: Argos, 2007.
- TINOCO, Bianca. O corpo presente e o conceito ampliado de performance. *Anais do* 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

  Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador, 2009. http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/bianca\_andrade\_tinoco.pdf
- WEIBEL, Peter. L'actionnisme viennois 1960-1971. In *Art Press, Vienne*. número especial, hors série, 1984, p. 45.

próximas páginas

Luara Learth Diego Azambuja e Maria Eugênia Zmário Corpos Informáticos e Grupo Empreza tudojunto























