**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

Eduardo Bruno Fernandes Freitas

Performance Urbana Nômade
Cartografias interventivas no espaço-tempo de Fortaleza/CE

**São Paulo
2018**

Eduardo Bruno Fernandes Freitas

Performance Urbana Nômade
Cartografias interventivas no espaço-tempo de Fortaleza/CE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo para obtenção do título de
Mestre em Artes Cênicas

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Freitas, Eduardo Bruno Fernandes

Performance Urbana Nômade: cartografias interventivas no
espaço-tempo de Fortaleza/CE / Eduardo Bruno Fernandes
Freitas ; orientador, Antônio Carlos de Araújo Silva. --
São Paulo, 2018.

148 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Performance urbana nômade 2. Fortaleza 3. Máquina de
guerra nômade 4. Coletivo Aparecidos Políticos 5. Silvia
Moura I. Silva, Antônio Carlos de Araújo II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Eduardo Bruno Fernandes Freitas

Performance Urbana Nômade: cartografias interventivas no espaço-tempo de Fortaleza/CE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva

Aprovada em: _____

Banca Examinadora:

Prof (a). Dr (a). : _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof (a). Dr (a). : _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Prof (a). Dr (a). : _____

Instituição: _____

Assinatura: _____

Agradecimentos

Agradeço aos vivos e aos mortos que sabem que me ajudaram.

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo o estudo da Performance Urbana e de sua potência de ruptura com o atual modelo hegemônico de sociabilidade, utilizando a cartografia como referencial metodológico, em uma apropriação conceitual do termo proposto por Gilles Deleuze e Félix Guattari. Para isto, a cidade de Fortaleza, no estado do Ceará, é tomada como campo de investigação de Performances Urbanas que também agem como contraventoras do regime biopolítico (FOUCAULT, 2010) e necropolítico (MBEMBE, 2016) em uma espécie de maquinaria nômade de guerra (DELEUZE e GUATTARI, 2012). Assim, na composição desta escrita dissertativa terçemos o que estamos nomeando como Performance Urbana Nômade, criando conexões entre a teoria com as práticas de Performance Urbana fortalezenses e nos apropriando, especialmente, de conceitos da filosofia da diferença. Para isto, no percurso, analisamos alguns trabalhos de artistas e de coletivos locais como por exemplo: Aparecidos Políticos e suas performances “Operação Carcará” e “Intervenção urbana pelo ar”, assim como Silvia Moura e seus trabalhos “Eu me importo” e “Corpo-Lixo-Cidade”. Junto a isto, são também dispositivos/constituintes do rizoma corpóreo-artístico-teórico, que compõem a presente cartografia, minhas criações performáticas juntamente que outros artistas locais, produções audiovisuais, vídeo-artes, entrevistas e referências bibliográficas.

Palavras-chave: Performance urbana nômade. Fortaleza. Máquina de guerra nômade. Coletivo Aparecidos Políticos. Silvia Moura.

RESUMÉ

Cette recherche a comme but l'étude de la performance urbaine et sa puissance de bousculer le modèle hégémonique actuel de sociabilités, en utilisant la cartographie comme cadre méthodologique dans une appropriation conceptuelle du terme proposé par Gilles Deleuze et Felix Guattari. Pour cela, la ville de Fortaleza, dans l'état du Ceará, a été choisie comme champ de recherche des performances urbaines qui agissent également comme contrevenantes du régime bio-politique (FOUCAULT, 2010) et necropolitique (MBEMBE, 2016), comme une sorte de machine nomade de guerre (DELEUZE et GUATTARI, 2012). Ainsi, pour composer la rédaction de ce mémoire et pour tisser ce que nous nommons la performance urbaine nomade, nous avons créé des connexions entre la théorie et la pratique de performances urbaines de Fortaleza, en particulier les concepts de la philosophie de la différence. Dans ce parcours, nous analysons quelques artistes et collectifs locaux: le collectif Aparecidos Políticos et ses performances “Operação Carcará” et “Intervenção urbana pelo ar”, et l'artiste Silvia Moura et ses performances “Eu me importo” et “Corpo-Lixo-Cidade”. Mes créations artistiques, productions audiovisuelles, arts vidéo, des interviews et des références bibliographiques sont aussi des dispositifs/composants du rhizome esthétique-politique qu'on veut construire tout au long de la cartographie corporel-artistique-théorique de la recherche.

Mots clés: Performance urbaine nomade. Fortaleza. Machine de guerre nomade. Collectif Aparecidos Políticos. Silvia Moura.

Sumário

009. Introdução, ou plano de voo

Capítulo 1 - De onde falamos, para onde queremos ir

- 016 – 1.1 As cidades contemporâneas e seus regimes urbanos
- 025 – 1.2 Um pequeno percurso do regime necropolítico no Brasil
- 035 – 1.3 Uma pausa para tentar apresentar Fortaleza para um estrangeiro
- 036 – 1.4 Arte urbana como uma possibilidade de nomadismo

Capítulo 2 – Performances Urbanas Nômades fortalezenses: Coletivo Aparecidos Políticos e Silvia Moura

- 053 – 2.1.1 Aparecidos Políticos – Operação Carcará
- 066 – 2.1.2 Aparecidos Políticos – Intervenção Urbana pelo ar
- 073 – 2.1.3 Aparecidos Políticos – Conversações 1
- 074 – 2.2.1 Silvia Moura – Eu me importo
- 084 – 2.2.2 Silvia Moura – Corpo-Lixo-Cidade
- 090 – 2.2.3 Silvia Moura – Conversações 2

Capítulo 3. Meu eu-corpo performativo urbano nômade

- 090 – 3.1 Existe um corpo nos entremeios do texto.
- 095 – 3.2 O dia que o mar andou
- 106 – 3.3 Praia
- 118 – 3.4 Treinamento para a ditadura gayzista

137. Considerações, ou começo de outra coisa

140. Referencias Teóricas

145. Anexos

Seria criminoso e estúpido colocar os vaga-lumes sob um projetor acreditando assim melhor observá-los. Assim como não serve de nada estudá-los, previamente mortos, alfinetados sobre uma mesa de etnologista ou observados como coisas muito antigas presas no âmbar há milhões de anos. Para conhecer os vaga-lumes, é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. (HUBERMAN,2014, p.52)

Introdução, ou plano de voo

Por favor, não comece a ler agora este texto. Saia de casa, pegue um ônibus, um metrô, um carro, ou melhor, vá a pé. Não precisa ir muito longe. Tente caminhar sem rumo por uns 30 minutos, 1 hora, ou até não aguentar mais. Se não souber como começar a deambular, siga uma pessoa ao acaso até perdê-la de vista, assim como fez o artista estadunidense Vito Acconci, em 1969 na cidade de Nova York, no trabalho *Following Piece*¹. Caso não consiga andar muito (por diversas questões), apenas sente-se em um local movimentado da cidade e permaneça parado(a) por um período indeterminado *a priori*. Tanto no caso de sair andando pela urbe, quanto no de ficar parado, observe a cidade de modo disponível. Fique à espreita, não excessivamente atento, pois assim poderá perder os pequenos acasos ou negligenciar as pequenas coisas que estão a sua volta. Nem demasiadamente distraído, pois, assim, sua espreita se confundirá com o modo cotidiano que seu corpo percebe a cidade. Repouse sua atenção no movimento, no descolamento e no intervalo entre a excessiva espreita e a demasiada distração

Isto que está a sua frente, enquanto você está parado ou em movimento, é a sua cidade em forma de som, dinâmica, corpo, textura, volumetria, ritmo, história, cultura etc. Daqui do lugar do texto, não tenho como saber o que você está vendo - e nem preciso. Aproveite sua experiência, tente captar a maior quantidade de signos possíveis, eles serão importantes para sua relação com os capítulos a seguir. Caso seja possível, repita este exercício por mais vezes. Repita-o até conseguir acumular o máximo de sensações e percepções acerca do espaço (macro e micro) que lhe circunscreve. Quando achar que é hora, só então comece a ler este texto.

Agora que o nosso encontro começou, tentarei explicar a você um pouco como a escrita labiríntica se dará a seguir, contudo, não deixarei muitas coisas evidentes, pois quero admitir espaços abertos para que você possa se perder e, assim, descobrir respostas para além das que aponto aqui. Inicialmente é pertinente evidenciar que o presente trabalho surgiu quase da mesma forma que a proposta de percepção ativa do

¹ “Consistia em relatos escritos das ações realizadas em Nova York, ao longo de 23 dias, durante os quais Acconci escolheu ao acaso na rua e seguia uma pessoa diferente (e desconhecida) a cada dia, até ela desaparecer. A ação podia se encerrar em poucos minutos, caso a pessoa entrasse, por exemplo, num carro, ou durar várias horas caso ela fosse ao cinema ou a um restaurante” (VISCONTI, 2014, p 3-5)

espaço acima exposta. Sou um sujeito citadino, nasci e vivi grande parte da minha vida em um centro urbano. Conto nos dedos as poucas vezes que fui a alguma cidade do Interior. Fortaleza no estado do Ceará, a quinta cidade mais populosa do Brasil, segundo o IBGE (2016), é minha cidade natal onde vivi/vivo. A única vez que morei em outra cidade foi quando me mudei para São Paulo, a maior metrópole nacional.

Contudo, não é pelo motivo de ter nascido e estar vivendo em grandes centros urbanos desde minha infância, que minha experiência na cidade sempre foi/é salutar. Meu eu-corpo não foi/é sempre bem-vindo nos espaços urbanos pelos quais passei, seja pela minha não performatização da masculinidade heteronormativa, seja pelo meu sotaque cearense, principalmente quando estive na cidade de São Paulo. Marcações de sexualidade e regionalismos que me excluem da livre passagem e/ou da permanência e/ou do acesso aos espaços públicos e/ou privados urbanos.

Entanto, para além de minhas práticas corpóreas-comportamentais-culturais, há diversas outras dissidências físicas, subjetivas, culturais, históricas, sociais e de gênero que são excluídas, silenciadas e mortas, em graus diferentes, pela norma. Norma esta que tomou/toma de assalto o espaço citadino para designar-se/narrar-se enquanto centro/superioridade, locando as divergências para o campo da periferia/inferiorização. Hegemonias corpóreas-comportamentais-culturais que constroem as macropolíticas nacionais, desde o “descobrimento do Brasil”, além de se infiltrar na micropolítica do cotidiano, administrando e gerindo os códigos linguísticos, as condutas, os deslocamentos, os modos de vida e de compartilhamento inter-humano no espaço urbano.

Deste modo, ao me perceber corpóreo-intelectualmente ativo neste contexto excludente e mortífero, principalmente no espaço-tempo de Fortaleza, não aceitei apenas performar o que me foi imposto/esperado desde a infância: ser dócil, rentável e normatizado. Também compreendi, com o passar do tempo, que não seria possível fugir por completo, e de uma só vez, deste mundo biopolítico (FOUCAULT, 2010) e necropolítico (MBEMBE, 2016) que me circunscreve. Contudo, como uma *prática de liberdade* (FOUCAULT, 2014), venho escrevendo, em meu eu-corpo tanto na relação comigo quanto com o outro e a cidade, exercícios e experimentações corpóreo-comportamentais para além do *télos* da norma. A estas práticas disruptivas tenho dado o nome de performance, ou melhor, tenho sentido a necessidade de nomeá-las enquanto

performance urbana nômade, adotando como referência o ideário de nomadismo proposto por Felix Guattari e Gilles Deleuze em sua coletânea *Mil Platôs*. Performances urbanas nômades que, por mais que só atualmente e apenas a partir desta pesquisa as chame assim, venho praticando/criando individualmente/coletivamente desde 2010.

Com isto, chego no desejo de produzir este texto, pois precisava dar vazamento às tantas movências que venho carregando há muito tempo. Fazê-las caminhar para além de mim, produzindo outros encontros e outros deslocamentos, era/foi/é o principal disparador deste trabalho. Entretanto, eu não queria caminhar só nesta empreitada, queria trazer comigo companheiras e companheiros de compartilhamento estético-político, alguns mais próximos, outros mais distantes. Isto não quer dizer que muito artistas e trabalhos não ficaram de fora do meu campo de estudo, até porque enquanto eu me deslocava na produção/criação da investigação, os artistas urbanos continuavam a criar, além de novos artistas terem surgindo na cena fortalezense. Éramos/somos vários em constante deslocamento e experimentação no território da urbe e das pesquisas.

Deste modo, para esta empreitada, fiz o caminho da investigação através da metodologia cartográfica, também criada pelos filósofos da diferença Deleuze e Guattari, no conjunto de suas obras intituladas *Mil Platôs*, e aprofundada/estudada pela professora e pesquisadora brasileira Suely Rolnik (2007). Entendendo a cartografia como uma pragmática, exercício ativo de operação sobre o mundo, e não somente análise, levantamento e verificação de dados bibliográficos e/ou artísticos, inventei meu percurso de escrita e de produção artística (minhas e de outros performers urbanos fortalezenses), agenciando vídeos, vídeo-artes, fotos, entrevistas, bibliografias diversas. Uma prática de pesquisa distante do corte epistemológico (corpo e mente) produzido pelos modos clássicos de fazer ciência no ocidente/Brasil, pois a prática da cartografia diz respeito a criar agenciamentos do corpo com o mundo, de modo inseparável.

Para isso, o cartógrafo absorve matérias de qualquer procedência. Tudo o que der língua para os movimentos do desejo, tudo o que servir para cunhar matéria de expressão e criar sentido. Para ele é bem-vindo. Todas as entradas são boas desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso, o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. (ROLNIK, 2007, p. 65)

Deste modo, assumir a cartografia como direção metodológica exige que o cartógrafo “esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens

que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias”. (ROLNIK, 2007, p. 23). Com isto, agindo diretamente sobre a matéria cartografada e sobre as dobras que foram sendo criadas à medida que fui habitando e percorrendo os territórios físicos e conceituais, busquei fazer passar as potências da performance urbana em Fortaleza, sem produzir decalques explicativos ou redutores. Para isto, meu corpo foi/é uma importante ferramenta, pois com ele produzi/produzo encontros, confrontos e zonas fronteiriças tanto no cotidiano quanto na pesquisa.

Cartografar os territórios da arte/performance, da cidade e do corpo, matérias não estanques, mas de constante movimento e (re)criação, por meio da deambulação conceitual-corpórea, foi um exercício que certamente não teve/tem como objetivo alcançar um fim. Sendo assim, me ocupei das oscilações e das movências, próprias dos campos agenciados, para me misturar com os objetos pesquisados até o ponto no qual pesquisador e objeto pesquisado não constituíssem mais um binário, mas, ao contrário, partes do mesmo multiverso cartografado.

Para fazer tal percurso, construí o trabalho em três capítulos ou, talvez, três platôs. Organizei-os no arranjo que será possível observar a seguir, contudo, de antemão, gostaria de propor ao(a) leitor(a) não apenas os lessem nesta ordem. Sendo assim, convido o(a) leitor(a) para que possa ir e voltar no texto como queira, acredito que, com isto, novos agenciamentos da teoria com a prática e de minhas criações performáticas com as dos demais artistas estudados venham a ser criadas através da produção de novos encontros do texto com ele mesmo e do texto com o(a) leitor(a).

De todo modo, na sequência em que a pesquisa está impressa nesta dissertação, o primeiro capítulo, apesar de, inicialmente, parecer uma pequena digressão, tem como objetivo nomear a norma, interpelando-a e obrigando-a a confrontar-se consigo. Expor o que sustenta a hegemonia² como estratégia para, em seguida, bagunçar a lógica e impor/propor crises sistêmicas que possam provocar desmontagens na episteme dominante, isto é a base deste primeiro momento da escrita.

²“ A objetividade social é constituída por meio de atos de poder. Isso implica que qualquer objetividade social é em última instância política e que ela tem de mostrar os traços de exclusão que governam a sua constituição. Esse ponto de convergência- ou de arruinamento mútuo- entre a objetividade e o poder é que nós queremos dizer como “hegemonia”” (MOUFFE, 2006, p.173)

Para isto, fizemos um caminho que começa com Lefebvre (2016), pois queríamos montar um pequeno mapa acerca dos percursos pelos quais o conceito de cidade foi passando, ao longo da história, até a contemporaneidade. Contudo, tendo a cidade atual como o espaço-tempo que nos interessa primordialmente neste trabalho, seguimos o capítulo com base em Foucault (2010) e Mbembe (2016) para pensamos/debatermos os conceitos de biopolítica e necropolítica. Tais conceitos nos parecem fundamentais para discutir os regimes de gestão da vida/produção de morte, homeostase da espécie/racialização, vidas que importam/colonização entre outros. Perspectivas estas que estão intrinsicamente ligadas ao modo de operação, distribuição, manutenção e subjetivação no espaço-tempo da urbe contemporânea, ou seja, pertinentes para entendermos de modo crítico o mundo que nos foi dado a viver e conhecer.

Na sequência do capítulo, nos direcionamos para o nosso foco da pesquisa: Fortaleza. Produzimos uma breve análise da formação do Estado nação Brasil com base nos estudos sociológicos de Jessé Souza (2017). Após isto, fazemos uma pausa. Uma parada não apenas na produção da pesquisa enquanto texto, mas também na mídia que usaremos enquanto processo de criação dissertativa. Uma vídeo-arte intitulada “ Carta para Mara Hope” nos apresenta Fortaleza, ou melhor, nos apresenta “uma” fortaleza, a fortaleza com “f” minúsculo pela qual eu caminho e pela qual meu eu-corpo cartografa desde a infância.

Ao final do primeiro capítulo, começamos a construir o conceito chave que nos propusemos criar, a partir principalmente do ideário de nomadismo de Deleuze e Guattari: Arte Urbana Nômade/ Performance Urbana Nômade. Tal conceito começará a ser agenciado através do “furto” criativo de terminologias deleuzianas em agenciamento com o espaço-tempo de Fortaleza/CE e alguns artistas/trabalhos de performance urbana local.

Com isto, chegamos ao segundo capítulo para dialogar com um coletivo local intitulado Aparecidos Políticos e com a artista Silvia Moura. Inicialmente, seguiremos as pistas estético-políticas do Aparecidos Políticos em dois trabalhos: “Operação Carcará” e “ Intervenção Urbana pelo Ar”. Tal coletivo tem como principal ponto de partida da criação tensionar as reminiscências do Golpe de 64 e da Ditadura Militar no Brasil contemporâneo e, através de dispositivos, metodologias e estruturas variáveis,

suas ações artísticas translinguísticas constituem trabalhos bastante distintos entre si. Por isto, não temos o objetivo de comparar uma criação com a outra, mas investigar como cada intervenção do Aparecidos Políticos produziu/produz rupturas no espaço-tempo de Fortaleza.

Na sequência, nos encontraremos com a artista Silvia Moura e com seus trabalhos “ Eu me Importo” e “ Corpo-Lixo-Cidade”, para ampliarmos a cartografia da performance urbana nômade em Fortaleza. Contudo, assim como não nos é pertinente comparar entre si os trabalhos do Coletivo Aparecidos Políticos, também não realizaremos uma metodologia comparativa entre Moura e Aparecidos. Nos trabalhos de Moura, uma artista com mais de quarenta anos de história, diversas temáticas e estruturas cênicas/performativas são meios/forma para a criação. Deste modo, nas ações urbanas que aqui iremos agenciar, talvez a linha que as conecte seja a necessidade estético-política que a artista tem de trazer/materializar no espaço público/urbano questões pertinentes aos modos de vida, compartilhamento social e ocupação do espaço urbano/não-urbano, na contemporaneidade.

Ainda neste capítulo, ao final de cada tópico dos artistas estudados, proponho, mais uma vez, uma parada. Um momento de quebra na escrita e de abandono do dispositivo papel para documentar as entrevistas realizadas com o Coletivo e Moura através do suporte do vídeo. No frescor da voz e da imagem de uma conversa informal, objetivo trazer para o estudo as vozes, as opiniões, as dúvidas, as diretrizes, as provocações e os relatos dos entrevistados, percebendo como cada artista tem respostas diferentes para perguntas semelhantes. Sendo assim, “Conversações-1” e “Conversações-2” são um respiro, uma relação fora do texto, não com o objetivo de afirmar o que antes foi escrito, mas, ao contrário, de provocar novas questões.

Na continuação da cartografia, o terceiro capítulo é um *intermezzo* artístico, um recorte de três trabalhos de performance urbana nômade que desenvolvi ao longo do processo do mestrado. Sendo assim, “O dia que o mar andou”, “Praia” e “Treinamento para a ditadura gayzista” é o imbricamento do eu-corpo com a teoria, do objeto estudado e do pesquisado, do cartógrafo com o espaço-tempo cartografado. Nestes trabalhos, realizados entre os anos de 2016 e 2017, outros artistas também compartilham a criação comigo, o que permite apresentar também o olhar de terceiros, como forma de enriquecer o prisma do estudo. Cada uma das performances

desenvolvidas teve reverberações diferentes no espaço-tempo de Fortaleza, o que não as fazem hierarquicamente superiores ou inferiores entre si. Ao contrário, torna rico a possibilidade de perceber e analisar o quanto a performance urbana age diferentemente a cada vez, e, também, como a cidade recebe de modo distinta a ação de acordo com diversos fatores (localização, corpos envolvidos, comportamentos criados etc.). Para isto, a apresentação dos trabalhos mescla aspectos do processo criativo, da realização da ação, questões pós performance e algumas reverberações que cada uma das ações provocou na cidade.

Deste modo, em uma tecelagem corpóreo-bibliográfica-artística, os capítulos, constroem um olhar sobre o espaço-tempo fortalezense através da performance urbana de diferentes artistas e agentes criadores. Para o percurso, é proposto uma perspectiva *nomádica* como forma de dialogar com os trabalhos, não para unificá-los ou homogeneizá-los, até porque cada um se estabelece através de corpos, dispositivos, metodologias de criação e espacialidades distintas.

A cartografia desenvolvida, propõe seguir/criar rizomas estético-políticos de performances urbanas nômades fortalezenses, como modo de afirmar possibilidades outras de mundo. O que nesta pesquisa ganha corpo é, acima de tudo, um convite. Um convite para a criação de possíveis, cada um ao seu modo e no espaço-tempo que lhe cauber. Um convite para uma arte na vida e uma vida na arte. Um convite para uma estética na política e uma política na estética. Ou seja, um convite para a liberação dos fluxos e o vazamento do possível do corpo, das relações-inter-humanas e da vivência/compartilhamento do espaço (e não apenas urbano) para além do *telós* da norma.

Capítulo 1 - De onde falamos, para onde queremos ir

1.1 As cidades contemporâneas e seus regimes urbanos

A cidade. O que seria “a cidade”? Podemos defini-la como uma relação fictícia entre o olhar do sujeito e a paisagem? Um território no qual um Estado legisla? Um amontoado de prédios, de ruas, de carros, de casas e de pessoas? Um lugar de confronto sócio-político-econômico (ideológico)? O local no qual o projeto modernista de humanidade se instaurou em detrimento da criação de um espaço propício para o gerenciamento completo da vida da espécie? Ou seria melhor perguntar: o que vem sendo a cidade?

Claro que cada uma das cidades que existem, nos mais diversos países, têm sua organização - oficial e não-oficial - específica e possui uma constituição histórica diferente. Mesmo no caso de cidades que dividem fronteiras e que estão em um mesmo país, cada uma delas possui singularidades, ainda que o avanço da globalização tente homogeneizar todas. Na verdade, nem mesmo uma cidade específica - Fortaleza, São Paulo, Macapá, Belo Horizonte ou Blumenau - se organiza por completo de modo horizontal e equânime. Cada bairro, cada zona da cidade, mesmo estando sob um mesmo governo –prefeito- se organiza e distribui seus habitantes no espaço de modo diferentes. Nessa perspectiva, segundo Foucault, podemos afirmar que,

não vivemos em um espaço neutro e branco; não se vive, não se morre, não se ama no retângulo de uma folha de papel. Vive-se, morre-se, ama-se em um espaço quadriculado, recortado, matizado, com zonas claras e sombras, diferenças de níveis, degraus de escala, vãos, relevos, regiões duras e outras quebradiças, penetráveis, porosas. Há regiões de passagem, ruas, trens, metros; há regiões abertas de parada transitória, café, cinema, praias, hotéis e há regiões fechadas do repouso e da moradia (2013, p.19)

Seguindo a concepção de que a cidade é um espaço misto e com diversas camadas/faixas separatistas (visíveis e invisíveis), podemos apontar que as fronteiras que indicam onde começa e termina um país, um estado, uma cidade, uma zona ou um bairro, são marcações sociogeográficas impostas pelas forças simbólicas e físicas dos poderes vigentes. Com isto, é possível afirmar que as cidades, que hoje estão inscritas no globo, foram fundadas em cima dos cadáveres de muitas pessoas, pois o processo de

estriamento do espaço só aconteceu/acontece devido ao uso da força, da morte e do silenciamento de grupos sociais por outros.

Deste modo, se são necessários artifícios, esforços e regulações para se construir uma ideia hegemônica e naturalizada (porém ficcional) de cidade, de estado e de nação, é porque há sempre um contingente que foge do domínio do poder e, por consequência, afirma que o modelo implantado é uma ficção passível de ser tencionada. Por isso, para além das vigentes organizações totalizantes, há também arranjos mistos, variados, ilegais e de contra-poder com duradoura ou efêmera permanência na paisagem sócio-urbana. Nessa perspectiva, o espaço urbano vai se organizando, e sendo organizado, através do confronto de diversas linhas de força (hegemônicas e contingenciais) e em meio ao emaranhado de relações de poder que negociam (assimetricamente) a construção do projeto de humanidade vigente.

Isto posto, antes de adentrarmos em uma cartografia dos modos dissidentes de ser/estar junto ao espaço urbano, nos parece pertinente primeiro questionar: como os diversos agentes do poder hegemônico fazem uso das estruturas e infraestruturas das cidades para nela, e junto a ela, construírem o projeto de vida e sociedade que atualmente nos é imposto? Para isto, torna-se necessário que, inicialmente, apresentamos uma análise sobre como se deu o desenvolvimento histórico do projeto urbanístico (tanto arquitetônico quanto simbólico-social) que está hegemonicamente implantado na atualidade principalmente no ocidente.

Se o que entendemos contemporaneamente enquanto cidade é um conceito que nem sempre denotou a mesma ideia, significa dizer que, ao longo da história, o homem elaborou diversas formas de se organizar no espaço urbano. Formas estas que sempre estiveram em ressonância com o projeto político-econômico-social de cada época. Nessa perspectiva, podemos afirmar que, por mais que estejamos acostumados com o nosso atual modelo de organização da vida e do espaço, ele é apenas mais um dos diversos arranjos sociais e organizacionais que o homem já construiu. Diferente do modelo atual de sociabilidade e espacialidade, segundo o filósofo Lefebvre

Houve, na era escravista, uma cidade organizada – através da violência e da racionalidade jurídica- da área agrícola circundantes, mas que solapava sua própria base de substituir os camponeses livre (proprietários), por propriedades do tipo latifundiário. Também houve no ocidente a cidade medieval, solidaria com o modo de produção feudal onde predominava fortemente a agricultura, mas que era

também um lugar de comércio, teatro da luta de classes entre a burguesia nascente e a feudalidade territorial, ponto de impacto e alavanca da ação estatal (real). Finalmente, no Ocidente, na América do Norte, existiu e existe a cidade capitalista, comercial e industrial, mais ou menos marcada pelo Estado político cuja formação acompanhou a ascensão do capitalismo e do qual a burguesia soube se apoderar para gerir o conjunto da sociedade. (LEFEBVRE, 2016, p.59)

Partindo da explanação do modo como cada um dos últimos projetos políticos, econômicos e sociais construíram seus modelos de ser/estar no espaço (urbano ou não), podemos nos perguntar: quais são as características da nossa atual forma de vida urbana? Assim, como também aponta Lefebvre, podemos localizar que, historicamente, o contemporâneo modelo de urbanismo vigente tem suas bases calcadas no surgimento da industrialização e da ascensão comercial na Europa. Isto não significa afirmar que a atual estruturação das cidades e dos modos de vida seja um modelo completamente novo. Ao contrário disto, ela é um aperfeiçoamento das tecnologias de controle produzidas pelos agentes dos poderes historicamente gestores da vida. É pertinente ressaltar que, desde os primeiros passos, as cidades de regime capitalista, como as que conhecemos atualmente, trazem consigo marcas que lhes possam ser favoráveis, dos antigos projetos político-sociais de organização da vida urbana. Desta forma, para continuar pondo em prática as estratégias de governabilidade da população, os agentes do poder hegemônico vêm se inserindo nas estruturas e infraestruturas dos espaços e das vidas contemporâneas para criar nelas e com elas espaços-tempo condizentes com o projeto capitalista de vida.

Se o crescimento e o desenvolvimento do projeto sócio-econômica capitalista (re)configurou as noções do espaço-tempo urbano e isso se deve ao fato da própria infraestrutura da vida na cidade ter sido tomada de assalto como campo fértil para a implantação do projeto de humanidade do capitalismo. Com isto, as cidades se tornam o lugar onde as estratégias de produção de corpos dóceis, normatizados e socialmente rentáveis estão presentes no contínuo do cotidiano.

Para fortalecer a importância das cidades, e assim garantir que o campo de agência do projeto sócio-econômico capitalista se expandisse, foi preciso provocar o deslocamento do homem do campo para o espaço urbano. Assim, foi necessário que, estrategicamente, a produção de mercadorias, o desenvolvimento de saberes de prestígio, os centros de decisões/gerenciamentos sociais e as demais instâncias da vida

fossem locadas no perímetro citadino. Com a ascensão do espaço urbano, o espaço rural tornou-se uma extensão servil e não horizontal das demandas da cidade, e assim como aponta Lefebvre: “A cidade em expansão ataca o campo, o corrói e o dissolve. [...] a vida urbana penetra na vida camponesa despojando-a de elementos tradicionais: artesanato, pequenos centros que definam em proveito dos centros urbanos” (Ibid., 2016, p.74).

Deste modo, a vida urbana capitalista foi/vai se apropriando da gerência do planeta como um grande polvo que põe/põem seus tentáculos agressivos e dominadores cada vez mais longe (apropriação direta do espaço) e também como uma cortesã que timidamente mostrou/mostra os “prazeres” que esconde (apropriação simbólica do espaço). Tais figuras metafóricas representam modos de controle geopolítico do planeta que não são opostos, mas que se complementam e se reforçam (sendo faces de uma mesma moeda). Através de estratégias culturais, religiosas, bélicas, tecnológicas, políticas, educacionais, as vidas e os espaços urbanos vão sendo alinhavados na malha da realidade dominante

Então, podemos inferir que, ao mesmo tempo em que os poderes vigentes implantam um modelo de cidade, eles também implantam modelos de sujeição que sejam condizentes com os modos de organização do espaço-tempo urbano hegemônico. Para melhor gerir a vida humana “o todo vivido é segmentarizado espacial e socialmente” (DELEUZE, 2015, p.92) através da articulação de saberes que organizam as vidas que importam e as separam das que não importaram (marginalizadas). Assim, são produzidas assimetrias na sociedade e no espaço, por meio de mecanismos reguladores que têm como objetivo gerenciar, otimizar e proteger a espécie a favor do regime social, econômico e de subjetivação atual, ou seja, capitalista.

É no aspecto da segmentação da humanidade que, maquinalmente, as cidades são assimetricamente construídas para celebrar algumas vidas e descartar outras. Em uma série de relações de poder-saber a “ordem distante, a ordem da sociedade é regida por grandes e poderosas instituições (Igreja, Estado), por códigos jurídicos formalizados ou não, por uma “cultura”, por conjuntos significantes” e a “ordem próxima (relações dos indivíduos em grupos mais ou menos amplos, mais ou menos organizados e estruturados)” (LEFEBVRE, 2016, p.52). Elas disputam os territórios simbólicos e físicos cotidianamente e é importante destacar que tal disputa é concentradamente

assimétrica, pois as *ordens distantes* tomam/tomaram de assalto os modos de organização da vida e, assim, impõem/impuseram, no espaço físico e simbólico do mundo, o projeto de humanidade que lhes favorece.

Tendo em vista que a realidade cotidianizada é um efeito do poder hegemônico sobre nossa paisagem urbana e subjetiva, podemos apontar que até mesmo o conceito que define contemporaneamente o que é o sujeito, diferenciando-o dos não-sujeitos e dos animais, é uma invenção produzida e instituída a favor do imaginário capitalista. No contínuo da vida, inúmeras instituições e semi-instituições vão regendo nossas percepções do mundo e criando camadas para o possível, o dizível, o factível e o visível em ressonância com a manutenção da ordem vigente. Nesta perceptiva, o que entendemos enquanto sujeito e humanidade é uma ficção normalizada e naturalizada que nos é imposta como verdade mesmo que façamos parte de grupos minoritários historicamente excluídos. Deste modo, no contexto do controle simbólico e físico do mundo, quando diferenciamos grupos majoritários e minoritários não estamos falando de ordem numérica, pois assim como aponta Deleuze: “O que define a maioria é um modelo ao qual é preciso estar conforme: por exemplo, o europeu médio adulto macho habitante das cidades...” (DELEUZE, 2013, p.218).

É por meio da implantação de modelos, de padrões e de territorialidades, em todos os segmentos da vida (língua, corporeidade, sexualidade, arte), que hegemonicamente se cria as gramáticas totalitárias da existência prestigiando alguns saberes, corpos e comportamentos em detrimento de outros. Com isto, verdades e certeza que aceitam pouca ou quase nenhuma possibilidade de alteração vão tomando forma no espaço físico e simbólico das vidas e das cidades. Nessa perspectiva, para agir internamente nas instâncias da existência, o poder usurpa a gestão do mundo e, assim, impõem, produz e reforça a si. No regime contemporâneo de sociabilidade, não sabemos mais onde o poder hegemônico se localiza, começa e/ou termina, pois sua agência está esparramada entre nós e em nós. Deste modo, neste regime onde a própria vida (bios) e suas instâncias cotidianas se tornaram o foco de interesse/investimento do poder, surge o que o filósofo francês Michel Foucault (2010) conceituou como *biopolítica* e/ou *biopoder*.

Segundo Foucault (2010), foi no arranjo *biopolítico* que o poder se tornou ondulado, acentrado e capilar e, com isto, conseguiu se inserir na imanência da vida

para poder gerenciar, reforçar e impor uma qualidade específica de mundo. Através da ampliação das tecnologias disciplinadoras dos corpos, o poder expandiu sua agência para o controle da espécie na tentativa de neutralizar fenômenos “acidentais” e exteriores a ele. Nessa perspectiva, o *biopoder* não reprime a vida, mas incumbe-se de produzi-la para e junto a ele. Para isto, o *biopoder*, adentra os diversos campos da vida (saúde, higiene, sexualidade, natalidade, costumes, arte...) tornando-os espaço de preocupação da política institucional.

Nessa perspectiva, ao adentrar tão profundamente em nossos modos de percepção do mundo, o *biopoder* amplia-se no controle de disciplinas para o controle biossocial da espécie. Neste percurso, o que o poder começa a produzir é uma qualidade de vida específica que lhe interessa, criando e implantando, com isto, um projeto, em escala global, de um “homem médio” com modos de sujeição e subjetivação estrategicamente organizados. Com isto, o poder pretende

fixar um equilíbrio, manter uma média, estabelecer uma espécie de homeostase, assegurar compensações; em suma, instalar mecanismos de previdência em torno desse aleatório que é inerente a uma população de seres vivos (FOUCAULT, 2010, p.207).

Ainda segundo o autor, a organização do *biopoder* é um fenômeno que começa a ser instituído concentradamente a partir do sec. XIX, porém suas tecnologias começam a ser desenvolvidas desde o modo de organização do *poder soberano* na Idade Média. Foucault (2010) nos afirma que, no período do *poder soberano*, o rei tinha como instância de controle social o fazer morrer e o deixar viver. No arranjo monárquico, o rei produzia a morte como instância de controle do reino. Com isto, ele exercia como atributo fundamental a monarquia o poder de morte sobre a vida dos súditos. O poder soberano deixava a vida correr sem seu controle direto, contudo sempre com a salvaguarda do gerenciamento e da imposição da morte para as vidas que lhe apresentassem alguma ameaça (física ou simbólica).

Em um arranjo contemporâneo, o *biopoder* não abandona por completo as estratégias do poder soberano, ao contrário, ele as aperfeiçoa, as transfere e as rearranja. Atualmente, em nome da espécie, o poder volta-se sobre a vida para potencializá-la e gerenciá-la, fazendo surgir uma qualidade específica de humanidade. Contudo, o “fazer morrer” não é completamente abandonado no regime *biopolítico*, pois, em nome da espécie, o poder de morte pode ser usado para suprimir uma qualidade de vida que

ameace os modos vigentes de gerenciamento da população. Deste modo o biopoder inverte o “fazer morrer e deixar viver” – do *poder soberano* – para um “fazer viver e deixar morrer” no regime *biopolítico*. Entretanto resguardando o “fazer morrer” para as vidas abjetas que possam produzir ameaças corpóreo-simbolicamente ao sistema vigente.

Isto posto, continuemos a percorrer a genealogia da *biopolítica* analisando como os modos hegemônicos de poder foram exercitando tecnologias de controle sobre a sociedade desde o *poder soberano* até a contemporaneidade. Tendo como referência em Foucault (2010), podemos apontar que, com o surgimento da burguesia industrial, por volta dos séculos XVII e XVIII na Europa, um novo regime de poder foi instaurado na sociedade, ou seja, o disciplinar. Se a gestão soberana estava “vinculada a uma forma de poder que se exerce muito mais sobre a terra e seus produtos do que sobre os corpos e seus atos” (2010, p.188), em decorrência da ascensão do projeto burguês foi necessário implantar, através do *poder disciplinar*, tecnologias para a produção de corpos regulados, dóceis e socialmente rentáveis. Corpos estes que surgiram juntamente, e em decorrência, do aparelhamento do trabalho, da escola, dos manicômios, das prisões etc.

Deste modo, o *poder disciplina* através das tecnologias de controle de criação de corpos subalternos ao sistema burguês (em todas as instâncias), foi um regime de extrema importância para o desenvolvimento do que atualmente chamamos de biopoder, pois

Logo, depois de uma primeira tomada de poder sobre o corpo que se fez consoante o modo da individualização, temos uma segunda tomada de poder que, por sua vez, não é individualizante, mas que é massificante, se vocês quiserem, que se faz em direção não do homem-corpo, mas do homem-espécie. Depois da anatomopolítica do corpo humano, instaurada no decorrer do século XVIII, vemos aparecer, no fim do mesmo século, algo que já não é uma anatomopolítica do corpo humano, mas que eu chamaria de uma “biopolítica” da espécie humana. (Ibid., p.204)

Nessa perspectiva, se o poder disciplinar se diferencia do poder soberano devido ao desenvolvimento de tecnologia de controle, de vigilância, de treinamento e de eventual punição do corpo do indivíduo, o biopoder irá se dirigir as instâncias da espécie como forma de gerenciar a vida. Assim, o biopoder toma como foco principal controlar e modificar as probabilidades e as formas dos eventos da vida, não apenas na esfera individual, mas na busca de uma homeóstase global. Com isto, os refinamentos

contemporâneos das tecnologias de poder exercem uma qualidade de controle e monitoramento social, baseado principalmente nos pilares da racionalidade, da ênfase na proteção da vida e da regulação da espécie. Contudo, para que o biopoder chegasse aos moldes contemporâneos, não houve um abandono das estratégias e tecnologias impostas pelos regimes anteriores – soberano e disciplinar-, ao contrário, artifícios e articulações foram realizados para fortalecer cada vez mais os modos de vida historicamente hegemônicos. Desse modo, o biopoder, para produzir e gerenciar uma qualidade de vida específica, faz uso de tecnologias historicamente implantadas como, por exemplo, o “fazer morrer” (físico e simbólico) dos desviantes que não são dominadas inteiramente.

Para que as mortes destes sejam bem aceitas e, assim, “o fazer morrer” seja posto em prática, em um regime de hipervalorização da vida, é necessário que táticas discursivas transformem a morte desejada em morte justificada para a manutenção da espécie. Para esta paradoxal implantação da morte a ser praticada, é preciso racializar o contínuo biológico da humanidade e, assim, transformar certas vidas em ameaça biossocial. Com esta estratégia, o poder torna possível distinguir certas raças como boas e outras como ruins, certas raças como superiores e outras como inferiores, pois “essa é a primeira função do racismo: fragmentar, fazer censuras no interior desse contínuo biológico a que se dirige o biopoder” (FOUCAULT, 2010, p.214).

Desta forma, o biopoder faz da fragmentação da espécie a tecnologia inicial pela qual ele irá separar seus campos de agência. É por meio das estratégias de separação do contínuo biológico da humanidade que as mortes de alguns começam a ser vistas como necessárias para a manutenção da vida de outros. Nessa perspectiva, podemos dizer que a desumanização de certas vidas é a instância primordial para que o biopoder possa produzir um regime de controle que tem como máxima a seguinte premissa: para que o fazer viver de alguns aconteça é necessário o fazer morrer de outros. Com isto, a medida que o biopoder direciona-se para a regência da vida de alguns, ele, como um negativo da moeda, direciona-se também para a morte de grupos entendidos enquanto ameaçadores ao regime implantado. Grupos diversos que, no interior de populações, foram/são historicamente assinalados como perigosos à vida da população da qual fazem parte.

Com isto, a ciência, a economia, a religião, a medicina, entre outros saberes, são postos a fabricarem verdades que calquem, basifiquem e legitimem as justificativas para o silenciamento, o pagamento e a morte de minorias descontínuas com o projeto hegemônico. Nos entrelaçamentos dos discursos dos saberes que legitimam a morte como forma de manutenção da vida surgem as redes que mantem e fazem passar as dizimações que construíram/constroem/mantém cidades inteiras. Mortes que foram/são produzidas para que, com o sangue do inimigo interno a espécie, se erga “a vida que importa ser vivida”. Genocídios que não são produzidos apenas entre nações opostas, mas também principalmente no confronto interno de uma mesma nação. Processos e manutenções de mortes que são cotidianamente reforçados em nome do gerenciamento da qualidade da espécie. Funcionalizações cotidianamente construídas e organizadas para reforçar que a sobrevivência de certa qualidade de vida só é possível com a eliminação dos desviantes. Nessa perspectiva,

As guerras já não se travam em nome do soberano a ser defendido; travam-se em nome da existência de todos; populações inteiras são levadas à destruição mútua em nome da necessidade de viver. Os massacres se tornaram vitais. Foi como gestores da vida e da sobrevivência dos corpos e da raça que tantos regimes puderam travar tantas guerras, causando a morte de tantos homens. E, por uma reviravolta que permite fechar o círculo, quanto mais a tecnologia das guerras voltou-se para a destruição exaustiva, tanto mais as decisões que as iniciam e encerram se ordenaram em função da questão nua e crua da sobrevivência. (...). Se o genocídio é, de fato, o sonho dos poderes modernos, não é por uma volta, atualmente, ao velho direito de matar; mas é porque o poder se situa e exerce ao nível da vida, da espécie, da raça e dos fenômenos maciços da população (FOUCAULT, 1999, p.129)

Deste modo, os processos de morte e apagamento podem começar por diversos caminhos, entre eles o simbólico através de silenciamentos, censuras e tomadas de espaços de privilégio social. Apagamentos simbólicos que fazem com que as mortes de alguns nem sejam mais percebidas, pois as vidas que morrem já deixaram de ser vidas antes mesmo de morrer. Se o processo de sujeição e de entendimento do homem é histórico, então as vidas que nele não cabem tornam-se historicamente abjetas e, conseqüentemente, não pertinente de serem vividas.

Com isto, a racialização da espécie construiu/constrói uma lógica que afirma que: Quanto mais a espécie inferior for dizimada, quanto mais os anormais e os desviantes forem aniquilados, menos degenerados haverá no interior da espécie e,

assim, a espécie seguirá mais forte, vigorosa, sadia, pura e com qualidade para se proliferar. Mortes produzidas não mais pela estratégia de eliminação do adversário pessoal – poder soberano –, mas a morte do outro como uma morte da parte ruim da vida, a morte do outro como forma de vida da espécie.

O racismo terá sua segunda função: terá como papel permitir uma relação positiva [...] Eu diria que essa relação (“se você quer viver, é preciso que você faça morrer, é preciso que você possa matar”) afinal não foi o racismo, nem o Estado moderno, que inventou. É a relação guerreira [...] Mas o racismo faz justamente funcionar, faz atuar essa relação de tipo guerreiro [...] de uma maneira que é inteiramente nova e que, precisamente, é compatível com o exercício do biopoder (FOUCAULT, 2010, p.215)

A produção do efeito de guerra dentro do contínuo da população de uma mesma nação e, por consequência, a morte das vidas que não importam em nome do fortalecimento e da sobrevivência da espécie, é nomeada pelo filósofo e pesquisador africano Achille Mbembe (2016) como necropolítica. Mbembe, ao deslocar o conceito foucaultiano de biopolítica para o contexto africano, debruçou-se a analisar não apenas os regimes de gerenciamento e produção de uma qualidade de vida, pois, ao contrário, focou em des-invisibilizar as tecnologias de criação de morte. Tal descolamento teórico se torna pertinente principalmente quando pretendemos analisar os modos de gerenciamento da vida, de produção da sociedade e de ocupação do espaço urbano em países/continentes colonizados por países da Europa, como por exemplo: Camarões (país de Achille Mbembe) e Brasil (país de onde escrevo esta pesquisa).

1.2. Um pequeno percurso do regime necropolítico no Brasil.

“Paz, eles dizem.
Paz de espírito?
Paz na Terra?
Paz de que tipo?
Eu os vejo falando, discutindo, brigando...
Que tipo de paz eles estão buscando?
Por que eles matam? O que estão planejando?
E apenas conversa? Por que discutem?
Matar é tão simples assim? É esse o plano deles?
Claro que sim!
Eles conversam, eles discutem, eles matam
Eles lutam pela paz”³

³ Poema de Shaker Abdurraheem Aamer, In: BUTLER, Judith. Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luta? 2015, p.90.

Em um país como o Brasil, onde a colonização portuguesa impôs a escravidão tanto aos povos locais (ameríndios) quanto aos trazidos forçadamente da África, torna-se impossível desassociar tal acontecimento histórico aos modos como a população contemporaneamente é distribuída no espaço urbano e como as cidades são estruturadas e postas a serem vividas. Nessa perspectiva, podemos afirmar que o sistema colonial e de economia escravista produziu (e como efeito, continua a produzir) uma necropolítica no Brasil, ou seja, a morte de certos grupos (por meio da racialização) em detrimento da potencialização da vida de outros. Com isto, acreditamos que, a partir da análise da colonização escravista brasileira, podemos prospectar os germes que produziram as tecnologias de silenciamento, invisibilidade e morte que historicamente vão ser impostas a boa parte da camada da sociedade brasileira. Tendo em vista que os processos históricos moldam as lentes pelas quais percebemos o mundo que nos rodeia, faz-se necessário deslocar o eixo ótico para desnaturalizarmos os arcaísmos ideológicos e culturais que se tornaram óbvios e cotidianizados.

Dessa forma, um dos pontos que destacamos, acerca dos regimes de exclusão e morte historicamente construídos no Brasil, é a estruturação do país a partir da implantação de uma economia escravocrata desde o começo da colonização. Nessa perspectiva, podemos apontar que o país (desde o período colonial) não pode ser entendido enquanto uma continuação de Portugal, pois a economia escravocrata que foi desenvolvida no Brasil (pelos portugueses) provocou outra forma de produção e organização social, com diferenças significativas daquela estruturada na Europa. As terras brasileiras, desde a chegada dos portugueses, foram espaços de regimes de silenciamento, escravidão e morte, tanto dos corpos quanto das culturas locais. Juntamente a isto, o Brasil também se constituiu como um espaço necropolítico para as populações africanas que, forçadamente, foram trazidas como trabalhadores não humanos para a monocultura do açúcar.

Nas terras brasileiras, a separação (pelos europeus) do contínuo da raça humana entre os que possuíam espírito e os que não possuíam (por consequência animalizados), começou a construir todo um imaginário simbólico acerca das vidas que, até hoje, são tomadas enquanto mais ou menos importantes. Foi por meio da implantação do regime de desumanização e morte dos povos locais (ameríndios) e africanos que as terras brasileiras foram regadas com sangue e, assim, foi possível afirmar que no Brasil “se plantando tudo dá”. Nessa perspectiva, o território, que posteriormente foi nomeado

pelos portugueses como Brasil, teve a escravidão como instituição que atravessou todas as instâncias da vida, desde os primórdios coloniais. Deste modo, podemos afirmar que a primeira forma de composição da família, da economia, da política, da justiça e do espaço social brasileiro foi decisivamente marcada pelo regime escravocrata. Com isto, o silenciamento, a escravidão e a morte construíram/constroem a história nacional brasileira desde a primeira missa celebrada por Henrique de Coimbra, frade e bispo português, na praia da Coroa Vermelha, em Santa Cruz Cabralia, no litoral sul da Bahia.

O regime necropolítico, ou seja, as tecnologias de produção e aceitação do silenciamento, escravidão e morte de alguns para o desenvolvimento da vida de outros (principalmente no interior de uma mesma nação), é indissociável do processo gerativo pelo qual os países colonizados pela Europa passaram. Os europeus, nas colônias, puderam exercitar os primeiros germes das tecnologias de morte (*necropolítica*) e gerenciamento da vida (*biopolítica*), mecanismos que *a posteriori* iriam ser usados na gestão dos próprios países Europeus. Como por exemplo, o caso do nazismo, onde a potencialização da vida do Terceiro Reich ocorria também através da necessidade da morte dos inimigos internos à espécie ariana: judeus, ciganos, gays etc. Contudo, voltando-nos ao processo de formação do Brasil e aos primeiros germes do desenvolvimento da necropolítica colonizadora, precisamos nos deter na figura do escravo como a vida que perde o status de humana. Tendo em vista que,

no contexto da colonização, figura-se a natureza humana do escravo como uma sombra personificada. De fato, a condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um “lar”, perda de direitos sobre seu corpo e perda de status políticos (MBEMBE, 2016, p.131).

Com tal afirmativa, podemos reiterar que a imposição da condição de escravo para os povos ameríndios e africanos, no país, foi uma estratégia construída pela colonização portuguesa para dilacerar a percepção da vida do escravo enquanto uma vida importante de ser vivida - tal qual a europeia era. Deste modo, foi por meio da fragmentação do contínuo da espécie humana que a compreensão das vidas ameríndias e africanas foram tomadas enquanto menores que as europeias e, exatamente por isto, passíveis de serem desqualificadas enquanto vida (racialização).

Nesta perspectiva, podemos destacar que a colonização escravista brasileira pode ser percebida como um germe que frutificará, ao longo de toda a história nacional, na constituição de uma necropolítica. Com isto, é ingênuo não considerar que o sistema

escravocrata brasileiro, desenvolvido no país principalmente durante todo o período colonial, não seja um dos principais agentes constitutivos do modo contemporâneo de produção e compartilhamento da vida social nacional.

A colonização brasileira, assim como a de muitos outros países colonizados pela Europa, produziu um rasgo no tecido social local. A chegada dos portugueses precisa ser entendida enquanto uma imposição imperativa de total reconstituição da vida social anteriormente produzida pelos povos originários. Junto com as caravelas, a Europa trouxe todo um sistema social não negociável. Foi através da colonização que os europeus puderam desenvolver, de modo mais verticalizado, toda uma estratégia para radicalizar o descontínuo da espécie (racialização) antes nunca imposta – aos modos como no Brasil – em território europeu. Nessa perspectiva,

A “ocupação colonial” em si era uma questão de apreensão, demarcação e afirmação do controle físico e geográfico – inscrever sobre o terreno um novo conjunto de relações sociais e espaciais. Essa inscrição (territorialização) foi, enfim, equivalente à produção de fronteiras e hierarquias, zonas e enclaves; a classificação das pessoas de acordo com diferentes categorias; extração de recursos; e, finalmente, a produção de uma ampla reserva de imaginários culturais. Esses imaginários deram sentido à instituição de direitos diferentes, para diferentes categorias de pessoas, para fins diferentes no interior de um mesmo espaço (MBEMBE, 2016, p.135).

Isto posto, podemos afirmar que todo este processo de produção de descontinuidade, tanto no território quanto na vida social e simbólica brasileira, teve mais de 300 anos para ser estrategicamente produzido e exercitado de forma prática. Deste modo, quando a coroa portuguesa chega em 1808 no país, todo um imaginário cultural baseado no patriarcalismo escravocrata colonial já estava montado juntamente com a diferenciação de quem era a classe dominante e a dominada. Isso significa dizer que um grupo social já tinha tomado de assalto os privilégios enquanto outro era explorado.

Nessa perspectiva, o Brasil de 1808, no qual as caravelas portuguesas mais uma vez atracaram, desta vez trazendo a corte portuguesa, já era um país que havia produzido mais de 300 anos de formação social. Formação esta que, desde o marco zero, teve a escravidão como um dos principais pilares para a organização econômica e social do país. Deste modo, assim como aponta os estudos sociológicos do professor e pesquisador brasileiro Jessé Souza (2017), a segregação social, produzida no interior da economia escravocrata, vem influenciando de forma decisivo as maneiras como as

camadas sociopolíticas brasileiras são construídas/impostas desde o período colonial até a atualidade.

Entretanto, mesmo sem sanar as dívidas históricas de 300 anos de morte e silenciamento imposto aos ameríndios e as pessoas negras escravizadas, a chegada da coroa portuguesa produziu modificações consideráveis nos arranjos da vida social brasileira. Uma das principais mudanças foi o começo do desenvolvimento e do deslocamento do eixo social e econômico do país do espaço prioritariamente rural para o citadino, além da migração dos investimentos sócio-econômica do Nordeste para o Sudeste. Deste modo, com a instalação da corte portuguesa, na cidade do Rio de Janeiro, toda uma demanda de reorganização da vida social, cultural e urbana, tanto carioca quanto nacional, foi reajustada ao modelo europeu, pois

Quando a modernidade europeia chega ao Brasil de navio, na esteira de troca de mercadoria, seus valores não são uma mera mercadoria de consumo. Afinal, seriam esses valores que iriam presidir a institucionalização incipiente de formas extremamente eficazes de condução da vida cotidiana: O estado e o mercado capitalista (SOUZA, 2017, p.69)

A instalação da corte portuguesa no país favoreceu o desenvolvimento urbano e social brasileiro começasse a se desenrolar aos moldes do projeto modernista que se iniciava na Europa. Com isto, a ascensão do capitalismo urbano foi produzindo a decadência do modelo da monocultura rural, o advento da máquina foi desvalorizando o trabalho muscular/desqualificado e a ascensão do capitalismo-comercial e a pressão internacional foi reforçando a necessidade de um maior mercado livre e assalariado. Assim, ainda segundo Souza (2017), podemos apontar que gradativamente a economia e a sociedade escravista foi se tornando cada vez menos rentável até que em 1888 a abolição da escravidão foi proclamada no Brasil sem causar grandes prejuízo para o novo projeto nacional que vinha sendo produzido pelas camadas dominantes do país. Desta forma, não podemos considerar que o fim da escravidão no Brasil significou o fim da dissimetria presente entre os brancos europeus e os ameríndios/africanos. Tal processo em nada produziu a possibilidade de melhoria na vida dos antigos dizimados, silenciados e escravizados. O fosso que separava/separa economicamente, socialmente e culturalmente as classes dominantes das dominadas, nem de longe, começou a ser sanado, pois

Branco era (e continua sendo) antes um indicador da existência de uma série de atributos morais e culturais do que a cor de uma pele.

Embranquecer significa, numa sociedade que se europeizava, compartilhar os valores dormentes dessa cultura, ser um suporte dela. Preconceito, nesse sentido, é a presunção de que alguém de origem africana é “primitivo”, “incivilizado”, incapaz de exercer as atividades que se espera de um membro de uma sociedade que se “civilizava” segundo o padrão europeu ocidental. (Ibid., p. 70-71)

Com isto, mesmo com o fim da escravidão e com o começo do desenvolvimento da modernidade no Brasil, toda uma lista de distinções, entre as vidas europeias e as de descendência ameríndia e/ou africana, continuaram a constituir o campo simbólico e social da nação. Nesta mesma perspectiva, as cidades foram criadas e desenvolvidas, desde o começo da urbanização brasileira, seguindo a lógica da manutenção da abissal distância social, cultural e simbólica dos povos. Deste modo, as classes dominantes (burguesia europeia e patriarcalismo colonial) puderam continuar o processo de dominação sobre vidas historicamente inferiorizadas (negros, índios e mestiços⁴).

Portanto, a conjuntura do escravizado, após a libertação, acabava por ser apenas uma nova condição de degradação. Com isto “novas subespécies humanas fadadas ao abandono e a indiferença, quando não a destruição” (MBEMBE, 2018, p.5) são produzidas a partir da não implantação de políticas seria que (re)posicionem os escravizados na sociedade. Entregues à própria sorte, após a libertação, porém sem nenhuma ajuda que sanasse o desnivelamento social, econômico e emocional que todo os 388 anos de escravidão produziu, os libertos tiveram que procurar modos de subsistência com base no trabalho assalariado. Contudo, ao mesmo tempo, havia a competição com os imigrantes europeus (principalmente não portugueses), que além de nunca terem tido sua força de trabalho escravizada- e por isto executavam-na sem sofrimento simbólico-, eram brancos o que se torna uma qualidade quando se quer embranquecer a nação.

Em paralelo à conservação da marginalização e da violência social que os libertos herdaram do período escravocrata, alguns imigrantes europeus e os segmentos mais semi-instruídos (remanescentes do Brasil colonial) foram os candidatos a ocuparem os espaços que produziram as sementes das futuras classes médias do país.

⁴ Pertinente destacarmos que os nomes: mestiço ou miscigenação, muitas vezes são usados para eufemizar a imposição (estupro) que africanas e ameríndias sofriam para manterem relações sexuais com os senhores de engenho (patriarcas). Com isto, para melhor entendermos as especificidades do fenômeno escravista no país, nos apropriamos da explicação sociológica de Souza (2017), onde o autor afirma que no Brasil houve um processo de “escravidão peculiar, ao mesmo tempo semi-industrial e sexual, como semente das relações de classe e gênero no Brasil. (2017, p.45)

Concentradas em reproduzir e se afirmar enquanto partícipes do capital cultural eurocêntrico, as futuras classes médias criaram (ainda criam) mecanismos de distinção (superior) em relação ao que Souza (2009) denomina ironicamente como “ ralé brasileira”.

Composta pelos negros recém-libertos e por mulatos e mestiços de toda ordem para quem a nova condição era apenas uma nova forma de degradação. A submersão na lavoura de subsistência ou a formação das favelas nas grandes cidades passam a ser o destino reservado pelo seu abandono. Temos aqui a constituição de uma configuração de classes que marcaria a modernização seletiva e desigual brasileira a partir de então (SOUZA, 2017, p.77).

Com tal afirmativa, Souza nos leva a pensar que a formação dos marginalizados no Brasil possui um percurso de constituição tão antigo quando a própria história nacional. Deste modo, mesmo com o fim da escravatura e com o desenvolvimento do trabalho assalariado, negros, índios e mestiços (ou seja, não-brancos) continuaram a ocupar a condição social que, desde o começo da constituição da nação, lhes impuseram, ou seja, a de marginalizados. Para que a estratégia de afastamento e apagamento de certos corpos (racializados) continuasse a ser bem-sucedida, e que apenas alguns pudessem fazer parte da vida e das decisões públicas, um racismo cultural foi estrategicamente modulado.

Em vista disso, os riscos sistemáticos aos quais somente os escravos negros foram submetidos na primeira fase do capitalismo representam agora, se não a norma, ao menos a parcela que cabe a todas as humanidades subalternas (MBEMBE, 2018, p. 4)

Com isto, estende-se o racismo fenotípico para toda uma cadeia de práticas culturais racializadas enquanto inferiores. Contudo, o racismo da cor da pele não perdeu força, ao contrário, a ele implicou-se uma distinção adicional. Assim, para produzir uma distinção (racialização), com o intuito de reafirmar a distância entre os estratos culturais europeus (saber civilizatório) e os ameríndios e africanos (saberes primitivos e incivilizados), um conjunto de justificativas foram/são criadas para naturalizar a desigualdade social que vivemos e a qual pertencemos.

A imagem que o espaço citadino brasileiro pretendia/pretende expurgar, desde o final do século XIX, é a que esteja ligada a qualquer forma de comportamento e estruturação social que possa ser interpretada enquanto inferior (africana e ameríndia). Para isto todo um arcabouço cultural de saberes, religiões, modos de organização social, sexual e corporal, que não estivesse em consonância com os regimes de progresso

(cópia das expressões culturais europeias) foram silenciados, apagados, mortos e, no mínimo, apenas marginalizados.

O esquema de manutenção da posição sociocultural inferiorizada, para as classes historicamente excluídas, não teria sido tão facilmente naturalizado se não fosse o apoio, sonoro e silencioso, que as embrionárias classes médias ofereceram. Às vezes de se distanciarem da identificação com a “ralé brasileira”, as classes médias, desde o princípio, colocou-se como tropa de choque para a proteção, reiteração e naturalização do capital cultural dominante. Nessa perspectiva, aspectos racionais (manutenção dos privilégios) e irracionais (distinção e distanciamento) movimentam as classes médias brasileiras, desde sua formação, a colocarem em prática estratégias que mantenham o esquema da hierarquia social. A partir desta conjuntura sócioeconômica produzida e naturalizada continuamente, o processo de afastamento e apagamentos de certos corpos foi sendo desenhado no espaço social e urbano das cidades brasileiras. Com isto, as atuais favelas e periferias das cidades foram se formando juntamente com um regime de controle e manutenção da ordem e do progresso.

O excluído, majoritariamente negro e mestiço, é estigmatizado como perigoso e inferior e perseguido não mais pelo capitão do mato, mas, sim pelas viaturas de polícia com licença para matar pobre e preto. Obviamente não é a polícia a fonte da violência, mas as classes média e alta que apoiam esse tipo de política pública informal para higienizar as cidades e calar o medo do oprimido e do expluído que construiu com as próprias mãos. E essa continuação da escravidão com os outros meios se utilizou e se utiliza da mesma perseguição e da mesma opressão cotidiana e selvagem para quebrar a resistência e a dignidade dos excluídos (SOUZA, 2017, p.83).

Deste modo, para manter a ordem e o progresso, entendido no sentido do decoro moderno que tem por base o respeito à propriedade e a segurança, vem sendo aceito um uso sistemático do silenciamento, do apagamento e da morte desde o começo da ascensão do espaço citadino brasileiro. Constitui-se, assim, todo um regime necropolítico, baseado na racialização da espécie, com inserção tão profunda, tanto na hierarquia social, na vida pública, na organização jurídica e na infraestrutura urbana brasileira quanto na história nacional.

Em ressonância com os processos de inferiorização (econômica, cultural e social) de certas classes, o avanço do sistema capitalista e da capitalização de todas as instâncias (simbólicas e físicas) da vida -enquanto passíveis de serem compradas e vendidas- só ampliou as naturalizações das infraestruturas sociais que perpetuam a

desigualdade. Com isto, mesmo que a classe historicamente roubada, silenciada e morta continue sendo posta a operar as mesmas funções subordinadas, secundárias e servis (com pequenas variações), novos saberes podem produzir eufemismos para negar estruturas de dominação histórica que tendem a se eternizar.

Assim sendo, a manutenção do capital econômico, por/em uma elite de poucos, pressupõe também – além do uso da força- a criação de estratégias que tentam apagar o fato de que os privilégios não são inatos aos sujeitos, mas que passam de geração para geração de modo imemorial. Com isto, para que as justificativas criadas sejam naturalizadas culturalmente e, em nome delas, possa-se produzir silenciamentos e mortes, saberes-poderes precisam ser articulados, criados e comprados para a manutenção dos privilégios. Deste modo, alguns saberes são estrategicamente destacados enquanto úteis e de prestígio (superiores), pois são produzidos e balizados pela elite hegemônica, ou seja: branca (fenotípica e cultural), masculina, heterossexual e cisgênera. No contínuo do processo de dominação sócio-econômico-cultural, não basta produzir apenas saberes que legitimam a manutenção dos privilégios, é importante fazê-los circular também. No capitalismo contemporâneo não apenas a ordem física do mundo é mercadoria, mas também a simbólica. Assim, o controle dos meios de distribuição e produção cultural também se constitui enquanto estratégia de apagamento e morte de saberes dissidentes. Nesta perspectiva, a professora baiana de sociologia Angela Figueiredo, no prefácio da edição brasileira do livro da ativista Angela Davis, aponta:

A escolha de quais livros e artigos serão traduzidos e publicados no Brasil, por parte de nossas editoras reflete um conjunto de interesses muito mais amplo do que uma curadoria pessoal pode sugerir. Revela, antes, afinidades teóricas, hierarquias linguísticas, raciais, de gênero da comunidade acadêmica e também de nossa sociedade em geral. (FIGUEIREDO, 2018, p.7)

Desta forma, toda uma tecnologia de imposição, manutenção e produção de saberes que justifiquem e normatizem a organização da vida em todas as instâncias, de acordo com as hierarquias historicamente produzidas, se finca no campo físico e simbólico da existência. Exclusões que atravessam o campo econômico, social, espacial, corpóreo e psíquico para manter a sociedade a favor dos privilégios estabelecidos pelo padrão europeu, capitalista, machista, heterossexual e cisgênero.

Em uma nação onde grande parte da população nunca foi entendida enquanto pertencente ao país e as abissais desigualdades, sociais e econômicas, nunca foram um fato realmente desnaturalizado, torna-se impossível aceitar a justificativa da meritocracia para o sucesso de certas vidas e o fracasso de outras. Desta forma, a alienação acerca dos percursos históricos nacionais também faz parte da estratégia que o poder, hegemonicamente instaurando, faz uso para naturalizar as assimetrias constituídas na população. Através da usurpação e da invisibilização dos fatos socioeconômicos históricos que constituíram/constituem a nação (e como ela estão postas atualmente) o poder pode controlar o campo simbólico das vidas.

Afinal, sem que se reconstrua a pré-história de classes de cada um de nós, temos apenas indivíduos competindo em condições de igualdade pelos bens e recursos escassos em disputa na sociedade. Tudo muito merecido e justo. (SOUZA, 2017, p.85)

Deste modo, ao reconstituir, com auxílio de Souza, o percurso pelo qual o país passou, em decorrência da implantação do regime escravista -semente para uma necropolítica-, tivemos a intensão de desvelar os processos de formação do arcabouço social, econômico e cultural nacional. Entender como a “elite de rapina” (SOUZA, 2017) historicamente se apropriou/se apropria da economia (desde a colônia) do Estado (desde sua formação não democrática), da esfera cultural (desde a cisão dos saberes superiores e inferiores) e do espaço urbano (desde a formação das primeiras cidades no país) é uma forma de desnaturalizar as percepções acerca de nós mesmos e do espaço urbano que nos circunscreve.

Contudo, não há resposta totalizante que dê conta de desmontar, de uma só vez, este projeto de morte e de silenciamento produzido historicamente. O que existe são táticas, exercícios de resistência e nomadismos que se recusam a habitar, compartilhar e existir dentro da normatização excludente e mortífera. Deste multiverso, o que será exercitado nesta pesquisa é a cartografia de ações urbanas que se descontinuum dos binários arte/vida, política/estética e corpo/espaço para produzir, mesmo que efemeramente, uma cidade outra em cima da cotidianamente territorializada. Aqui, nomearemos tais ações como arte urbana nômade e o espaço escolhido para nossa caminhada investigativa teórico-prática é a cidade de Fortaleza, no estado do Ceará.

1.3. Uma pausa para tentar apresentar Fortaleza para um estrangeiro.

Vídeo 1: Vídeo-arte “ Carta para Mara Hope”

Uma carta para Mara Hope

(QR Code)⁵

Fonte 1: Canal de Eduardo Bruno no YouTube, 2018⁶

⁵ Para usar o QR Code: 1-Ter um equipamento com câmara. 2- Fazer o download de uma aplicação para leitura de QR Codes. 3- Após instalado o aplicativo, basta abri-lo e aproximar o celular do QR Code que o código será aberto automaticamente no vídeo.

⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2ZtaEZkF6XE>

1.4 Arte urbana como uma possibilidade de nomadismo

Com o apresentado até o momento, desde a exposição do modo de organização do atual projeto capitalista e sua produção dos espaços, das concepções de sujeito e das relações estabelecidas no espaço urbano, até a forma como a abissal e histórica exclusão sócio-econômica-racial construiu/constrói a vida e a paisagem urbana nacional. Torna-se pertinente que, agora, exponhamos o projeto filosófico-político-estético com o qual iremos dialogar para começarmos a cartografar as ações urbanas que se descontinuum da concepção de sujeito, de sociedade e de cidade que hegemonicamente vem sendo produzida e imposta na contemporaneidade brasileira e mundial.

A filosofia que tomamos de experimento é a produzida e proposta por Gilles Deleuze e Félix Guattari em seus escritos principalmente encontrados nos volumes de *Mil Platôs*. Tal pensamento filosófico nos servirá como operadores para pensarmos as diferenças entre o aparelho de estado (projeto de sociabilidade em vigência) e a máquina nômade (que, neste caso, trataremos de investigar seu funcionamento por meio da performance urbana). O que propomos, neste processo, é indagar se a filosofia da diferença pode nos ajudar a percebermos o cenário contemporâneo da arte urbana. Como ponto de partida, para o exercício do pensamento, ocupemo-nos de dois conceitos: aparelho de estado e máquina nômade, cada qual em operação com um sistema particular, rizomático e arborecente⁷.

Uma sociedade é constituída por inúmeros fluxos que atravessam e são atravessados pelos constituintes das sociedades. Os fluxos são das mais variadas ordens e formas. Temos, por exemplo, os fluxos de pessoas, de mercadorias, de merda, de signos, de esperma, de dinheiro, de transporte entre outros. Entretanto, o que uma sociedade mais teme são os fluxos soltos, ou seja, aqueles que ainda não tenham sido codificados, organizados e hierarquizados. Portanto, para que o aparelho de estado funcione é preciso estabelecer determinadas estratégias para controlar, justamente, os fluxos, dando nome, lei, identidade, norma, toda uma indumentária de controle.

Desse modo, as tentativas de codificar os fluxos são incessantes (de todas as ordens), sendo preciso criar um território nos fluxos para que a sociedade os possa

⁷ Esses últimos termos foram apropriados da botânica por Gilles Deleuze e Félix Guattari, na tessitura de uma filosofia de conceitos, particularmente no primeiro capítulo de *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*.

suportar. Isso ocorre porque uma sociedade fica perturbada com um fluxo que não aponta para algum território conhecido e já normatizado. Para realizar a organização do pensamento e do espaço (nas mais diversas concepções) é que o aparelho de estado recorre à hierarquização e à organização do pensamento por meio da forma árvore e raiz. “Os sistemas arborescentes são sistemas hierárquicos que comportam centros de significância e de subjetivação, autômatos centrais como memórias organizadas” (DELEUZE, 2011, p.36); a partir desse princípio de organização é que aos fluxos são impostas ordens de significação. Cada sistema é separado do outro e, para adentrar em alguma parte dele, é necessário seguir todo um protocolo de organização do pensamento.

Às vezes, esse processo pode até criar uma ideia de multiplicidade, de variações, porém não podemos tomar isso como real tendo em vista que tal isomorfia não se dá para valorizar o devir das possibilidades, mas para favorecer o controle dos fluxos e capitalização deles. Assim, no capitalismo, os fluxos são aparentemente livres, todavia, tudo é livre mediante a lei do valor, recodifica-se tudo a favor do dinheiro. O capitalismo canaliza os fluxos, ele não pode deixar que os fluxos parem, pois são os fluxos que movimentam o capital. Contudo, o capitalismo também não pode permitir que os fluxos se movam livremente, pois isso pode quebrar ou rachar o projeto capitalista. Para dar conta disso, o capitalismo entuba os fluxos, criam caminhos, direções e territórios para que os fluxos sigam sem parar, porém, sem fugir. Uma tentativa de impedir o devir dos fluxos.

Com efeito sempre que possível, o Estado empreende um processo de captura sobre fluxos de toda sorte, de população, de mercadorias ou de comércio, de dinheiro ou de capitais, etc. Mas são necessário trajetos fixos, com direções bem determinadas, que limitem a velocidade que regulem as circulações, que relativizem o movimento, que mensurem no seus detalhes os movimentos relativos dos sujeitos e dos objetos (DELEUZE, 2012, p.63).

Ademais, em outra estrutura, o sistema rizomático se coloca em operação, fazendo com que os fluxos percorram o campo social por meio distinto do sistema radicado, que funciona segundo a lógica árvore-raiz. Para o rizoma, não há centro nem periferia e não existe um tipo de espaço totalmente centralizado ou totalmente periférico. Sendo assim, não é possível totalizar o rizoma nem criar uma representação total dele. No rizoma, qualquer ponto pode se conectar com qualquer ponto, em agenciamentos livres, ou seja, não deve haver demarcação de fronteiras, distância ou

qualquer outra coisa que inicialmente possa hierarquizar ou separar os pontos. E caso haja a necessidade de organizar os fluxos, é apenas para saber que logo em seguida outra organização pode acontecer.

A relação que o rizoma estabelece com os fluxos também é de outra ordem. O rizoma não tenta parar os fluxos, não tenta dar forma finita aos fluxos nem estabelecer estruturas fixas. O rizomático se dá exatamente entre e junto aos fluxos, para o rizoma não existe coisas ou pessoas, mas fluxos. Quando dizemos que há coisas ou pessoas, nós paramos os fios dos fluxos. Nessa perspectiva, o rizoma tem um princípio de movimento, de continuidade de vivência junto ao devir das coisas. O pensamento rizomático, ao invés de parar os fluxos, os faz passar, mantendo, assim, relação com o fora e com a intensidade, o pensamento como espaço de passagem dos fluxos.

Se quisermos fazer uma apropriação entre o sistema rizomático e um modo de pensamento desse tipo, diríamos que o pensamento rizomático pensa o pensamento como tribos desfilando no deserto, com possibilidade de ir e vir e não como soldados organizados em um quartel. É exatamente por isso que no rizoma o sujeito e sua subjetividade são entendidos apenas como um efeito das multiplicidades, o “Eu” como uma emergência efêmera e possível de outros devires.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo "ser", mas o rizoma tem como tecido a conjunção "e... e... e..." Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tabula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico, iniciático, simbólico...) (DELEUZE, 2011, p. 48).

A diferença de tais modos de funcionamento do pensamento pode ser percebida em pequenas instâncias do cotidiano. Dentre elas, por exemplo, podemos pensar como o sistema árvore-raiz e o sistema rizoma se constituem enquanto formas de experienciar e de se relacionar com a cidade. O sistema arborecente pensa a organização da cidade por meio de um certo olhar de Deus, ou seja, um olhar superior, que tudo enquadra, tudo vê. Nessa perspectiva, se cria arranjo do espaço, uma espécie de rosto para caracterizar, identificar e organizar a urbe. Tenta-se, assim, desenvolver para a cidade uma fisionomia unívoca que deslegitima as inúmeras experiências individuais. Segundo Deleuze e Guattari, “Os rostos não são primeiramente indivíduo, eles definem zonas de

frequência ou de probabilidade, delimitando um campo que neutralizada antecipando as expressões e conexões rebeldes as significações conformes” (DELEUZE, 2012, p. 36).

A primeira projeção de uma rostidade para uma cidade é o próprio mapa. Cada mapa divide o espaço urbano em rotas, setores, vetores e regionais, criando fronteiras tanto em relação às outras cidades quanto em relação aos espaços da própria cidade. O mapa guia o caminhar dos sujeitos, ele pré-estabelece antecipadamente as zonas e as divisões geográficas por onde é possível passar, nenhum mapa é apenas uma representação da topografia de um espaço. A criação de um mapa, com suas legendas e notas de rodapé, apresenta um projeto político e social, por mais disfarçado que ele possa estar do que de fato a cidade é. Como exemplo, observemos o mapa de Fortaleza.

Figura 1: Mapa de Fortaleza

Fonte 1: Anuário do Ceará, 2016-2017⁸

Para além das divisões geográficas, a máquina de rostidade também cria mapas de outras espécies, como por exemplo: o rosto que a mídia produz do espaço. Os discursos produzidos pelas mídias (impressas, televisionadas e online) dividem os

⁸ Disponível em: <http://www.anuariodoceara.com.br/wp-content/uploads/2016/07/mapa-de-fortaleza.jpg>, acessado em 15 de junho de 2018

espaços em áreas ditas de melhor ou pior qualidade urbana, mais ou menos seguras, mais ou menos belas entre outras qualificações. Junta-se a isto também a rostidade produzida pela especulação imobiliária e pela política. Todas essas formas de organização do espaço produzem um modo de percepção que incide diretamente sobre a vida social dos habitantes e dos visitantes das cidades.

Na contramão disso, parece-nos que alguns projetos de arte urbana investem na pergunta: quais são as maneiras de conhecer a cidade? No entanto, sua resposta segue caminhos diferentes do da produção de rostidade. Um conhecer a cidade olhando de dentro, das ruelas, renunciando ao ponto de vista único, transcendente e absoluto. Desenhando a cidade (as cidades) com o próprio corpo e sentido, através do corpo, a experiência de movimentar-se na urbe. Fazendo do ato de andar uma experiência criativa (situacionismo francês⁹), vendo na cidade possibilidades de estrapolação de fronteiras, (re)criação de novos espaço e auto percepções distintas.

Como um dos modos de operação de uma arte urbana que é produzida na contracorrente da criação da máquina de rostidade, podemos tomar a instalação-performativa-urbana realizada pelo Coletivo Ponto¹⁰. O trabalho DE/PARA foi

9 “Situacionismo é um movimento europeu de crítica social, cultural e política que reúne poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos e outros profissionais. Seu início data de julho de 1957, com a fundação da Internacional Situacionista, em Cosio d'Aroscia, Itália. O grupo se define como uma "vanguarda artística e política", apoiada em teorias críticas à sociedade de consumo e à cultura mercantilizada. A idéia de "situacionismo", segundo eles, se relaciona à crença de que os indivíduos devem construir as situações de sua vida no cotidiano, cada um explorando seu potencial de modo a romper com a alienação reinante e obter prazer próprio. Do ponto de vista da reflexão, as principais fontes dos situacionistas são utopistas como Charles Fourier e Saint-Simon, hegelianos como os filósofos alemães Ludwig Feuerbach e o jovem Karl Marx. (...) Às reflexões teóricas os situacionistas associam uma série de intervenções - distribuição de panfletos, declarações, envio de telegramas etc. - com o objetivo de marcar com clareza suas posições sociais, culturais e políticas. No âmbito da atuação política, o grupo se engaja em formas de apoio aos movimentos de contestação que ocorrem na época. Apóiam as revoltas das comunidades negras de Los Angeles, Estados Unidos, em 1965; as iniciativas operárias, fora dos sindicatos e partidos; as atividades de autogestão e os conselhos operários criados na Espanha e Argélia; o movimento estudantil e os acontecimentos de maio de 1968, suscitados com a contribuição do grupo. Do ponto de vista artístico, as principais fontes do movimento são o dadaísmo e o surrealismo - sobretudo pela conexão por eles defendida entre arte e vida - e o lettrismo do poeta romeno Isidore Isou e do pintor francês Gabriel Pomerand. Frutos de dissidência no interior do lettrismo, A Internacional Lettrista e o boletim Potlach, 1954/1957, criados por Michèle Bernstein, Mohamed Dahou, Guy Debord, Gil Wolman, entre outros, desenharam um primeiro esboço das teses situacionistas” (Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3654/situacionismo>).

¹⁰ Surgiu em Fortaleza-Ceará no 2014 a partir do encontro dos artistas Eduardo Bruno, Ruy Aurélio e Sara Nina. O coletivo tem como ponto de pesquisa os expoentes da arte urbana, da arte relacional e da arte política. O coletivo ponto já realizou, além de algumas intervenções

produzido em 2016 e consistia na implantação de caixas de cartas pelas ruas da cidade. Tais caixas serviam como um dispositivo para que as pessoas, por meio de instruções afixadas, fossem convidadas a colocarem cartas dentro da caixa respondendo a seguinte pergunta: como você experiência/vivencia a cidade? Após respondê-la, as pessoas deviam colocar a carta dentro da caixa. O que poderia proporcionar uma troca de cartas entre pessoas que provavelmente nunca se viram e que certamente percebiam a cidade de forma diferente. Inicialmente, as caixas foram instaladas já com algumas correspondências dentro. Para conseguir as primeiras cartas, o coletivo realizou uma chamada sobre o trabalho através de suas redes sociais.

Figura 2: Caixa de cartas na rua do Centro Cultural Dragão do Mar

Fonte 2: Arquivo do Coletivo Ponto, 2015.

A instalação das caixas no espaço criava uma forma de comunicação da população consigo mesma a partir do menor número possível de atravessadores. Tinha-se assim a possibilidade de uma tentativa de ultrapassagem das formas de percepção do espaço urbano tendo em vista que as percepções ali depositadas, por mais que tivessem algo do imaginário socialmente imposto sobre a cidade, também possuíam uma

urbanas na cidade de Fortaleza, exposição no Centro Cultural Banco do Brasil e a publicação do livro- Espaço Ausente: leituras sobre existências poéticas na cidade.

expressão de um sujeito com suas experiências. Talvez, no confronto entre o que o sujeito lê e vê sobre Fortaleza (nos mais variados meios de comunicação) e a carta de um anônimo relatando experiências de perambulações pela cidade pudesse acontecer uma disrupção e problematização da produção de uma visão unívoca e moduladora das experiências.

Por meio do exemplo da carta a abaixo, produzidas a partir da intervenção, poderemos perceber como a arte pode adentrar na microesfera da sociedade para provocar desterritorialização sobre a percepção do espaço. Neste processo, o que se intui é a experimentação do surgimento de novas terras na percepção do indivíduo, tanto no que produziu a carta quanto no que vier a lê-la, possibilitando que outras formas de ver a vida no espaço urbano sejam criadas.

Figura 3: Carta produzida por participante da performance “DE/PARA”

Fonte 3: Arquivo do Coletivo Ponto, 2015.

Partindo deste trabalho, podemos perceber que o espaço não é liso nem estriado a princípio, e tais diferenciações se dão a partir de como nós o ocupamos. Entendamos a palavra *espaço* não apenas na dimensão geográfica, mas em toda e qualquer unidade de espaço: do pensamento, virtual, afetos, sensações, percepções entre outros. Para que o aparelho de estado controle as ordens dos fluxos, ele precisa rustificar e estriar todo e qualquer espaço, pois “uma das tarefas fundamentais do Estado é estriar o espaço sobre o qual reina, ou utilizar os espaços lisos como um meio de comunicação a serviço de um espaço estriado” (DELEUZE, 2012, p. 63). As estratégias para estriar o espaço estão por todos os lados e cumprem as mais variadas funções. Esse mecanismo é necessário, tendo em vista que para que a lógica de organização do aparelho de estado vigore, ele tem que produzir modos de vida controláveis e economicamente rentáveis.

Por exemplo, podemos falar do tempo estriado. O estriamento do tempo, no atual sistema capitalista, organiza-se por meio do gerenciamento das atividades e da divisão das tarefas por hierarquia: tempo de trabalho, de entretenimento, para a família etc. A segmentação do tempo no capitalismo serve como uma forma de poder explorar muito mais. Às vezes, o sistema cria uma sensação de alisamento do tempo, borrando levemente as fronteiras do estriamento. Todavia, esse alisamento é de outra ordem que não a do nomadismo, pois ele é construído para vampirizar a vida por meio de uma produção generalizada, de uma servidão que maquiniza.

Na contramão do estriamento ou falso alisamento, a máquina nômade estabelece a relação com o espaço por meio da criação de espaços lisos – ainda estamos usando a palavra *espaço* como definido nas páginas anteriores- para fazer passar a potência do devir. Nessa perspectiva, uma das formas de ocupar o espaço de modo liso e no contrapelo da construção de um estriamento contínuo da cidade seria a arte urbana. Uma arte que adentrasse o espaço citadino não como tomada de propriedade, mas como uma instância de uso, de liberação dos fluxos, de desterritorialização, nas quais uma territorialização só existe por um dado momento efêmero e pulsante. Uma forma de arte junto à urbe que experimentasse a cidade em diálogo com as potências de troca e do acaso, ou seja, um contínuo processo de territorialização e desterritorialização, de alisamento e caso seja preciso estriar, que seja para logo em seguida alisar novamente o espaço para o devir.

Um nomadismo urbano que pode ser realizado através da arte, uma qualidade de nomadismo que, como afirmam Deleuze e Guattari, não necessariamente precisa sair do lugar – tendo em vista que o nômade é aquele que habita o seu próprio espaço de modo nômade. Uma tentativa constante de auto-diferenciação, produção de intensidades de vozes e acontecimento, sendo assim produção de um “Eu” diferente de mim mesmo. Desse modo, entende-se a construção do espaço liso como uma experimentação e descoberta das diversas formas de experienciar o espaço. Com isto podemos perceber que, “No espaço estriado, fecha-se uma superfície, a ser ‘repartida’ segundo intervalos determinados, conforme cortes assinalados; no liso, ‘distribui-se’ num espaço aberto, conforme frequências e ao longo dos percursos” (DELEUZE, 2012, p.200).

Dessa forma, é que na tentativa de alisar (mesmo que por um curto intervalo de tempo) os espaços estriados pelo aparelho de estado é que a arte urbana se projeta no espaço citadino. Seus modos de operação nômade tentam desenvolver estratégias que possibilitem modos outros de distribuição dos indivíduos, dos afetos, das visões e das relações no espaço urbano. Alisar nomadicamente o espaço significa torná-lo possível para a livre passagem das intensidades, do porvir mundo e das pulsões desterritorializadoras, tensionando, com isto, as formas e os modelos de demarcação nos/de territórios construídos a favor e pelo do aparelho de estado.

Neste contínuo, a performance urbana “Força da linha” realizada pelo coletivo “As Nega”¹¹, na cidade de Fortaleza/CE no ano de 2018, me parece um modo outro de agência nômade e, por consequência, de desmontagem, mesmo que efêmera, das maquinações demarcativas e silenciadoras do aparelho de estado. Nesta ação, realizada durante a primeira edição do Festival de Performance Urbana do Ceará: Imaginários Urbanos¹², as performers deslocavam para o espaço público matutino ritos afro-

¹¹ O coletivo “As nega” é coordenado por Maria Santana e Liana Cavalcante e trabalha nas seguintes diretrizes: investigação da cultura afro-indígena, protagonismo feminino LGBT, militância junto a população afro-periférica da cidade de Fortaleza e resistência da espiritualidade afro-indígena. Sobretudo nas linguagens da música, teatro e dança. O trabalho dialoga com as manifestações de raízes populares e provoca o público a pensar o lugar da mulher nesses espaços, bem como na sociedade em que vivemos. Feito para feiras, praças, espaços alternativos e tradicionais, o trabalho das negas reflete o espírito da brincadeira de rua, de feira, de interior, interagindo diretamente com o público, proporcionando também ao espectador o contato com a espiritualidade popular.

¹² “A partir dos pilares da Performance Arte é que surge a proposta do festival “Imaginários Urbanos”, motivando uma forma de pensar os modos estéticos de ocupar a urbe. Para tal, o festival, ao longo de seis dias de duração, propõe ser um espaço para apresentações de arte contemporânea – Performances- que tenham a cidade como campo de realização e

religiosos. Desta forma, em uma impossível desassociação da arte com a vida, da política com a estética e do rito com a performance, a encruzilhada, localizada próximo ao Terminal de ônibus do bairro da Parangaba, se tornou um descontinuo na norma.

Durante um intervalo de mais ou menos duas horas, as performers fizeram cortes, rasgões e ampliações nas brechas das resistências. Apenas um tambor, uma garrafa de bebida, algumas flores, pratos de barros e duas mulheres dançando para Exu (entidade religiosa de matriz africana) foi o necessário para que os passantes, da tão movimentada rua, fossem confrontados com a inaceitação do silenciamento e da morte da cultura e do corpo negro. “Pela força da linha” é uma celebração aos ressurgentes negros e negras, é uma festa no corpo e também é um escape da representação simplista, reducionista e estigmatizada que historicamente foi imposta a cultura e a vida africana, desde o período escravocrata no país.

Figura 4: Performance “Pela força da linha”

Fonte 4: Arquivo Festival Imaginários Urbanos, 2018

experimentação. Nessa primeira edição o evento foca nos debates acerca da noção de público e privado, estimulando a reflexão acerca dos espaços que compõem a cidade e como eles podem ser ocupados, para além dos prescritos vigentes e hegemônicos. Para tal objetivo o evento se divide em três eixos: rotas performativas, residências e seminário” (Disponível em <https://imaginaurbe.wixsite.com/imaginarios>, acessado em 21 de junho de 2018)

Se os mapas urbanos são marcados por igrejas e templos principalmente cristãos e, com isto, a religião europeia pode tomar de assalto as narrativas físicas e simbólicas da cidade, em “Pela força da linha” as excluídas práticas religiosas africanas e ameríndias tomam guerrilho maquinalmente o espaço e fazem uso dele. Renegando o silenciamento, o corpo-tambor e o tambor-corpo dançam e se apropriam da cidade, mesmo sabendo que olhares reprovativos lhe serão lançados. A energia ritualística que foi instaurada não passa despercebida, pois ela borra a paisagem do possível e desinvisibilizar não apenas os corpos e as danças africanos, mas também os regimes simbólicos de morte escondidos em um “sangue de Jesus têm poder” (proferido por alguns passantes) ou no ato de se benzer ao passar perto das performers

A força de resistência, de performances urbanas nômades como a “Pela força da linha”, esta imbricada na potência que elas liberam ao romperem com as narrativas e com as políticas de desejo hegemônica do projeto colonizador, capitalista, europeu, cisgênero, falocêntrico e heteronormativo. Ao se instalarem no espaço urbano, as ações nomádicas, implantam pequenos germes do possível na paisagem morta e desértica da realidade cotidiana. Germes que podem vir a abrir tantas outras clareiras e, com isto, se deslocarem pelos espaços de forma independente de quem os implantou. Tais germes não possuem forma preestabelecida, eles são apenas presenças pulsáteis que podem nos arranca das zonas de conforto e morte que estamos confinados, caso aceitemos nos descontinuar das narrativas impostas sobre nós e o espaço urbano.

Contudo, não podemos ser ingênuos e afirmar que a arte urbana é a única possibilidade de criação de nomadismos e de fissuras no atual modelo ideológico e econômico de sociabilidade. Também é pertinente ressaltar que nem toda arte que é realizada no espaço urbano opera por meio dos modos de composição nômade, tendo em vista que alguns artistas produzem deliberadamente, ou já foram capturados, pela lógica do aparelho de estado. Trabalhos assim que, mesmo que sejam realizados no espaço urbano, pouco constroem relação com uma tentativa de nomadismo por meio da arte.

Todavia, na presente pesquisa, não tomamos como objeto de diálogo os trabalhos artísticos urbanos que operam por meio das práticas do aparelho do estado. Na contraposição, o que estamos compondo é uma cartografia da Arte Urbana que esteja sendo produzida como forma de contravenção do sistema hegemonicamente vigente.

Para ser possível criar tal distinção é que propomos chamar de Arte Urbana Nômade, os trabalhos artísticos que produzem estranhamentos políticos e estéticos na paisagem urbana.

Nesta ótica, o que nos interessa investigar é como a arte urbana pode se constituir como discurso nômade, diferenciado—a das produções, em arte urbana, que já introjetaram os modos de operação do aparelho de estado. Dessa forma, não defendemos incondicionalmente que toda arte urbana opera enquanto uma máquina nômade na malha urbana. Por sabermos que é próprio do aparelho de estado criar estratégias para controlar os fluxos, principalmente os que lhe são perigosos.

Sendo assim, o que estamos denominando como arte urbana nômade é aquela que renega os modos de operação do estado para criar modos de existências que produção desterritorialização na malha urbana. Dessa maneira, todas as instâncias que atravessam tanto os processos de realização quanto os de produção da Arte Urbana Nômade são espaços lisos que possam possibilitar a livre passagem dos fluxos e do devir.

Nesta perspectiva, intervenções e composições urbanas nômades, nas mais diferentes formas e modelos, propõem experimentações nos modos de habitar o espaço, criando desarranjos nas estruturas postas. Maquinações que tornam possível que o pensamento seja liberado para pensar acontecimento e percepções da existência que certa tradição do pensamento sempre tentou excluir.

Mesmo a cidade mais estriada secreta espaços lisos: habitar a cidade como nômade, ou troglodita. Às vezes bastam movimentos, de velocidade ou de lentidão, para recriar um espaço liso. Evidentemente, os espaços lisos por si só não são libertadores. Mas é neles que a luta muda, se desloca, e que a vida reconstitui seus desafios, afronta novos obstáculos, inventa novos andamentos, modifica os adversários (DELEUZE, 2012, p.228).

Com isso posto, podemos apontar que a arte urbana, como uma forma de expressão da máquina nômade, seria uma possibilidade de produção de máquinas de guerra que soltam e embaralham os fluxos contra a organização codificada no Estado. Sendo assim, a Arte Urbana Nômade seria uma profanação¹³ contra o modo operante do

13 “A profanação implica, por sua vez, uma neutralização daquilo que profana. Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso (...) desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado” (AGAMBEN, 2007, p. 68).

atual modelo de política e sociabilidade? Para adentrarmos mais em tais questões, precisamos entender o que estamos falando quando usamos o termo *máquina de guerra*.

A máquina de guerra é uma invenção do nomadismo, é por meio dela que os nômades podem constituir o projeto de retomada do espaço liso – do livre descolamento nos espaços – compondo diferentes possibilidades de existência. A máquina de guerra é um arranjo produzido pelo nomadismo no enfrentamento contra a axiomática produzida pelo Estado. Contudo, não podemos confundir o modo de operação que o Estado dá à máquina de guerra, tendo em vista que, quando o Estado se apropria da máquina de guerra, ele subverte seus princípios a favor do capital. Para os nômades, a máquina de guerra não tem como primazia a própria guerra, isso só ocorre devido ao enfrentamento com o Estado. A guerra é apenas um desdobramento da tentativa de criar linhas de fuga¹⁴, pois

se a guerra decorre necessariamente da máquina de guerra, é porque está se choca contra os Estados e as cidades, bem como contra as forças (de estriagem) que se opõem ao objetivo positivo; por conseguinte, a máquina de guerra tem por inimigo o Estado, a cidade, o fenômeno estatal e urbano, e assume como objetivo aniquilá-los. É aí que ela devém guerra; aniquilar as forças do Estado, destruir a forma-Estado. (DELEUZE, 2012, p.109)

Nessa perspectiva, podemos perceber a verdadeira forma de operação da máquina de guerra, ou seja, como uma instância de tentativa de liberação dos fluxos a contrapelo do modelo imposto pelo Estado. Todavia, em alguns momentos, o Estado pode tentar tomar posse da máquina de guerra, claro que com outros objetivos e operando por outras formas. A máquina de guerra, quando é institucionalizada pelo Estado, perde grande parte de suas características de operação e acaba tendo a guerra como único objetivo, como uma forma de controle das populações e dos modos de vida.

A máquina de guerra, quando operada pelo aparelho de estado, é totalmente diferente da máquina de guerra nômade. Se tomamos isso como verdade é porque entendemos que “o aparelho de Estado se apropria da máquina de guerra, subordinando-a a fins ‘políticos’, e lhe dá por objetivo direto a guerra” (DELEUZE, 2012, p.114). A máquina de guerra, quando é tomada de posse pelo Estado, desvirtua-se como uma forma de controle e normatização, construindo uma guerra total que está estreitamente ligada ao capitalismo. A ligação da máquina de guerra com o capitalismo vai além da

14“ A linha de fuga que criam, ou se transformam em linha de destruição ” (DELEUZE, 2012, p.117).

constante renda que o sistema capital tem com a própria guerra. Dessa forma, a guerra total que o capitalismo implanta por meio do uso da máquina de guerra é uma guerra de aniquilamento, mas não apenas do exército, do Estado e das populações inimigas, mas um aniquilamento da diferença em toda e qualquer instância que esteja contra o capital.

Com isso, podemos perceber que a máquina de guerra tem operações distintas dependendo de quem a opera e produz. Claro que não podemos esquecer que a máquina de guerra é um modo de operação originalmente nômade de que o Estado se apropria, e, como ele sabe que ela é perigosa, até contra o próprio Estado, ele tenta modulá-la para seus fins. No entanto, nos é mais interessante dialogar com a potência da máquina de guerra nômade, pois nossa proposta é perceber como os agenciamentos¹⁵ artísticos podem agir por esta ordem.

A arte urbana como uma máquina de guerra desarticuladora do Estado, propõe de modos de operação que possam produzir e trazer à tona a existência nômade. Isso possibilita, assim, que resistências outras sejam criadas e que os fluxos sejam liberados para que a percepção crie modos outros de existência. A máquina de guerra como uma autoinvenção de si, uma desterritorialização da própria existência para recriar outras paisagens do “Eu”. Desse modo,

Um movimento artístico, científico, “ideológico”, pode ser uma máquina de guerra potencial, precisamente na medida em que traça um plano de consistência, uma linha de fuga criadora, um espaço liso de deslocamento, em relação com um *phylum*. Não é nômade que define esse conjunto de características, é esse conjunto que define o nômade, ao mesmo tempo em que define a essência da máquina de guerra (DELEUZE, 2012, p.117).

Pelo que podemos perceber, se é possível entendermos a arte urbana em suas mais variadas formas de expressão, como um movimento nômade em potência de máquina de guerra, é na medida em que ela se dá enquanto aberração, ou seja, como uma força que embaralha as normatividades do aparelho de estado, descodifica a ordem, rompe com as semióticas, as estruturas e os regimes de controle.

Se a arte urbana produz seu efeito de aberrante é exatamente por incomodar a paisagem do visível cotidiano. Sua aberrância consiste na tentativa de ultrapassagem

¹⁵ “Denominamos agenciamentos todo conjunto de singularidades e de traços extraídos do fluxo- selecionados, organizados, estratificados- de maneira a convergir (consistência) artificialmente e naturalmente: um agenciamento, nesse sentido, é uma verdadeira invenção” (DELEUZE, 2012, p.94).

dos limites, indo até o extremo do ponto do que pode ser, mas que ainda não é, seja em qual for o grau. Trata-se de arriscar, atravessar, por sucessivas tentativas, as possibilidades impostas pelo presente modelo de sociabilidade. Nessa perspectiva, criar, para si e junto com o outro, outro futuro com outros fundamentos e entendimentos de humanidade.

De um modo geral, toda essa pretensão de recriar a realidade e o espaço urbano visa a conquista de direitos sobre o espaço em diversos sentidos. Uma conquista que se assume enquanto experimentação, uma conquista libertadora, uma conquista não para tomar posse, mas para permitir a livre passagem dos fluxos. Para soltar os fluxos das amarras da máquina capitalista e pensar outros modos de existir junto aos fluxos. Sendo assim, a Arte Urbana Nômade se catapulta para além do espaço urbano em que atualmente vivemos, criando possibilidade de visualizarmos outras formas de convívio e sociabilidade.

Fazer ver o presente desatualizando-o enquanto a única possibilidade de existência. Uma criação em arte que não se satisfaz apenas em representar o mundo como ele é, mas que também quer criar um mundo possível, propondo que o projeto de humanidade possa se emancipar, por meio de levantes de toda e qualquer ordem, em toda e qualquer direção, sobre as mais variadas multiplicidades e agenciamentos. Uma forma de quebrar a forma, uma possibilidade em criar possibilidades e, assim, uma desmontagem de dentro para fora do projeto de vida imposto.

Enquanto uma máquina de guerra, as práticas da arte urbana nômade não podem estabelecer um confronto pacífico com o aparelho de estado, tendo em vista que as lutas, de cada um, têm objetivos opostos. A arte urbana, nesta configuração, assume seu caráter de guerrilheira, não como uma forma de finalidade na própria guerra, mas tendo a guerra como instrumento de luta para a liberação dos fluxos e a criação de espaços lisos.

O Estado, o capital e o atual projeto de humanidade sabem a potência escondida dentro da máquina de guerra nômade. Para tentar produzir seu desmonte, o aparelho de estado toma/tomará inúmeras estratégias e caminhos. Um dos modos de operação é o controle do imaginário, por meio das mídias, para afirmar, normalmente, que a arte urbana é um vandalismo ou depredação do patrimônio público. Tal discurso estimula a impossibilidade de diálogo de parte de camadas da população com os artistas e a arte

urbana. A divisão da sociedade em polaridades só favorece o controle produzido pela ideologia vigente e impossibilita os levantes contra-hegemônicos.

Outro modo de operação, que talvez seja mais invisível até mesmo para os próprios artistas, é o da arte institucionalizada pelo aparelho de estado. Para produzir tal estratégia, o Estado cria formas de dominar e controlar os fluxos artísticos. Isso pode ocorrer desde a criação de instituições responsáveis por legitimarem e separarem a “boa” da “ruim” arte, até por meio dos próprios editais de fomento e viabilização de trabalhos artísticos. Editais e instituições que servem como legitimadoras e avaliadoras e que, em certo modo, produzem uma estratégia de controle da criação artística, principalmente se os próprios artistas entenderem que só é possível criar dentro dessa lógica.

Não estamos afirmando que não seja importante que o governo, em todas as suas instâncias, possibilite o incentivo às linguagens artísticas, mas temos que ter em mente que tais direitos não podem controlar os fluxos da arte. Sendo assim, torna-se pertinente que a máquina de guerra nômade adentre os espaços institucionalizados para criar linhas de fugas que tornem lisos os espaços estriados.

Nessa preceptiva, é que podemos afirmar que não existe originalmente um espaço estriado ou liso por excelência, a distinção se dá também pelo modo como nos relacionamos com ele. Sendo assim, a máquina de guerra, ao adentrar nas instituições que tentam controlá-la a favor do aparelho de estado, deve agir como desarticuladora da dominação, tendo em vista que as “máquinas de guerra se constituem contra os aparelhos que se apropriam da máquina, (...) elas exaltam conexões em face da grande conjunção dos aparelhos de captura ou de dominação” (DELEUZE, 2012, p. 118). O que propomos é pensar como a máquina nômade pode existir e reexistir em diversos campos do saber por meio de inúmeras práticas de produção de contra sistema. Dessa forma, nos é pertinente perceber como os levantes estão ocorrendo em todas as direções e tomando as mais diversificadas formas e modos de expressão, seja na arte, na filosofia, nos movimentos sociais, nas ocupações etc. Este aberrante que cria dissonâncias que desmontam modelos e que fazem emergir novas formas de percepção.

A figura deste aberrante é retomada nos estudos de Lapoujade, um contemporâneo desdobrador da filosofia de Deleuze, que afirma: “É marca própria dos movimentos aberrantes: saltar como um demônio para além dos limites que o juízo

designa aos seres” (2014, p.63). Partindo disto, podemos entender que se a arte pode ocupar esse local do aberrante é na medida em que cria deformações na paisagem do visível normatizado, que ela traz problemáticas constantes aos modelos postos de pensar, de viver e de existir.

Neste aspecto é que entendemos que os movimentos nômades, que também operam por meio da arte urbana, exercitam, através de suas próprias existências, a experimentação das potências do devir. Eles propõem, assim, uma qualidade do fazer político junto aos acontecimentos, em compartilhamento e em exercício, se diferenciando da política distanciada, hierarquizada e higienizada que se produz por meio do aparelho de estado.

Sendo assim, se falamos de uma arte urbana nômade é porque propomos pensar uma prática estética que junto à *Pólis* ensaia criações de espaços outros, que constantemente ultrapassem os limites do que é imposto para sermos, vivermos e sentirmos. Com isto, entendo que a “reconfiguração de si somente tem sentido se desemboca numa recomposição da cidade como um todo” (MBEMBE, 2018, p. 18-19), e podemos afirmar que se a arte urbana é devir nomadismo devido a sua potência de constante auto-diferenciação e produção de modos disruptivos de (re)existência sócio-corporal-mundo.

Capítulo 2 - Performances Urbanas Nômades fortalezenses: Coletivo Aparecidos Políticos e Silvia Moura

2.1.1 Aparecidos Políticos – Operação Carcara

A cidade não é apenas a camada visível que nos salta aos olhos. No intervalo entre o que vemos e o que não vemos, existe uma série de narrativas históricas incrustadas que distribuem os corpos no espaço, mesmo antes das decisões individuais serem tomadas. Narrativas que, quando necessário, tornam-se impedimentos materializados em ações interventivas, principalmente para defender os interesses dos grupos que hegemonicamente tomam/tomaram de assalto a possibilidade de narra o mundo.

Contudo, em meio ao emaranhado dos arranjos moleculares da vida urbana, existem maquinações nômades que disputam a produção de narrativas outras, sobre o corpo e o espaço urbano, que não cabem na norma da política molecular. Processos de desinvisibilizações que insistem em continuar produzindo espasmos, convulsões e dissidências nas formas de constituir o campo físico e simbólico do mundo vivido. Ações que se materializam através de diferentes corpos, situações, espaços e conjunturas, contudo, em cada tomada de forma, acabam por serem completamente outras, pois são irrepetíveis.

Essas intervenções confrontam o entendimento do que vem sendo narrado enquanto arte, pois usam materiais e estruturas quaisquer que lhes parecem pertinente para o agenciamento da forma com o conteúdo a cada ação. Dissidências que descontinuum a perspectiva institucional do fazer político, pois fazem política moleculares esparramadas no continuo da vida, mas não menos pertinentes ou criadoras de possível. Criações de mundo que produzem confrontos, pois o que elas têm para dizer só é passível de ser tido, no regime de silenciamento no qual nos encontramos, através do fogo aberto e da ilegalidade.

Com isto, no exercício de seguir o brilho das pequenas faíscas de vida que são produzidas no confronto e na desnaturalização das narrativas/imposições totalizantes no

recorte do espaço-tempo da cidade de Fortaleza, tomo como campo de diálogo o Coletivo Aparecidos Políticos. Este recorte acontece não por um regime de destaque valorativo deste coletivo no multiverso da performance urbana fortalezense, mas como um rizoma provocativo que dispara agenciamentos contínuos.

Para iniciar o diálogo com o grupo e algumas de suas performances urbanas, nos parece pertinente uma breve genealogia de como ocorreu agrupamento dos integrantes do coletivo. Aparecidos Políticos surgiu por volta de 2010 a partir do encontro de alunos do curso de Licenciatura e Tecnologia em Artes Visuais do Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Em sua página na internet, o grupo se apresenta, narrando que,

O Coletivo Aparecidos Políticos surgiu depois de presenciarem a chegada dos restos mortais do desaparecido político Bergson Gurjão Farias, após 37 anos do desaparecimento dele pela Ditadura Militar (1964-1985). A partir dessa data o grupo vem desenvolvendo intervenções urbanas, escraches, grafites, lambe-lambe e rádio livre na luta por memória, verdade e justiça. Temos como proposta trabalhar numa relação entre a arte e política. Nos identificamos com as proposições da arte ativista e ativismo criativo: entendemos a arte enquanto um processo e uma convivência com um exercício da polêmica acerca das configurações da vida em sociedade, seus novos recortes e as novas regras que as sustentam. Entendemos a arte enquanto uma atividade política, observando que: “a resistência da obra não é o socorro que a arte presta à política. Ela não é a imitação ou antecipação da política pela arte, mas propriamente a identidade de ambas. A arte é política”(Rancière) (Aparecidos Políticos, disponível em: <http://www.aparecidospoliticos.com.br/sobre-nos/>).

Como exposto pelo coletivo, os modos de produção de suas expressões estéticas e políticas percorrem diferentes técnicas e linguagens artísticas, pois cada obra é entendida como um universo de investigação. Atualmente, o coletivo é composto pelos artistas Raquel Santos, Sabrina Araújo, Sara Nina, Stella Maris, Marcos Vinicius, Aspásia Mariana e Alexandre de A. Mourão. Contudo, desde sua formação, diversos outros artistas já fizeram parte do coletivo seja de modo mais duradouro ou em intercâmbios criativos. Nessa perspectiva, se, em meio a tantas multiplicidades de técnicas e de pessoas, é possível falar de uma unidade no grupo, isso estaria atrelado principalmente à temática que movimenta grande parte de suas produções, ou seja, a Ditadura Militar no Brasil e suas reminiscências na atualidade. Deste modo, o Coletivo Aparecidos Políticos se propõe a desenvolver ações urbanas performativas e

intervenções visuais numa compreensão de arte ativista¹⁶ e de arte como agente de transformação social. Focados na discussão do que resta da ditadura brasileira na contemporaneidade, os artistas propõem criações artísticas que tencionam desinvisibilizar os regimes necropolítico incrustados na vida cotidiana e na história nacional. Dessa forma, as demandas em torno da Ditadura Militar brasileira tornam-se fonte de energia para criações estético-políticas que cobram explicações acerca das práticas de morte, silenciamento e sumiço de pessoas durante o regime militar, também investigando como tais práticas ainda são atuais no cenário brasileiro. Para tal, o coletivo tem realizados suas produções artística não só Ceará, mas em outras cidades do Nordeste e também nas demais regiões do Brasil, principalmente em espaço urbano ou na relação do urbano com a galeria.

Com isto, dentre tantas ações realizadas pelo coletivo, em diversos formatos e por meio de múltiplas técnicas, desde 2010 até hoje, tomamos inicialmente como diálogo o trabalho intitulado “Operação Carcará”. Tal trabalho foi produzido pelos Aparecidos Políticos no ano de 2014, após terem sido selecionados para fazerem parte da programação do 65º Salão de Abril¹⁷. Esse salão vem sendo realizado na cidade de

¹⁶ [...] arte ativista, engajada ou intervencionista é muito mais que um gênero carregado de exemplos de ‘anomalias curiosas’, úteis apenas para enriquecer o velho cânone da história da arte. Os campos da arte e do ativismo produzem experiências distintas, finalidades e processos que são particulares em seus meios de atuação. Mas, ao se aproximarem, ao lançarem ações que buscam enfrentar os problemas e os mecanismos de controle que penetram na vida contemporânea – e que agem sobre os nossos corpos e subjetividades –, as qualidades mais potentes de ambos podem agrupar-se e criar experiências como um protesto coletivo, assim como uma rebelião em massa, uma agitação livre ou formas micropolíticas de resistência (MESQUITA, 2011, p. 42)

¹⁷ “Lançado em 1943, como iniciativa da Secretaria de Cultura da União Estadual dos Estudantes (UEE), o Salão de Abril foi encampado em seguida por artistas que atuavam na cidade nos anos 1940. Foi assim que, a partir da segunda edição do Salão, em 1946, a Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP) assumiu a sua realização, tornando-se a entidade responsável por sua continuidade até 1958. Faziam parte da SCAP artistas como Antônio Bandeira, Aldemir Martins, Barrica, o suíço Jean Pierre Chabloz, o jovem Estrigas, a sua futura mulher Nice Estrigas, Sérvulo Esmeraldo e, mais tarde, Dona Heloisa Juaçaba e muitos outros artistas que vieram em suas edições até os dias atuais. O Salão de Abril nasceu, também, na esteira de uma movimentação artística que teve início com a irreverência da Padaria Espiritual. Eram reuniões que congregavam poetas e escritores, em acalorados encontros em que introduziram a poesia moderna na capital cearense. Foi com as mostras do Salão, por exemplo, que se introduziu a Arte Moderna, que já vicejava em reuniões e mostras da região Sudeste do País. As exposições do Salão de Abril, contudo, não tiveram uma constância. Houve um hiato nesta periodicidade logo depois de suas primeiras edições. Somente em 1964, quando a administração municipal ratificou publicamente a importância do Salão e tomou para si a responsabilidade da realização anual do evento, o mesmo assumiu um papel de eixo da vida cultural da capital cearense” (Salão de Abril, disponível em: <http://www.salaodeabril.com.br/o-salao-de-abril/breve-historico>).

Fortaleza desde 1943 e é destinado a apresentações e exposição de obras de arte contemporâneas em diversos formatos, plataformas e linguagens. No respectivo evento, o coletivo entrou com a proposta de concretizar a intervenção performativa urbana denominada: “Operação Carcará”. Inicialmente o projeto consistia no lançamento, do interior de uma aeronave, de 140 paraquedas de brinquedo (confeccionados de forma artesanal e com as imagens dos mortos e desaparecidos políticos da Ditadura Militar) sobre a região do 23º Batalhão de Caçadores Marechal Castelo Branco. Tal batalhão é conhecido na Cidade e no Estado como um local que, na época da Ditadura Militar brasileira, foi usado como espaço clandestino de tortura de presos políticos. Sendo assim, ele ainda carrega uma grande carga simbólica do período e, por isto, se tornou alvo de uma ação que tenciona o aparecimento e a invasão dos “fantasmas” históricos produzidos pela máquina de morte da ditadura militar.

Figura 5: Modelo do paraquedas da ação Caracará

Fonte 5: Fotografias extraídas do vídeo produzido pelo coletivo¹⁸

¹⁸ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?time_continue=251&v=edGDD8pm3I , acessado em 28 de maio de 2017

O 23º Batalhão Militar encontra-se no bairro do Benfica, região central da cidade de Fortaleza, entre duas grandes avenidas: Av. 13 de Maio e Av. dos Expedicionários. Desta forma, intervir neste espaço, também era ter uma ótima geolocalização para que o tema da ditadura pudesse dialogar com o maior número de indivíduos possíveis, tendo em vista o grande fluxo de pessoas, motos, carros e ônibus no entorno. Sendo uma ação *site specific*¹⁹, pois seria realizada em um espaço que guardava/guarda e personificava/personifica a memória das torturas produzidas pela ditadura, a ação queria rasgar a malha urbana e desvelar os regimes de morte que historicamente marcam nossa paisagem e história urbano-social

Figura 6: Imagem aérea do 23º Batalhão de Fortaleza

Fonte 6: Legião da Infantaria do Ceará. 2018²⁰

Além das questões já apontadas, é importante destacar que a proposta de realizar a intervenção, no ano de 2014, tem uma maior associação com o tema da ditadura militar principalmente por ter ocorrido naquele ano a “comemoração” dos 50 anos do golpe militar de 1964 no Brasil. Sendo assim, a ação, além de dialogar com o espaço, também

¹⁹ “O termo *sítio específico* faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *site specific* liga-se à ideia de [arte ambiente](#), que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas. (...). É possível afirmar ainda que as obras ou [instalações site specific](#) remetem à noção de [arte pública](#), que designa, em seu sentido corrente, a arte realizada fora dos espaços tradicionalmente dedicados a ela, os museus e galerias” (Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>).

²⁰ Disponível em: http://www.legiaodainfantariadoceara.org/leginf_23bc_index.html , acessado em 25 de maio de 2018

produzia uma comemoração as avessas de uma das datas mais negativas para a história do Brasil. Lembrar os mortos e as vidas que foram ceifadas pelo poder, era afirmar a não aceitação de que mesmo após 50 anos muitos corpos ainda permaneçam desaparecidos na história nacional.

No dia da ação, para realizar o trabalho, alguns dos integrantes do coletivo ficaram, em terra, na frente do 23º Batalhão, enquanto o artista Marcos Vinicius decolou juntamente com um piloto do monomotor, que o coletivo alugou, para lançar os paraquedas. Na tentativa de driblar as impossibilidades que o projeto podia apresentar, tendo em vista que anteriormente os artistas tiveram dificuldades em conseguir uma empresa que aceitasse realizar a ação, o plano de voo usado dizia que a aeronave iria sobrevoar o Estádio Presidente Vargas – que fica nas redondezas do Batalhão – com o objetivo de criar registros fotográficos aéreos. Contudo, como a performance fazia parte da programação do Salão de Abril, ela também foi divulgada, nas mídias sociais e impressas, tanto indicando onde seria a ação quanto apontando o tensionamentos que se pretendia produzir com o trabalho.

Figura 7: Matéria do Jornal o Povo sobre a “Operação Carcará”

Fonte 7: O Povo, 2014²¹

²¹Disponível em:

<https://www20.opovo.com.br/app/fortaleza/2014/04/15/noticiafortaleza.3236761/imagens->

De certo modo, antes de começar a performance, tudo parecia estar ocorrendo dentro do previsto. O coletivo havia conseguido uma empresa de táxi aéreo que aceitou fazer a performance, a liberação para voo tinha sido dada pela INFRAERO e a equipe artística estava dividida tanto para realizar a performance quanto para registrar e analisar o impacto que provavelmente a ação produziria no espaço. Entretanto, após poucos minutos de decolagem, o piloto e Marcos Vinicius foram surpreendidos com a proibição de voo sentido esquerda, pois o espaço aéreo de Fortaleza havia sido bloqueado, no trecho que vai do aeroporto ao litoral, desde a manhã do dia da performance. Isso inviabilizou o sobrevoos no bairro do Benfica (local onde o 23º Batalhão se encontra) e ficando possível apenas acontecer voos do lado direito da cidade. Devido esta informação, a aeronave teve que voltar para terra, pois precisava fazer um novo plano de voo, o que provocaria uma mudança também na proposta da intervenção.

Ao pousar em solo e ao tentar solicitar liberação de voo sentido direita, sem obter resposta da Torre de Comando, Marcos Vinicius foi informado, por um dos funcionários da empresa de táxi aéreo que estava prestando o serviço para o coletivo, que o comando de cancelar o voo da aeronave tinha sido uma intervenção direta do Comando da 10ª Região Militar. Ainda estando na pista de decolagem e pouso, Vinicius pode perceber que um helicóptero do CIOPAER sobrevoava o local onde ele estava, atitude bastante infrequente e delatora de o quanto a performance acarretou um estado de alerta nas forças de segurança. Nesta conjuntura, o dono da empresa de táxi aéreo, após a aeronave ter pousado, se negou a continuar a ação mesmo que o coletivo conseguisse uma nova autorização para voo, o que provavelmente não teria sido possível, tendo em vista que o espaço aéreo de Fortaleza permaneceu fechado e sem autorização para voo por um período de tempo impreciso. Em paralelo, os integrantes que estavam em solo, sem compreenderem muito bem o que havia ocorrido, foram ao encontro de Vinicius para então juntos voltarem ao Salão de Abril. Dado o projeto como não possível de ser realizado, os artistas apenas expuseram os paraquedas, no evento, juntamente com uma placa falando da impossibilidade da ação. Contudo, mesmo “não realizando o trabalho”, o coletivo foi premiado pela performance ganhou a bolsa de pesquisa da 65ª edição do Salão de Abril em 2014.

[de-desaparecidos-politicos-serao-lancadas-de-helicoptero-em-fortaleza.shtml](#) , acessado em 28 de maio de 2018.

Figura 8: Matéria do Jornal o Povo sobre a “Operação Carcará”

Fonte 8: portal Vermelho, 2014²²

Após apresentada a performance e as reverberações da mesma sobre o espaço-tempo de Fortaleza, exercitemos agenciar a prática com a teoria a partir do ideário de Arte Urbana Nômade que estamos cartografando. “Operação Caracará”, mesmo “sem ocorrer”, agiu como uma máquina de guerra que visibilizou o regime de opressão imposto pela norma. Embora tenha sido silenciada, assim como os desaparecidos políticos do regime ditatorial brasileiro, a ação conseguiu, no silêncio, gritar e criar fendas no véu que encobre a força que os militares continuam a ter no país mesmo com o fim da ditadura.

Máquina de guerra é um modo de operação que pode se dar tanto pelo viés do nomadismo quanto pelo do Estado, todavia não do mesmo modo e não com as mesmas produções de efeito. Neste caso, aponto que “Operação Carcará” operou como uma máquina nômade, pois o confronto que ela produziu foi da ordem do uso da guerra não como finalidade, mas como consequência da tentativa de liberação dos fluxos. Fluxos

²² Disponível em: <http://www.vermelho.org.br/noticia/240359-61>, acessado em 28 de maio de 2018

da memória do período da Ditadura Militar no Brasil e fluxos do uso do espaço urbano (em todas as dimensões).

Desta forma, para que fosse possível experimentar a liberação dos fluxos, a performance guerrilhou em um embate entre as práticas nômades e os aparelhos de captura do Estado. Com isto, diferentemente da máquina de guerra do estado, que faz da própria guerra o objetivo final, em “Operação Carcará” a guerra aconteceu devido ao exercício de produção de descontínuos no regime de apagamento, de silenciamento e de morte produzido pelos poderes hegemônicos (no caso o militar).

Domar as dizibilidades é uma estratégia tão intrínseca ao controle que, claramente, podemos perceber que, na tentativa de manter o gerenciamento dos códigos e da hierarquização dos imaginários, o aparelho de Estado rapidamente operou meios de reprimir e de suprimir os direitos dos artistas. Nessa perspectiva, podemos apontar que a “Operação Carcará” foi um fazer estético-político impossibilitado de ser realizado, mas que no “não acontecimento” conseguiu potencializar o espelhamento e o tensionamentos acerca das tecnologias que fazem com que algumas ações, narrativas e discursos possam circular e outros não. O bloqueio da performance colocou em evidência o poder que os militares ainda possuem na cidade mesmo após o fim da ditadura. Uma qualidade de poder que não precisa ser institucionalizado por vias diretas, mas que, mesmo assim, opera como tecnologia de controle da população.

Contudo, “Operação Carcará” foi uma máquina de guerra nômade na cidade de Fortaleza que criou, ainda que efemeramente, linhas de fuga que, mesmo desarticuladas pelo aparelho de Estado, conseguiram tencionar o poder hegemônico, pois evidenciaram as tecnologias de controle que agem sobre nossos corpos e imaginários. A guerra, neste caso, aconteceu mesmo com o silenciamento sofrido, foi em um “não poder agir” que a performance delatou as impossibilidades de se ser, de estar e de vivenciar o mundo. Foi pela capacidade de escorrer por entre os dedos do poder hegemônico e de se projetar para além da previsibilidade pensada pelas tecnologias de gerenciamento da vida que a ação pode continuar reverberando mesmo no silêncio.

O confronto que as máquinas de guerra nômade estabelecem com o aparelho de estado ocorre constantemente, sem cessar e em múltiplas formas. Entretanto, para garantir o estriamento do espaço a força do aparelho de estado se articula em uma rede difusa que se mantém em constante alerta para produzir devolutivas para práticas que

tentam liberar os fluxos e alisar os espaços estriados. Deste modo, provavelmente, práticas de arte urbana como “Operação Carcará” terão mesmo pouco tempo de sobrevivência direta, se é que conseguirão ser realizadas na forma como os artistas anteriormente as elaboraram. Contudo, mesmo que o confronto que elas venham a produzir, ou seja, a guerra que a máquina de guerra nômade instaura contra a axiomática do Estado, seja rapidamente abafada pelas forças do próprio Estado, as energias germinativas, que se moveram junto a máquina de guerra nômade, continuarão pulsando em diversos corpos e suporte (como por exemplo este texto)

Com isto, podemos dizer que a “Operação Carcará”, ao ameaçar transbordar e desarticular o estriamento do espaço e das dizibilidades, pode, mesmo com seu “fracasso”, evidenciar como os militares ainda tem o controle e o poder sobre nosso espaço aéreo, urbano e simbólico memorial. Na contramão do controle dos códigos e das semioses, as máquinas de guerra nômades se instauram nas menores frestas e produzem modos de organização em uma ordem outra com o mundo. Agindo na desarticulação das narrativas que querem se impor como unas, a guerra nômade opera na dimensão do múltiplo e, para isto, como aponta Deleuze:

É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas ao contrário, da maneira simples, com forças de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre $n-1$ (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser construída: escrever a $n-1$ (Deleuze, 2011, p.21)

Deste modo, retomando o rizoma que foi/é a “Operação Carcará”, façamos uma análise de como o nome escolhido para a performance já delatava a potência disruptiva²³ que se pretendia estabelecer através da escrita *n-1* da máquina de guerra nômade. Começando com a palavra *operação*, podemos dizer que ela possui diversas empregabilidades na língua portuguesa, mas, mesmo quando usada no sentido médico ou no sentido da guerra, a palavra *operação/operar* denota algo que é preciso/certeiro. *Operação*, assim, consiste em um ato que tem como objetivo específico mudar um

²³Disruptivo é sinônimo de quebra, de fratura, de interrupção do curso normal de um processo. No caso de espaços públicos, uma ação disruptiva é aquela capaz de provocar estranhamento ou até mesmo causar uma Interrupção nos fluxos cotidianos de uso da cidade. Pode-se tratar de uma ação de grandes proporções ou apenas de um pequeno gesto, sutil e delicado; pode apresentar uma longa duração ou ocorrer no átimo de segundo. Porém, em qualquer dos casos, ela deve ser capaz de gerar algum tipo de perturbação, de desequilíbrio na percepção e na experiência dos transeuntes durante seus deslocamentos nas vias urbanas (ALICE e ARAUJO, 2013, p.13).

respectivo quadro. *Operação* também seria uma intervenção que precisa ser realizada de modo rápido e com bastante precisão caso se queira que ocorra com sucesso. Além disso, *operação* pressupõe um ato ativo e modificador em uma circunstância específica.

A segunda palavra que compõem o nome da performance é *Carcará*. A palavra *carcará* significa um tipo específico de ave de rapina muito comum na região da caatinga nordestina. Este pássaro tem uma imagem bastante curiosa para o imaginário folclórico do Nordeste, pois esta ave de caça sobrevive e resiste a seca caçando e matando o que for preciso para permanecer viva. Com isto, podemos ler o animal, simbolicamente, enquanto uma representação da força que o povo nordestino tem de continuar lutando pela vida, mesmo quando a seca forte chega. Nesta perspectiva, a ideia metafórica do animal transmite uma concepção de força e resistência e também é uma alusão ao símbolo da Ação Libertadora Nacional (ALN)²⁴ do Ceará. Um bom exemplo da concepção de *carcará*, para o nordestino, é também a música homônima composta pelos artistas João do Vale e José Cândido.

Carcará
Pega, mata e come
Carcará
Num vai morrer de fome
Carcará
Mais coragem do que homem (VALE, 2018)²⁵

Com esta desmontagem do nome da performance, podemos perceber, que, já no título, o coletivo indicava a pretensão em criar uma arte de guerrilha que tivesse uma atitude ativa e imperativa para com o aparelho de estado. Para isso a obra projetava uma certa qualidade de violência simbólica ao espaço como resposta a violência que o próprio espaço produziu principalmente na época da ditadura. Nessa perspectiva, “Operação Carcará”, já no ato de ser anunciada previamente – de certo modo um erro que delatava o não entendimento da força da performance por parte dos produtores do Salão de Abril – se colocava como um indicativo de criação de uma intervenção tão

²⁴Organização revolucionária criada em 1968 por Carlos Marighella, Joaquim Câmara Ferreira e Virgílio Gomes da Silva, dissidentes do Partido Comunista Brasileiro (PCB). Defendendo a necessidade da luta armada para derrubar o regime militar instaurado no Brasil em abril de 1964 e para instalar um governo popular revolucionário, a ALN, ao lado do Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8) e do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário (PCBR), foi um dos principais grupos que, entre as décadas de 1960 e 1970, se dedicaram à guerrilha no país. (Disponível em: <http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/acao-libertadora-nacional-aln> , acessado em 28 de maio de 2018)

²⁵ disponível em: <https://www.vagalume.com.br/maria-bethania/carcara.html>)

direta sobre a realidade cotidiana e histórica, que sua potência se tornou insustentável para o aparelho de Estado. Em trabalhos como este, torna-se quase impreciso perceber e verificar, de forma clara, as fronteiras entre a arte e a vida cotidiana. O borramento destas fronteiras acontece, pois, a experiência estética desloca-se do campo da representação da realidade para se instaurar como um espaço fértil para experimentações políticas e sociais que incidem diretamente no cotidiano.

Devido a esse imbricamento tão direto da arte com a vida é que podemos entender que a “punição” que o trabalho artístico sofreu, por parte do aparelho de estado, não foi apenas no âmbito estético. Isso ocorreu também porque a ação, enquanto máquina de guerra nômade, não pretendia instaurar processos de desterritorialização apenas no imaginário estético, mas também e indissociavelmente no político e cotidiano. Assim, a arte urbana nômade adentra no cotidiano para produzir operações que possam exercitar práticas de criação de linhas de fuga e liberação dos fluxos, não apenas tematizam a sociedade através da arte, mas fazendo do evento estético uma possibilidade de (re)criação social.

Nessa perspectiva, também cabe ressaltar que a “Operação Carcará” é uma guerrilha estético-política que pode ser entendida em diálogo e ressonância com diversos outros trabalhos tanto do mesmo período quanto de períodos históricos anteriores. Alguns dos trabalhos com os quais podemos perceber a relação são os que foram produzidos exatamente na época em que a Ditadura Militar esteve em vigência. Entre alguns artistas e exemplos de obras podemos citar o artista Artur Barrio²⁶ e seu trabalho intitulado *Trouxas Ensanguentadas*.

Tal trabalho consistia na “desova” – que na linguagem policial significa o ato de se livrar de cadáveres– de trouxas de pano preenchidas com materiais orgânicos e pedaços de carne ensanguentadas. Estes objetos produziam a impressão de se tratar de corpos que haviam sido abandonados após serem assinados. A intervenção trouxe baste choque para o público que encontrava as trouxas abandonadas em terrenos baldios.

²⁶ “Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes (Porto, Portugal 1945). Artista multimídia e desenhista. Em 1955, passa a viver no Rio de Janeiro. Começa a se dedicar à pintura em 1965 e, a partir de 1967, frequenta a Escola Nacional de Belas Artes - Enba. Em 1969, começa a criar as *Situações*: trabalhos de grande impacto, realizados com materiais orgânicos como lixo, papel higiênico, detritos humanos e carne putrefata (como as *Trouxas Ensanguentadas*), com os quais realiza intervenções no espaço urbano” (Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa47/artur-barrio> , acessado em 17 de março de 2018).

Comumente a polícia era chamada e normalmente o artista observava de longe a reação do público. O trabalho o correu no começo dos anos 70 nas cidades do Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Ribeirão das Arrudas. O objetivo da ação era trazer luz e denunciar o costumeiro “desovamento” de corpos de pessoas que foram torturadas e violentadas pelo esquadrão da morte (a serviço do regime militar).

Figura 9: Trouxas ensanguentadas, Artur Barrio

Fonte 9: Acervo fotográfico digital Inhotim²⁷

A aproximação que podemos perceber entre este trabalho, realizado no período da Ditadura Militar na região Sudeste, e o do Coletivo Aparecidos Políticos, realizado mais contemporaneamente no Nordeste, é o modo como os dois operam por meio da liberação do fluxo do imaginário da ditadura. Além disto, é também interessante percebermos os materiais usados, pois, mesmo que sejam diferentes em cada um dos exemplos, todos usam materialidades cotidianas reconfiguradas em favor da máquina de guerra nômade e em confronto com as operações do aparelho de Estado.

Retomando a análise do trabalho do Coletivo Aparecidos Políticos, podemos apontar que a “Operação Carcará” provocou, mesmo em sua não realização (ou talvez exatamente por isto), um deslocamento/movimento de terra que criou processos de desterritorialização e de contraposições nos modos pelos quais o aparelho de estado

²⁷Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/doobjetoparaomundo/artista/artur-barrio/> , acessado em 28 de maio de 2018

constrói os territórios e os firma. Nessa preceptiva, estamos falando de uma arte urbana de guerrilha nômade que provoca uma guerra contra a episteme vigente, indo até além do que previamente se espera, seja pelo o artista-criador, a curadoria ou até o aparelho de estado. Com isto, assim como aponta o pesquisador cearense e artista do coletivo A Parecidos Políticos, Alexandre Mourão:

A Arte Guerrilha Urbana não é um serviço nem ajuda que a arte preste à política. Não é propaganda nem instrumento de uma determinada concepção política. Ela transcende a “arte com preocupação social”. A Arte Guerrilha Urbana é mais um estado de tensão entre a própria arte e a política. Ela se caracteriza pela convergência de ações políticas com possibilidades criativas. É uma tentativa de superar a política tradicional sem refutá-la totalmente. É um processo, uma potência, uma sensibilidade e não uma definição estática. (2015, p.9)

Proposições estéticas que incitam a criação de novas formas de percepção da história, do espaço e do fazer político. Uma relação com a estética que pode até não produzir mudanças sociais permanentes, contudo, nos apresenta que o possível existe para além das normas. A prática de liberdade em performances como estas está no âmbito do exercício, do constante problematizar-se como forma de experimentar possibilidades de desmonte das narrativas impostas pelo aparelho de estado. Empoderar-se da história é afirmar que nós também somos capazes de produzir nossas próprias narrativas e, com isso, se descontinuar da domesticação utilitária, dócil e economicamente rentável que nos foi imposta.

2.1.2 Aparecidos Políticos – Intervenção Urbana pelo ar

O exercício de disputar e tensionar o campo físico, simbólico e discursivo da vida e do espaço, com os aparelhos de captura, não é tarefa fácil, tendo em vista as tecnologias de controle (do atual modelo civilizatório) que gerenciam todo o contínuo da vida para reforçar a vida a qual foi elegida como importante de ser vivida (biopoder) e qual deve ser morta (necropoder). Um dos exemplos é o controle econômico-político que a elite econômica social, que reforça a circulação e a manutenção do mundo tal qual ele está posto, faz domesticamente na mídia hegemônica como forma de agir sobre nossas percepções e ações no mundo.

Segundo uma pesquisa realizada pela ONG Repórteres sem Fronteiras²⁸ no ano de 2017, mais de 50% dos principais veículos de comunicação nacional são controlados por 5 famílias. O primeiro lugar, o grupo Globo²⁹, alcança sozinho uma audiência maior do que as audiências somadas do 2º, 3º, 4º e 5º maiores grupos brasileiros de comunicação. Neste cenário, os repórteres sem fronteiras (2017) afirmam que “Os interesses dos grupos impedem a existência de uma pluralidade de vozes, o embate de opiniões e a coexistência de valores e visões de mundo diferentes”.

Figura 10: Grupos da telecomunicação brasileira

Fonte 10: ONG Reportes sem Fronteira³⁰, 2017

²⁸ Disponível em: <http://brazil.mom-rsf.org/br/proprietarios/>, acesso em 02 de julho de 2018

²⁹ Pertinente destacar que o império do grupo Globo de comunicações, fundado oficialmente no dia 26 de abril de 1965, é um exemplo de um privilegio obtido e construído juntamente com a Ditadura Militar nacional, ou seja, uma qualidade de comunicação sempre atrelada e adestrada pelos detentores do poder.

³⁰ Disponível em: <http://brazil.mom-rsf.org/br/midia/>, acesso em 07 de julho de 2018.

O ar, assim como o espaço terrestre, faz parte do ambiente urbano e, em ambos os casos, são poucos os privilegiados que tem o direito assegurado e resguardado por lei de utilizá-lo. Restringir o uso e a circulação livre, de determinados grupos sociais, nos espaços da cidade é tão necropolítico quanto impor hegemonicamente, como verdade unívoca, um recorte específico das informações e da cultura. A concentração da mídia na mão de poucos produz com que a esfera pública nacional, ou seja, a dimensão na qual os assuntos públicos são discutidos pelos atores sócias da população, não se constitua enquanto uma esfera composta por sujeitos que, com multiplicidade de vozes e contraposições coletivas, se articulam para debater questões acerca do poder político e da vida social, assim como propõem Habermas (2003). A colonização da esfera pública nacional é o modo pelo qual os detentores do capital e do privilégio social conseguem domesticar a opinião pública que, gradativamente, vai deixando de ser um conjunto de anseios produzidos a partir das considerações da pluralidade da sociedade civil, tanto para reger os sujeitos quanto para pressionar aos governantes, para se tornar uma opinião pública moldada por uma monofonia.

Nessa perspectiva, tecnologias de silenciamento, que condenam as singularidades dos grupos minoritários para o limbo das indivisibilidades, são postas em práticas como forma de tomar de assalto o espaço urbano e as possibilidades de narrar o mundo. Fortalecer a manutenção da impossibilidade da construção e da circulação de opiniões que divergem da norma é o modo pelo qual a elite econômica e social brasileira consegue fazer com que a opinião pública esteja em ressonância com os interesses vigentes. Deste modo, “ é a privatização da opinião pública que permite a continuidade da privatização do Estado pelo interesse econômico” (SOUZA, 2017, p.128). Entretanto, na contramão da oligarquia comunicacional, o Coletivo Aparecidos Políticos vem pondo em prática, desde 2011, uma ação que tangencia a ilegalidade na telecomunicação: “Intervenção urbana pelo ar”. Segundo a lei 9.472/97³¹ (Lei das Telecomunicações), o desenvolvimento clandestino de atividades de telecomunicação é previsto enquanto crime de detenção de dois a quatro anos, aumentada da metade se houver dano a terceiro, além de multa. Contudo quem realmente tem a possibilidade de se inserir legalmente no sistema de telecomunicação? Que grupo e qual interesse social esta lei resguarda?

³¹ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9472.htm , acessado em 02 de julho de 2018

Tendo em vista o apresentado pela pesquisa da ONG Repórteres sem Fronteira, podemos afirmar que o controle da telecomunicação através de dispositivos econômicos e legais é uma estratégia de controle, adestramento, retroalimentação e manutenção do poder socioeconômico vigente. Ao romper com a impossibilidade de circulação de temáticas e questões desterritorializadoras das narrativas hegemonicamente reforçadas (sociais, raciais, sexuais, de gênero, religiosas, mercadológicas etc.), “Intervenção urbana pelo ar” inventa maneiras singulares de telecomunicação sem intermeio das mídias oligárquicas. Durante curtos espaços de tempo e em diversas cidades (Recife/PE-2011, Sabiaguaba/CE-2011, Crato/CE-2012, Fortaleza/CE-2012, Marabá/PA-2012, Campinas/SP-2012, Brasília-DF-201 e Mossoró/RN -2014) a frequência “FM 103,5”, ou seja, a rádio “A Zuada” já instaurou furos na paisagem sonora cotidiana e interveio no território estriado do ar.

Costumeiramente a ação vem sendo dividida em dois momentos. No primeiro momento, com as pessoas da comunidade (alunos de escola pública, participantes de liderança, artistas e demais interessados) ao redor, é realizado uma oficina sobre rádios alternativas tanto na teoria quanto na prática. Em seguida, começa a criação e a implantação da rádio pirata que será transmitida tanto em um recorte médio de 3km quanto via internet. Neste segundo momento, as pessoas que participaram da oficina também são convidadas a pensarem a programação da rádio e, com isto, podem produzir uma um furo nas imposições sonoras, de modo compartilhado. Deste modo, a programação da rádio vai sendo composta por uma polifonia de vozes, desejos e discursos historicamente não pertencentes às mídias hegemônicas.

Figura 11: “Intervenção Urbana pelo Ar”

Fonte 11: arquivo Aparecidos Políticos, 2011³²

Em uma relação mutualística entre arte, política e educação, a estação pirata “FM 103,5”, proposto pelos Aparecidos Políticos, se torna um território de desterritorialização onde grupos artísticos, movimentos sociais, professores convidados e o próprio coletivo pode tencionar o controle simbólico que cotidianamente domestica a opinião pública. Entre as diversas vezes que a rádio “A Zuada” entrou em ação, podemos apontar a Exposição/Ocupação Rádio Arte: Memórias e Resistências que ocorreu durante os dias 14 de fevereiro e 17 de março de 2012, na Galeria de Arte Antônio Bandeira, em Fortaleza. Nesta circunstância, como de costume, diferentes vozes formaram o manifesto performativo “Intervenção Urbana pelo Ar” e assim como relata o artista do Coletivo Aparecidos Políticos Alexandre Mourão:

³² Disponível em: <http://www.aparecidospoliticos.com.br/2011-2/> , acessado em 17 de março de 2018.

Pôde-se, nesses dias, realizar diversos tipos de experimentações, nas quais múltiplas temáticas surgiam: leituras poéticas de ex-presos políticos que foram torturados na ditadura, como o teatrólogo Oswald Barroso; depoimentos de pessoas que até hoje procuram seus irmãos desaparecidos políticos, como Breno Moroni; debates com o Comitê Estadual de Combate e Prevenção à Tortura; discussões sobre a falta de democracia nos meios de comunicações, com o Coletivo Intervozes; arte/conferência sobre teorias críticos-reprodutivistas, com o artista e professor Herbert Rolim; shows de bandas e músicos independentes, como Dead Leaves, Gambiarra Sonora e Deveras, Uirá dos Reis; discussões sobre arte, com a Revista Crítica de Arte Reticências e Revista Baque, entre outros (2012, p. 101-102)

Deste modo, quando a rádio “A Zuada” entra em ação, a dificuldade, que os discursos descompassados com a norma tem de obter licença para circular, é posta em xeque através da piratagem e da profanação radiofônica. Com isto, ao inventar povoamentos e experimentações criativas não só do ponto de vista técnico, mas também político e artístico, “FM 103,5” se torna uma espécie de “reforma agrária” na comunicação, pois intervém diretamente na forma de fazer, ouvir e debater a vida pública e a memória social. Na contramão disto, a ação político-estética “Intervenção Urbana pelo Ar” retoma a potência que foram as rádios livres³³ no Brasil, no período da ditadura militar, para abrir fendas nas ondas sonoras da telecomunicação e, assim, fazer passar, vozes e discursos historicamente silenciados, apagados e mortos. Rádio “A Zuada” é uma performance urbana nômade que propõem um projeto de emancipação não solitário, pois, “não se trata de cada um fugir “pessoalmente”, mas fazer fugir, como quando se arrebenta um cano ou um abscesso “ (GUATARRI, 2013, p.30). Deste modo, a frequência “FM 103,5”, após instaurada, não responde mais por nome próprio, pois ela se torna um dispositivo de comunicação que tenciona através de uma polifonia de vozes transformar e desapropriar os códigos simbólicos do poder hegemônico.

Como uma erva daninha no território da telecomunicação, a rádio “A Zuada” não tem por pretensão institucionalizar-se ou institucionalizar novas frequências oficiais de rádios. Ao contrário, é pela ilegalidade e desobediência civil que a intervenção

³³ Trata-se, [...], de um movimento que se instaurou, nos anos 70, como reação a uma certa utopia abstrata dos anos 60. As rádios livres representam, antes de qualquer outra coisa, uma utopia concreta, suscetível de ajudar os movimentos de emancipação desses países a se reinventarem. Trata-se de um instrumento de experimentação de novas modalidades de democracia, uma democracia que seja capaz não apenas de tolerar a expressão de singularidades sociais e individuais, mas também de encorajar sua expressão, de lhes dar a devida importância no campo social global. (GUATTARI, 1986, p. 12).

consegue questionar o que está posto nos meios de comunicação hegemônicos. Oficializar-se seria ter que se relacionar com a burocracia legal e o poder do comércio, o que iria minuar gradativamente a qualidade libertaria presente na performance.

É bom que esteja claro, antes de mais nada, que o movimento das rádios livres pertence justamente àqueles que o promovem, isto é, potencialmente a todos aqueles – eles são uma legião – que sabem que não poderão jamais se exprimir de maneira conveniente nas mídias oficiais (GUATTARI, 1986, p.11)

Deste modo, assim como os movimentos de rádio livre dos anos 70, a performance “Intervenção urbana pelo ar” se descontinua do projeto da mídia oficial, para poder manifestar o que não cabe nas normatividades totalizantes e desnaturalizar os regimes de morte. Claro que o alcance da ação terá uma proporção menor que o das mídias hegemônicas, pois, por ser ilegal, não pode se estender nem por muito tempo e nem em um grande perímetro de frequência sonora. Entretanto, mesmo em uma pequena escala (que talvez nem seja tão pequena), a pulsão de continuar resistindo e não aceitando o controle físico e simbólico do mundo contrasta o silenciamento imposto, pelo poder hegemônico e convida a reconstruir o possível para além da cinzenta vida cotidiana. Nesta perspectiva, as provocações artísticas do Coletivo Aparecidos Políticos vem sendo criadas com base nas reminiscências da Ditadura Militar brasileira na contemporaneidade. Contudo, cada vez mais a distância entre o que foi os “Anos de Chumbo” e o atual cenário nacional vem se encurtando (se é que em algum momento realmente existiu). Em um cenário nacional que, em 2018, a cidade do Rio de Janeiro voltou a ser “protegida” pelas Forças Armadas e as projeções intervencionistas militares não parecem mais uma distopia ficcional, ações maquínicas de guerra, assim como as aqui analisadas, se tornam urgentes, pois são estratégias de (re) existência. Fricções no regime necropolítico e biopolítico da vida que convidam para a criação de sobreposições na paisagem cotidianas através do borramento entre estética e política.

Artes urbanas nômades que exercitam criar modos outros de sociabilidade em diversos formatos e através de múltiplas estratégias guerrilheiras. Meios de intervir no mundo que transbordam e escapam mesmo em uma sociedade que constantemente produz sufocamento e morte para as diferenças. Germes de uma possibilidade outra de vida, que desviam da norma de modo errático, essa arte é deambulante e descolonizante e, por isto, faz passagem entre os corpos e os espaços sem necessariamente se fixar em uma única forma.

2.1.3 Aparecidos Políticos – Conversações 1

Vídeo 2: Entrevista com Marcos Vinicius e Sara Nina

(QR Code)

Fonte 2: Canal de Eduardo Bruno no YouTube, 2018³⁴

³⁴ Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=A_1iIzalCPk&index=2&list=UU7qyn2T5sdQ-WNv7d_tEDEQ, acessado em 06 de julho de 2018.

2.2.1 Silvia Moura – Eu me importo

Continuando no espaço-tempo de Fortaleza, adentraremos agora a um segundo grupo de trabalhos. É pertinente destacar que não temos por objetivo confrontar as performances a seguir com as anteriores. A diferença para nós é entendida enquanto potência e a relação entre as performances acontecerão de modo a compreender a diferença sem necessitar da produção da norma. Deste modo, tendo em vista que o desejo que guia esta pesquisa é o de agenciar conceitos filosóficos e artísticos, estabelecendo e criando relações possíveis entre as performances e o ideário nomádico, cartografemos os trabalhos desenvolvidos pela artista fortalezense Silvia Moura.

A artista é bailarina, performer, coreógrafa e atriz. Nos seus mais de 40 anos dedicados às Artes, foi aluna do Colégio de Dança do Ceará, ela participou e criou diversos grupos/coletivos artísticos, entre eles: Grupo de Dança Dora Andrade, Em Crise e o CEM (Centro de Experimentações em Movimentos). Durante sua trajetória artística, Moura vem priorizando desenvolver uma pesquisa/prática voltada para as artes contemporâneas e sua atuação político-estética extrapola as fronteiras de Fortaleza chegando a diversas cidades do Ceará e do Brasil³⁵. No repertório artístico de Silvia Moura, podemos encontrar trabalhos realizados tanto coletivamente quanto solo, nos mais diferentes formatos e espaços. Como nosso foco de pesquisa está voltado para a arte em espaço citadino, daremos ênfase aos trabalhos de intervenção urbana que Moura já realizou, pois assim como ela afirma: “Para mim a rua é uma extensão de mim, da necessidade de ocupação do meu espaço, é onde me vejo com lentes de aumento, me vejo dilatada. É onde exercito minha medida de possível e suportável” (MOURA, 2016).

Após esta breve apresentação da Artista e de sua trajetória, começemos a cartografar suas dissidências poéticas e políticas a partir do trabalho “Eu me importo”. Desde o início, é importante destacar que, como esta performance é um trabalho artístico que se modifica bastante de uma realização para outra, tentaremos traçar as diretrizes mínimas que acontecem basicamente em todas as vezes em que Moura a

³⁵ No ano de 2017 Silvia Moura participou do circuito Palco Giratório do SESC (Serviço Social do Comércio) com os trabalhos “À beira de...” e “Corpo-Lixo-Cidade”. Catálogo da programação do Palco Giratório 2017 disponível em: http://www.sesc.com.br/wps/wcm/connect/dfc33d4b-47e1-4fa5-8666-0a77f15be156/Cat%C3%A1logo+2017+em+baixa.pdf?MOD=AJPERES&CONVERT_TO=url&CACHEID=dfc33d4b-47e1-4fa5-8666-0a77f15be156, acessado em 17 de junho de 2018.

realizou. Outro ponto importante de destacar é que o trabalho vem sendo realizado, desde 2013, em diferentes formatos, tanto de modo solista quando coletivamente com convidados.

Nessa perspectiva, a performance “Eu me importo” é basicamente um dispositivo inter-relacional criado, cada vez de modo diferente, a partir de temas específicos selecionados pela artista que, no período em que é realizada, estejam em destaque na sociedade de alguma forma. Após a escolha do tema, para que o questionamento escolhido venha à tona na performance, Silvia Moura (re)compõe a intervenção com base em placas, objetos e partituras de movimentos. Ao chegar nos espaços selecionados, que normalmente são locais de grande concentração de pessoas (feiras e praça, por exemplo), a performer começa a expor perguntas e objetos, provocando os passantes e, assim, começa a estabelecer um grupo de debate. À medida que os transeuntes vão se interessando pelas indagações, objetos e comentários expostos, Silvia Moura vai criando/compondo partituras de movimento e deslocamentos no espaço, tanto para si quando para os interlocutores do trabalho. Nessa perspectiva, Moura propõem que não apenas a fala seja agente do diálogo, mas que também o corpo faça parte do debate político/filosófico/social que está sendo estabelecido e provocado. O corpo, assim, é provocado a perceber o quanto as políticas são políticas no corpo e sobre o corpo, e como os emaranhados discursivos sociais tem agência direta tanto em nosso comportamento quanto na estrutura morfológica e ornamentais do corpo.

Muitas vezes, os objetos (placas, bancos, bonecos de super-heróis etc.) são usados como suporte para exemplificar ou criar mais problematizações acerca do tema e, ao longo da performance, por mais que um assunto específico tenha sido o propulsor do encontro, outras questões transversais vão surgindo e ampliando o leque das problemáticas a serem discutidas. Portanto, o que é instaurado, por meio da intervenção artística, é uma espécie de Ágora, ou seja, um espaço público de debate político. Assim, “Eu me importo” tenciona a produção de um encontro coletivo que basicamente convoca as pessoas a pensarem sobre: o que importa a você/ a mim? Qual sua/minha opinião sobre este assunto específico? Como podemos aqui, coletivamente, debater sobre isto? Como nosso encontro pode fazer política?

Deste modo, em diálogo com as perguntas e as respostas, produzidas por ela e pelos interlocutores, Moura vai construindo mais provocações tanto na forma das

movimentações de seu corpo quanto na fala. A proposta é que não só a performer tensione as questões, mas que, na medida em que o tempo for passando, os partícipes possam dialogar entre si e, assim, questionar uns aos outros. Com isto, a performance também provoca que o interlocutor assuma um posicionamento frente a um questionamento e faça da experiência estética um laboratório social de si consigo mesmo e de si para com o outro.

É importante ressaltar que os mais variados e diversos temas já serviram de gatilho para que esta ação fosse realizada em diferentes espaços da cidade. Moura já realizou esta ação com temáticas mais subjetivas como, por exemplo, a questão da solidão na sociedade atual e com temáticas mais gerais como o caso do suicídio coletivo de índios que não queriam sair do seu território. Desse modo, o que podemos perceber é que a ação opera muito mais por meio de uma estratégia de produção de debate coletivo sobre um determinado assunto do que em uma investigação específica sobre algum tema social ou subjetivo.

“Eu me importo” é uma Performance Urbana Nômade que se produz no encontro e que só é possível se houver troca entre os partícipes. Claro que a figura da artista é importante para que o processo se inicie, mas o que o trabalho propõe é que, à medida em que a ação for sendo realizada, as pessoas possam borrar as fronteiras entre quem faz e quem vê, quem é a performer e quem são os partícipes. Dessa forma, a artista dispara no espaço urbano uma ação que se estabelece enquanto um campo fértil para a criação de experimentações sociais por meio de um ato estético-político que provoca reconfigurações momentâneas tanto no espaço, quanto no modo cotidiano de se estabelecer relações inter-humanas e inter-relacionais³⁶. Em trabalhos como este, não há muito o que se ver caso não se queira participar. A performance até começa por meio da artista e por seu corpo em ação, todavia, os caminhos que as provocações vão seguir vai depender de como os interlocutores criem, ou não, comunicação com a performance. Nesta perspectiva, o que Moura propõe é uma ação estético-política que aposta no encontro da diferença e no acaso. Para isto, a ação valoriza a própria inconstância do espaço urbano, ou seja, a relação com o súbito e com o inesperado se torna uma

³⁶No que concerne as ações inter-relacionais, a ideia é que o foco esteja no diálogo físico ou verbal entre os performers e os transeuntes. A ação ocorre justamente na interação – concretizada, pretendia ou frustrada – entre esses dois pólos. Evidentemente, trata-se de intercâmbio inesperado, realizado com qualquer pessoa que esteja em deslocamento por aquela via ou praça, naquele determinado momento (ALICE e ARAUJO, 2013, p.16-17).

potência que movimenta e reconfigura a performance, e o encontro molecular e micropolítico urbano impulsiona que o acontecimento estético possa desterritorializar as percepções sociais no entorno do fazer político institucionalizado.

Figura 12: Performance “Eu me importo”

Fonte 12: arquivo Silvia Moura, 2013

Partimos do ponto de vista que ações urbanas como esta, ao operarem por uma lógica psicofísica outra³⁷, se constituem enquanto dispositivo reconfiguradores da paisagem e das relações urbanas cotidianizadas e, mesmo que efemeramente, adulteram o modelo de sociabilidade hegemonicamente imposto. Portanto, componhamos aproximações entre o ideário de Performance Urbana Nômade e “Eu me importo”. Tal performance urbana se organiza, tanto na forma quanto no conteúdo, para provocar um exercício do pensamento sócio-filosófico-político que não seja hierarquizado e centralizado. Ao produzir um modo de fazer política e debate social que descumpra com as prescrições da política institucionalizada e borra as relações entre discurso e corpo, a performance propõe exercitar o pensamento de modo a criar encontros fortuitos, desterritorializantes e rizomáticos. Como provocação criadora de possíveis inter-relacionais, operar pela ordem do rizoma, descontinuando-se do sistema hierárquico arborescente, propõem que o movimento do pensamento e do debate possa, como tribos dispersas no deserto e não como soldados organizados em um quartel, ser um alisamento dos pontos de bloqueio linguístico, político, social e filosófico.

Segundo Deleuze e Guattari, no primeiro capítulo do livro *Mil Platôs vol.1* (2014), em um rizoma todos os pontos são possíveis de serem ligados, um rizoma não hierarquiza os pontos e nem os classifica por meio da divisão centro e periferia. Pensar o pensamento de modo rizomático significa dizer que o pensamento pode ter livre passagem entre os fluxos e que os agenciamentos podem ocorrer em todas as ordens. O pensamento rizomático tem como operação exercitar as multiplicidades que se encontram presas pelas estruturas, experimentando o pensar como uma ação criativa. Nessa perspectiva, ao provocar que os transeuntes, de um determinado espaço, pensem juntos uma questão específica, o que indiretamente a performance é se perguntar: como pensar tais assuntos de outra forma? De que modo podemos refletir coletivamente sobre uma questão, mesmo que não possamos resolvê-la agora, mas como um exercício de criação política? Seria possível encontramos outros pontos de vista para questões cotidianas? O que pensamos e o que queremos cabe neste modelo de política estabelecido?

³⁷ Esta é a potência da performance: (des)habituair, (des)mecanizar, escovar a contrapelo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, energética, espiritual, indentitária, sexual, política, estética, social, racial (Fabião, 2008, p.237).

Estas provocações são apresentadas de modo direto e indireto, aos participantes da ação, como tentativa de esboçar um pensamento outro acerca do fazer político e das relações no espaço público. Deste modo, “Eu me importo” propõem criações coletivas de desterritorialização na opinião hegemônica, como provocação para o desenvolvimento de novos caminhos para o pensar. Ao exercitar o pensamento de modo rizomático, através de uma prática estética que borra as fronteiras entre arte e vida, o trabalho se compõe como um espaço de suspensão das organizações político-sociais vigentes, para investigar como seria possível outras formas de se fazer política.

Investir em um debate que dialogue com as multiplicidades sem tentar fazer dela um uno é aceitar o conflito como um espaço criativo e desestabilizador das certezas impostas pelos saberes estabelecidos. Nessa perspectiva, “Eu me importo” é uma ação que experimenta as grandezas do pensamento sem serem pré-estabelecidas separações entre estética e política, arte e vida, corpo e discursos, pois “um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem as artes, as ciências e as lutas sociais” (DELEUZE, 2014, p23), mesmo com a tentativa de estriamento dos aparelhos de estado.

Assim, o que a performance propõe é exercitar como é possível compor agenciamentos criativos em torno do choque das diversas e divergentes formas de percepção acerca do tema provocador do encontro performativo. Uma política que se dá como exercício, que não tem objetivo de findar nenhum debate, pois “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo” (DELEUZE, 2014, p48).

Contudo, para que “Eu me importo” se estabeleça no espaço urbano por meio de uma escrita inconclusa, que tem o próprio processo como objetivo e que evita a criação de uma verdade com “V” maiúsculo e una, alguns procedimentos são postos em movimento por parte da artista. O primeiro deles se dá no próprio modo de arranjo do trabalho. Na performance não se sabe muito bem como nomear aquele conjunto de pessoas debatendo um tema, contudo, pode se dizer que não é uma votação, nem julgamento, nem uma formação de um partido e, muito menos, afirmar que o debate realizado terá alguma aplicabilidade direta em alguma coisa.

Podemos entender que a prática de criação política, em casos como este, só importa enquanto está acontecendo e para quem está participando naquele dado

momento. Um trabalho que, até certo ponto, pode e deve ser entendido como inútil. Contudo, a inutilidade presente nele, é para que ele possa se constituir enquanto um criador de novos arranjos de acontecimentos humanos. Se não há um ponto de chegada, se não existe um objetivo específico e socialmente rentável é pelo motivo de que, talvez, assim, seja possível experimentar a multiplicidade enquanto multiplicidade. O encontro, torna-se, dessa forma, um espaço para a produção de agenciamentos criativos que não se propõe a criar novos códigos unos, mas experimentar possíveis que se territorializam para logo em seguida, caso seja necessário, se desterritorializar.

Um segundo mecanismo que investe contra a criação de uno, é o fato de se experimentar um debate político não apenas pelo discurso verbal, mas também pela participação do corpo como um todo, para que o corpo também faça parte do debate político-estético, que está em jogo na performance, Moura propõe responder não somente com palavras aos estímulos do público, mas também com partituras corporais. Sendo assim, a medida que as pessoas vão se inserindo no trabalho e apresentando suas opiniões, a performer vai produzindo no corpo respostas ao que é dito. Deste modo, o corpo é apresentado como um corpo que faz e debate política, ou seja, o corpo como espaço de materialização dos discursos e os discursos enquanto corpo.

Tentar criar partituras de movimentos, em resposta as falas das pessoas, é tornar visível como o corpo é movido pela fala e como a fala se faz corpo. Neste ponto de vista a ação aponta para uma composição política que ultrapassa os limites do discurso e produza uma política através do corpo e com o corpo em dialogo. Esta provocação tenciona a hierarquia entre mente e corpo, onde o primeiro é considerado como possuidor de maior valor e sabedoria que o segundo. Para que isto seja possível, a ação aponta para a composição de uma política que acontece junto e através dos corpos, desnormalizando o uso do corpo, desorganizando o corpo organizado e investindo na criação do Corpo sem Órgãos para fazer passagem para os fluxos.

Segundo Deleuze e Guattari (2012), este Corpo sem Órgãos é uma contraposição ao nosso corpo cotidiano que é organizado e que funciona como uma máquina produtora de capital. O corpo cotidiano é o corpo que se tornou organismo, que é útil para a sociedade e que realiza determinados fins pré-estabelecido pelo aparelho de estado. Para que o corpo seja útil é necessário esmagar seus desejos, estratificar e coordenar seus modos de operação;

O organismo não é corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer, um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair trabalho útil (DELEUZE, 2012 p.24)

Na contramão disto, o Corpo sem Órgãos, para retomar a capacidade revolucionária e intensiva, precisa ser vivenciado enquanto um corpo improdutivo, indócil e não rentável. Um corpo que deixa de ser um instrumento e volta a ser um conjunto de sensações que produz e faz produzir políticas outras. Nessa perspectiva, podemos entender que um fazer político, por meio do corpo, é aquele que tira a função útil do corpo e faz da experiência no corpo um novo entendimento sobre ele mesmo. O corpo enquanto processo, o corpo enquanto encontro e o corpo enquanto experiência, é onde pulsa as potências do CsO. “O CsO grita: fizeram-me um organismo! Dobraram-me indevidamente! Roubaram meu corpo!” (DELEUZE, 2012 p.24), cabe a cada um descobrir, para si e em si, caso queira se descontinuar do processo de domesticação pelo qual nossos corpos vêm sendo anulados, formas de roubar de volta o seu corpo.

Neste exercício corpóreo desorganizador, Moura ao provocar um debate sobre algum tema e colocar as respostas e/ou criar novas perguntas através do corpo, cria uma torção política que afirma que o corpo também é elemento do discurso e, por isto, necessário de ser (re)criado. Mesmo que a ação inicialmente seja produzida pelo performer, o que se convida é que a experiência seja compartilhada com todos os partícipes. Criando, assim, uma experimentação corporal-discursiva que faz passar o fluxo da política pelo corpo e no corpo. Um fazer corpo que busca outras formas de afetar e ser afetado. Uma tentativa de produção de experiência que nos convida para juntos irmos mais longe.

Nessa perspectiva, a pesquisadora e performer Eleonora Fabião aponta que em ações como esta podemos entender que:

O performer age como um complicador, um desorganizador; cria para si um Corpo sem Órgãos ao recusar organização dita “natural”, organização está evidentemente cultural, ideológica, política e econômica. Um performer toma para si a tarefa psicofísica de depravar (suspensão moral), desviar (suspensão lógica) e vagabundear (suspensão socioeconômica); toma para si a tarefa de transformar depravação, desvio e vagabundagem em matéria artística. (FABIÃO, 2011, p.77)

Posto isto, podemos afirmar que experimentações de arte urbana nômade, como “Eu me importo”, nos parecem operar por meio da criação de espaços lisos tanto no discurso quanto no corpo, tornado possível a passagem dos fluxos sem determinações a priori ou fundamentalismos³⁸. Neste aspecto, o trabalho vai criando desvios na percepção na média em que vai problematizando os temas e as questões que vão sendo levantadas, ao longo da ação. Vagabundeando as formas de fazer política, pensando estratégias de instaurar³⁹ organizações sociais em devir e criando possibilidades nômades mesmo em terreno estriado “Eu me importo” corrompe os regimes do corpo e do discurso produzido pelo aparelho de Estado e de Capital.

Contudo é importante apontarmos que esta ação de Silvia Moura também dialoga com outros trabalhos e artistas que se colocam como criadores de nomadismos no espaço urbano. Um exemplo que podemos citar é justamente um trabalho da pesquisadora e artista, anteriormente citada, Eleonora Fabião⁴⁰. Fabião, vem realizando, desde 2008, uma Ação Urbana Nomeada “Converso sobre Qualquer Assunto”. A performance consiste no seguinte disposto: com duas cadeiras de sua cozinha, Eleonora sai pelas ruas da cidade, seleciona um ponto onde deseja parar, põe as cadeiras uma em frente da outra, senta-se em uma delas e escreve em um cartaz: converso sobre qualquer assunto. A performer permanece sentada até que alguém sente em sua frente e comece a

38 Ter fundamento é submeter seu pensamento, seu julgamento, seus enunciados à forma do verdadeiro ou do inteligível. O fundamento impõe uma Forma preexistente (quando ele é transcendente), ou dita suas Condições à priori (quando ele se torna imanente). Em caso, impõe uma forma de verdade, no outro, dita as condições de veracidade [...] O fundamento não é apenas fonte de verdade ou inteligibilidade, ele também é fonte de legitimidade. Ele não dispensa apenas a forma do verdadeiro ou indelével, também confere direitos, pois dá uma legitimidade as existências que a merecem. (LAPOUJADE, 2017, p.88)

39 Em que instaurar se distingue do fundamento? O fundamento preexiste de direito ao ato que fundamenta, o coloca; ele é exterior ou superior aquilo que fundamenta, enquanto que a instauração é imanente aquilo que instaura. A instauração só se sustenta com seu próprio gesto, nada preexiste a ela (LAPOUJADE, 2017, p.88)

40 Performer, teórica da performance e professora adjunta da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) -- Graduação em Direção Teatral e Pós Graduação em Artes da Cena onde coordena a linha de pesquisa "Experimentações da Cena: formação artística" -- é Doutora em Estudos da Performance pela New York University (2006), Mestre em Estudos da Performance pela New York University (2001) e Mestre em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1996). Possui graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1989) e em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1989). Trabalha principalmente com os seguintes temas: arte da performance, estudos da performance, direção teatral, arte do ator, dramaturgias do corpo e dramaturgia experimental contemporânea (Disponível em: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4796317Y6> , acessado em 20 de maio de 2018).

conversar com ela. O tempo da conversa é indeterminado e a ação se repete por algumas horas e dias. Tal ação começou a ser realizada em 2008, na cidade do Rio de Janeiro, e já circulou por diversas cidades do Brasil e do mundo. Em Fortaleza, no ano de 2010, a performance fez parte da programação da Bienal Internacional de Dança do Ceará.

Figura 13: Performance “Converso sobre qualquer assunto”

Fonte 13: arquivo Eleonora Fabião, 2008⁴¹

Apontar outros trabalhos que dialogam com os nossos objetos de estudo é um modo de perceber como a cartografia fortalezense de Arte Urbana Nômade, que estamos construindo, também faz parte de um movimento maior em arte. Desse modo propomos um mapeamento de uma arte urbana contemporânea que se liga ao

⁴¹ Disponível em: <https://performancelatinamerica.wordpress.com/2017/06/18/eleonora-fabiao/>, acessado em 20 de maio de 2018

pensamento da diferença e assim se estabelece enquanto um exercício da máquina nômade de guerra. Com isto, se entendemos que a máquina de guerra nômade opera por diversos caminhos e cria linhas de fuga inumeráveis, já que não existe ponto de chegada, podemos assinalar que não será possível dar conta de controlá-la mesmo nas tentativas de territorialização realizadas pelo aparelho de estado e do capital. Assujeitar-se ao mundo, tal como ele está posto e querem nos impor, é, assim como aponta o filósofo e pesquisador de arte Didi-Huberman:

Ver somente a noite escura ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estarmos convencidos de que a máquina cumpre seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver mais nada. É, portanto, não ver o espaço- seja ele intermitente, nômade, situado no impossível- das aberturas, dos possíveis, dos lampejos dos apesar de tudo (2014, p.42)

Afirmar que o nomadismo ainda é possível de operar mesmo que de modo lento e com bastante opressões por parte do aparelho de estado e do capital é criar erráticas práticas e imaginações políticas para além do *télos* da norma.

2.2.2 Silvia Moura – Corpo-Lixo-Cidade

É no mover de terra e na tentativa de afirmar que existem possíveis, para além das regras socialmente impostas, que a potência da máquina de guerra nômade se instaura para criar composições outras de existência, compartilhamento social e paisagem urbana. Experiências que não se sabe precisar por quanto tempo durarão, ou quais serão seus efeitos diretos na sociedade. Contudo, podemos dizer que as práticas de arte urbana nômade são curtos períodos espaços-temporais que, ao operarem na evidenciação e na composição de outros modos de existência, não conseguem trazer mudanças obrigatoriamente duradouras, mas apontam que é possível haver insurreições. Apontar os silenciamentos e as máquinas mortíferas (em diversos sentidos) como estratégia de desnaturalizar o cotidiano e também de convocar que novas formas de olhar o mundo sejam possíveis, para além das lentes socioeconomicamente impostas, é o modo pelo qual o trabalho “Corpo-Lixo-Cidade” opera. Nesta performance urbana nômade, a artista não age por meio da criação de uma máquina de guerra nômade que cria relacionamentos diretos como forma de provocar um compartilhamento corpóreo-discursivo entre público-público público-performer. Ao contrário, como estratégia para

a intervenção, prática a deriva⁴², assim como o Movimento Internacional Situacionista e muitos artistas da intervenção urbana, desde as décadas de 1960 e 1970, contudo vestida em um vestido-lixo.

Diferenciando-se do modelo invisível, que costumeiramente os derivantes assumem, Moura caminha pela cidade, sem grandes definições espaciais pré-estabelecidas, em um misto de composição visual e coreográfica, ou, assim como conceitualiza a pesquisadora e artista Marcelle Louzada (2011), em um corpo paisagem. Tendo em vista que a cidade é um organismo pulsante e em constante diferenciação, a dramaturgia visual composta pela performer se diferencia a cada rua, esquina, bairro, cidade e estado que a performance atravessa. “Corpo-Lixo-Cidade” é um agenciamento criativo que ressignifica o corpo da performer, o corpo urbano e o corpo residual e, assim, como aponta Moura na sinopse do trabalho:

Cato LIXO na CIDADE e o transformo em CORPO; para não fazer do CORPO mais um LIXO, construo a CIDADE. Corpo-lixo-cidade é uma interferência que habita e redesenha pessoas e arquiteturas das cidades. Trajeto urbano traçado pelas relações da performer com o lixo encontrado que faz da CIDADE uma permanência para não deixar o CORPO virar LIXO. Interferência de Silvia Moura habitando e redesenhando os trilhos, ruas, asfaltos, calçadas, prédios, pontes, casebres, postes, muros, postos, praças, pessoas e arquiteturas das cidades. A performance é um trajeto urbano traçado a partir das relações que a performer cria com o lixo que é encontrado, catado e ressignificado ao longo do trajeto. (MOURA, 2017, P.43)

Deste modo, em um deslocamento que não tem um percurso nem uma duração pré-definida e as composições são criadas através do acaso e do encontro com os restos (não-humanos e humanos) da cidade, Moura invade e é invadida pelo cotidiano urbano. “Corpo-lixo-Cidade” desmaterializa a arte para transformá-la em um caminhar corpóreo-imagético cartografado a partir do lixo/resto (material- simbólico) urbano. Uma arte criada a partir do “não belo”, do que não queremos ver e do que sobra e é descartado cotidianamente. Que narrativas o resto possui? Que dramaturgia ele conta? Como se relacionar com o lixo (físico/simbólico e humano/não-humano)? Como arrancar uma poética do que teoricamente não tem serventia ou Beleza?

⁴² Entre os diversos procedimentos situacionistas, a deriva se apresenta como uma técnica de passagem rápida por ambiências variadas. O conceito de deriva está indissolivelmente ligado ao reconhecimento de efeito de natureza psicogeográfica e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo, o que torna absolutamente oposto as tradicionais noções de viagem e de passeio (DEBORD, disponível em: https://www.larevuedesressources.org/IMG/article_PDF/article_38.pdf, acessado em 16 de junho de 2018)

Figura 14: Performance “Corpo-Lixo-Cidade”

Fonte 14: arquivo Silvia Moura, 2013

O caminhar “Corpo-Lixo-Cidade”, desde 2013, já deambulou pelas ruas da cidade de Fortaleza/CE, Itapipoca/CE, Russas/CE, Maranguape/CE, Guaramiranga/CE, Paracuru/CE, Natal/ RN, Alagoas/MA, Petrolina/PB e entre outras. Soltando o corpo no espaço e flanando em conexões com diversos e diferentes elementos dispostos na malha urbana, Silvia Moura vem exercitando o (re)configurar do campo do visível urbano, deixando rastros de possível no espaço-tempo das cidades pelas quais passou. No processo de confronto estético-político com a paisagem cotidiana, os elementos socialmente invisíveis como por exemplo: pichações, placas, lixos etc., são materiais de criação que provocam a composição de movimentos e imagens que são executadas em diferentes durações. Através destes tensionamentos poético-políticos, paisagens extracotidianas se abrem dentro da paisagem habitual, contudo sem apontar para uma perspectiva de começo ou fim, nem linearidade narrativa.

A maquinação de guerra nômade criada por “Corpo-Lixo-Cidade” acontece através da disputa semiótica que o corpo-lixo de Moura estabelece diretamente com as narrativas visíveis da cidade. Ao colocar-se como uma lupa de aumento, um refletor poético, um dilatador do cotidiano e um descompassador da paisagem, o corpo-lixo da performer no ato de reconfigurar sua disposição e silhueta ordinária, reconfigura também o entorno. Uma arquitetura do corpo que faz uso do material cotidiano, saco de lixo, para criar novas camadas semióticas sobre o objeto que, por consequência, criam novas camadas sobre o corpo que, quando disposto na rua, reorganiza, mesmo que efemeramente, a percepção do espaço-tempo urbano. A relação do corpo da performer com o lixo, o “feio”, o descartável, o útil e o inútil da cidade vai se dando de forma distinta e irrepetível ao longo da performance. Às vezes é a permanência estática do corpo-lixo, em relação com as placas, os pixos (assim como na foto acima) e outros elementos, que convoca os passantes a olharem para o cotidiano de modo ressignificado. Um mulher-lixo parada compondo e sendo composta pela paisagem, iluminando o resto da cidade, mas antes disto, apresentando também a si mesma enquanto um resto. Com isto, com uma arquitetura outra do corpo, que agora é um corpo-lixo, Moura se desconecta da silhueta esperada para o corpo cotidiano e se reconecta a cidade produzindo estranhamento tanto sobre si quanto nos pontos onde para e parada compõem-se com o espaço.

Apenas a flanagem silenciosa de Moura, pelo espaço urbano, já é o suficiente para desorientar o campo do possível da paisagem e provocar narrativas e relações entre

o corpo-lixo da performer e os entornos sejam criadas na percepção dos passantes das ruas. Compor imagens, alterar paisagens urbanas a partir do corpo sem ter uma ação específica e tensionar o cotidiano, por meio da inserção e da relação com os sujeitos, os objetos e as arquiteturas é o modo pelo qual a performance urbana nômade “Corpo-Lixo-Cidade” age. Um deslocamento nômade não apenas no espaço, mas também na produção de sentido e de percepção acerca da cidade, do lixo e do corpo. Imagens e composições corpóreo-espaciais que são criadas de modo a se arranjam e se desarranjam na urbe de modo efêmero, mas deixando marcas simbólicas no espaço-tempo da cidade e dos observadores da ação. Composições que fazem do invisível da cidade potência criadora e, assim, confrontam os regimes de significação do cotidiano. Imagens corpóreo-espaciais cifradas, não por serem impossível de serem lidas, mas por convocarem leituras ativas e criativas acerca do arranjo sintagmático montado pelo corpo-lixo e o entorno.

Cartografar e resignificar as cidades a partir do resto e do lixo (físico-simbólico) produzido é em “Corpo-Lixo-Cidade” uma forma de criar potência e linhas de fuga. Assumir o ponto ao qual chegamos, uma sociedade fabricante de impotências, e fazer disto o local para a investigação do possível e do vir a ser é, assim como conceitualiza o filósofo Peter Pál Pelbart (2016), buscar *o avesso do niilismo*.

Como se o esgotamento do possível (dado de antemão) fosse a condição para alcançar outra modalidade de possível (o ainda não dado) – em outros termos, não a realização eventual de um possível previamente dado, mas a criação necessária de um possível sob um fundo de impossibilidade. O possível deixa de ficar confinado ao domínio da imaginação, ou do sonho, ou da idealidade, tornando-se coextensivo à realidade na sua produtividade própria. O possível se alarga em direção a um campo- campo de possíveis. [...] Inverte-se assim a relação entre o acontecimento e o possível. Não é mais o possível que dá lugar ao acontecimento, mas o acontecimento que cria um possível (p.48).

Com isto posto, podemos pensar que nada mais real e simbólico do que o lixo para dar conta de encontrar os esgotamentos do possível. O Lixo é o que sobra das matérias, o lixo é o que um dia já foi usado, tido até como belo, mas que devido ao tempo, ao mal-uso ou ao desinteresse tornou-se lixo. Cavar no lixo, no fundo do impossível e da sobra, uma criação de possível é alargar o campo do mundo a partir do próprio mundo, não para reiterá-lo, mas para caminhar em direção a um mundo outro. Moura tenciona uma nova subjetividade e existência para as coisas-lixos e o espaço

urbano como forma de criar possíveis, materializando, no espaço-tempo da urbe, poéticas com o resto. Ela expõe seu corpo como intermeio/meio da criação e transforma a caminha nas ruas da cidade em um percurso poético rumo a modos outros de percepção e invenção de mundos outros

Contudo, as “forças em vias de desenharem o real” (PELBART, 2016, p.49) disparadas pela ação da performer, disputam com o aparelho do Estado e do capital os regimes de significação do espaço urbano, que cotidianamente são estriados e geridos. Muitas vezes, a cotidianização da vida ordinária localiza performances como está no campo da loucura, da vagabundagem e da inutilidade. Porém mesmo quando não percebido de modo direto pelo os transeuntes urbanos, o germe do possível que Moura solta/ libera pelo espaço se implanta como erva daninha no arquivo do possível e apresenta um contingente que pode até não ser entendido, mas não passa despercebido. Fazer aparecer imagens dissidentes, em uma realidade imersa na colonização biopolítica, é produzir lampejos denunciadores, da atual situação que nos encontramos, e também propulsores de possíveis. Fazer da performance um espaço para quebrar os regimes de dizibilidades, escancarando poeticamente as maquinações de morte física e simbólica que cotidianamente nos são impostas (claro que de forma diferente sobre cada corpo-social) é uma estratégia guerrilheira nômade de criar linhas de fuga. Nessa perspectiva, segundo Guattari

De um modo mais geral, todo descentramento estético dos pontos de vista, toda multiplicação polifônica dos componentes de expressão, passam pelo pré-requisito de uma desconstrução das estruturas e dos códigos em vigor e por um banho de cósmico nas matérias de sensação a partir das quais tornar-se-á possível uma recomposição, uma recriação, um enriquecimento do mundo (um pouco como se fala de urânio enriquecido), uma proliferação não apenas das formas, mas das modalidades de ser (2006, p115)

Sendo assim, mesmo quando não compreendidas ou chacoteadas pelos passantes das ruas, as performances urbanas nômades presentificam modos de existência que escapam da normatização vigente e tencionam o cotidiano impostas. Deste modo, o ambiente urbano deixa de ser um espaço somente para ser ocupado e passa a ser entendido e investido como um campo (re)configurável continuamente na relação com o corpo. Nessa perspectiva a performance urbana nômade age no espaço citadino como um agente dinâmico e provocador de possíveis, de factíveis, de visíveis e de dizíveis, para além dos regimes de controle.

2.2.3 Silvia Moura – Conversações 2

Vídeo 3: Entrevista com Silvia Moura

(QR Code)

Fonte 3: Canal de Eduardo Bruno no YouTube, 2018⁴³

⁴³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B779Ghfr7eg&list=UU7qyn2T5sdQ-WNv7d_tEDEQ, acessado em 17 de julho de 2018.

Capítulo 3 - Meu eu-corpo performativo urbano nômade

3.1 Existe um corpo nos entremeios do texto.

Até este ponto, algumas centenas de linhas e palavras já foram vazadas neste texto como um exercício de escrita que deseja refletir e criar políticas emancipatórias do corpo em agenciamento com a cidade. Estudo estético-político de corpos maquínicos de guerra que exigem poder construir para si outras narrativas, perspectivas, modos, trejeitos e subjetividades para além do normatizado. Experimentações performáticas urbanas que afirmam que o corpo é o que somos e, também, o que nos possibilita acessar o mundo, os outros humanos e não humanos. Ações poético-políticas que exercitam o corpo como território de emancipação social, cultural e histórica provocam, assim, grafias outras sobre si, a sociedade e o espaço urbano.

Com isto, se cada um de nós (leitores(as), artistas, autores(as) estudados(as) e “eu”/escritor) é um corpo em agenciamento com o mundo, não seria possível (para mim) atravessar uma pesquisa sobre corpo, performance e cidade, sem pôr o meu próprio corpo a exercitar ações poético-políticas urbanas. Contudo, é importante ressaltar que minhas experimentações enquanto performer urbano não começaram juntamente com este texto, e, de todo modo, também não sei se eu saberia explicar exatamente quando começaram. Neste contínuo, o que cartografarei aqui será apenas um estado da arte, um recorte do rizoma, nada linear, que venho produzindo entre meu corpo e a cidade pois, como aponta Deleuze e Guattari: “um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo” (2011, p.48).

Sendo assim, a prática deste corpóreo-texto ou texto-corpóreo, que cartografarei a seguir, é um intermezzo do rizoma nômade que venho agenciando com a cidade antes mesmo de perceber que eu e o espaço urbano somos territórios e desterritórios em constante diálogo. Nesta perspectiva em descompasso nada pacífico, com as constituições corpóreo-comportamentais que são moldadas pelos anseios de uma cultura autoreprodutiva e que afirma as perspectivas colonialistas europeias, me coloquei/coloco em experimentação no espaço urbano. Assim, em exercícios de

desmontagem/remontagem, de territorialização/desterritorialização e na criação de novos modos de vida, inventei/invento, através da performance urbana, tentativas de modos outros de sociabilidade.

Isto posto, a escrita deste texto, de linhas soltas e emaranhadas, é um exercício de agenciamento das forças que vibram no meu corpo e também uma tentativa de perceber que não sou autossuficiente, mas que meu corpo, ou melhor, meu eu-corpo é social, histórico, biológico, psicológico e cósmico. Deste modo, tendo em vista que “meu corpo é o contrário de uma utopia e o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço com o qual, no sentido estrito, faço corpo” (Foucault, 2013, p.70), construo em mim máquinas de guerra nômade como projeto micropolítico de subversão social.

Na tentativa de melhor compreender as possibilidades emancipatórias do eu-corpo, exercitei/exercito em mim uma retomada ao *corpo sem órgãos*, termo que tomo de empréstimo de Deleuze e Guattari (2012), para pensar como produzir em mim e para mim, mesmo que por descontínua manutenção e efêmera instauração, um corpo de intensidades circulantes. Um corpo que construo na relação e em prática com os demais compositores do mundo, em um exercício contínuo que não finda, tendo em vista que é necessário, constantemente, se (re)fazer. Desta forma, o *corpo sem órgãos*, “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao *corpo sem órgãos* não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite” (DELEUZE, 2012, p.12).

Acredito que na relação arte-vida através de performances urbanas que desestruturam as tecnologias biopolíticas e necropolíticas, posso pôr em prática e apontar possibilidades de agenciamento com a potência do *corpo sem órgãos*. Desta forma, isso se manifesta como uma qualidade em arte que propõe resistências culturais e sabotagens dissidentes tanto dos modelos estéticos – historicamente produzido a favor de certas vidas e certos corpos – quanto dos temas abordados. Uma perspectiva em performance urbana que, seguindo o conceito de nomadismo proposto por Deleuze e Guattari (2012), venho nomeando de Performance Urbana Nômade.

Ela é uma qualidade de performance urbana enquanto prática emancipatória do possível. Diferenciações estético-políticas de corpos e comportamentos dissidentes que, longe de serem apaziguadoras, desmontam e evidenciam as homogeneizações,

apagamentos, silenciamentos e mortes produzidas pelo aparelho de Estado no espaço citadino. Performances urbanas nômades que propõem passagens para os fluxos do devir, para a diferença e o múltiplo. Um nomadismo de acordo com Deleuze e Guattari, pois ele

não recorre a um sujeito pensante universal, mas, ao contrário, invoca uma raça singular; e não funda numa totalidade englobante, mas, ao contrário, desenrola-se num meio sem horizonte, como espaço liso, estepe, deserto ou mar [...] Uma tribo no deserto, em vez de um sujeito universal sob o horizonte do Ser englobante (2012, p. 52).

Nessa perspectiva, compreendendo que os modos de operação do nomadismo agem de acordo com os corpos e os espaços em agenciamento, evitando a criação de modelos e soluções. Por isso, proponho que minhas narrativas em performance urbana sejam tomadas apenas enquanto táticas estético-políticas de criação de possíveis. Deste modo, são apenas narrativas orais de um andarilho que conta suas perambulações e errâncias pelos espaços do mundo no intuito de provocar que cada um crie perambulações e descubra os devires do mundo, do corpo e da existência. Ajo tal qual um *vagalume* – conceito que me aproprio de Didi-Huberman (2014), continuo a produzir brilho, mesmo que as luzes dos holofotes o façam desaparecer. Vagalumes que produzem danças vivas, “danças do desejo formando comunidades” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.55) que se deslocam das domesticadas percepções acerca de si e do mundo.

Isto posto, seleciono, para cartografar, três máquinas de guerra, três performances urbanas nômades que criem coletivamente com outros artistas entre os anos de 2016 e 2017. Ações político-estéticas que foram criadas e partilhadas coletivamente e nas quais meu eu-corpo foi posto a vibrar em uma espécie de experimento comunitário que provocou torções poéticas na paisagem urbana cotidianizada de Fortaleza, no estado do Ceará.

Essas máquinas de guerra performáticas tiveram diferentes graus de agitação pública, mas nem por isto, mais ou menos importantes. Performances urbanas nômades que desafiaram as programações do tabuleiro citadino, não com o objetivo primeiro de produzir confronto, mas o produziram, pois, insistiam em ser espaço de divergência, de resistência e de florescimento do devir mundo a contrapelo da aridez da vida e do espaço urbano contemporâneo.

Se a guerra decorre necessariamente da máquina de guerra, é porque esta se choca contra os Estados e as cidades, bem como contra as forças (de estriagem) que se opõem ao objeto positivo; por conseguinte, a máquina de guerra tem por inimigo o Estado, a cidade, o fenómeno estatal e urbano, e assume como objetivo aniquilá-los. É aí que ela devém guerra: aniquilar as forças do Estado, destruir a forma-Estado. (DELEUZE, 2012,p.109)

Por isso, na tentativa de continuarmos a cartografar práticas de performance urbana nômade que se colocam a contrapelo do modelo dos aparelhos de Estado, sigamos os rastros dos percursos pelos quais as ações “O dia em que o mar andou”, “Praia” e “Treinamento para a ditadura gayzista” percorreram e marcaram o espaço-tempo da cidade de Fortaleza. Contudo, tendo em vista que nestas ações sou parte constituinte do grupo artístico criador, recorrerei à escrita em primeira pessoa, pois, de certo modo, também falo de como o fluxo afetivo do meu eu-corpo foi atravessado.

Compreendendo que as ações foram produzidas no intercruzamento (histórico, social, racial, de gênero, sexual, físico e etário) dos eu-corpos envolvidos em agenciamento com o espaço-tempo da cidade de Fortaleza. Todavia não me parece pertinente produzir análises totalizantes acerca da performance urbana. Como também não enveredarei pelo caminho da suposição - “ e se outros eu-corpos tivessem realizado? E se fosse em outra localização da cidade? E se fosse em outra cidade? ”-, pois isto se tornaria um exercício não muito fértil, tendo em vista que continuaríamos apenas no âmbito da especulação e não do estudo da ação. Sendo assim, na contramão de criar explicações e modelos totalizantes, dialogarei com os meus trabalhos performativos, narrando os percursos estético-políticos da criação, apresentando algumas respostas de interlocutores e propondo aproximações entre o(a) leitor(a) e os trabalhos enquanto provocação criativa passível de mais desdobramentos.

Neste contínuo, busco um olhar crítico-analítico, não fechado nos campos das significações explicativas, mas pretendendo que as performances continuem a reverberar conexões futuras com outros eu-corpos em contextos geográficos, históricos e sociais distintos. Para isto, irei organizar a análise das performances do seguinte modo: primeiro apresentarei o programa performativo⁴⁴, juntamente com imagens

⁴⁴Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio [...] Proponho que quanto mais claro e conciso for o enunciado—sem adjetivos e com verbos no infinitivo— mais fluida será a

(fotos, reportagens entre outros) que ajudem na compreensão da ação. Em seguida, começarei a cartografar os percursos corpóreos-intelectuais que culminaram com a execução das performances. Esta divisão tem por objetivo propor que, primeiro, o(a) leitor(a) entre em contato com a ação de modo expositivo e possa, com isto, criar uma imagem mental do que foi a performance, para, em sequência, adentrar na cartografia inventiva, gerativa, receptiva e dialógica que proponho. Deste modo, rabiscado o percurso pelo qual seguiremos para dialogar com as performances, comecemos então a contar histórias...

3.2 O dia que o mar andou

O programa performativo: Os três performers – Dyhego Martins⁴⁵, Eduardo Bruno e Marie Auip⁴⁶ - com suas roupas cotidianas tomarão banho no mar da praia de Iracema – Fortaleza/CE. Após o banho, se cobrirão com uma plotagem (em papel) de 3 metros de largura por 2 metros de altura, do mar da orla da cidade, e sairão em deriva pelo centro da cidade até chegarem ao terminal rodoviário Eng. João Thomé de Fortaleza. Esta performance urbana foi realizada no dia 28 de dezembro de 2016 na cidade de Fortaleza pelo Grupo EmFoco⁴⁷, com uma duração média de 2h.

experimentação. Enunciados rocambolescos turvam e restringem, enquanto enunciados claros e sucintos garantem precisão e flexibilidade (FABIÃO, 2013 p.4)

⁴⁵**Dyhego Martins** é ator e performer. Graduando em Teatro pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE). Participou do curso de extensão em Teatro Contemporâneo na Vila das Artes em parceria com o IFCE e é integrante do EmFoco Grupo de Teatro (Fortaleza-CE) desde a formação em 2009.

⁴⁶**Marie Araujo Auip** é produtora, atriz e performer. Formada em Publicidade e Propaganda pela Universidade de Fortaleza – UNIFOR, especialista em Gestão de Projetos Culturais (USP) e, atualmente, é mestrandia do programa de artes cênicas ECA/USP. Integra desde 2010 o EmFoco Grupo de Teatro.

⁴⁷Atuante desde 2009, a companhia tem se estabelecido no cenário cearense pesquisando expoentes da linguagem contemporânea no campo de teatro, da performance e das artes visuais. Nos últimos nove anos o EmFoco já realizou circulação em diversas cidades do Ceará, esteve em cartaz com três trabalhos no estado de São Paulo (SP) e tem em seu currículo premiações e editais das Secretarias de Cultura do Estado do Ceará (SECULTCE), Secretaria Municipal de Cultura de Fortaleza (SECULTFOR) e Petrobras (Plataforma de Circulação). Seus principais trabalhos são: “Jardim das espécies”- encenação realiza em casas disponibilizadas pelo público, “Além dos Cravos”- encenação realizada em cemitérios e “Price World”- série performática que apresentou um trabalho cênico que é feito em um ônibus, além de diversas outras performances urbanas. O Grupo também organizou no ano de 2018 o primeiro Festival de Performance Urbana do Ceará: Imaginários Urbanos (projeto contemplado em edital da Secretaria de Cultura do Estado).

Figura 25: Início da ação “O dia que o mar andou”

Fonte 25: Arquivo do grupo EmFoco, 2016.

Figura 16: Mapa demonstrativo do percurso

Fonte 16: site Google Maps

Figura 17: Saída de “O dia que o mar andou” da praia de Iracema

Fonte 17: Arquivo do grupo EmFoco, 2016.

Figura 18: “O dia que o mar andou” passagem *pela* Praça dos Leões

Fonte 18: Arquivo do grupo EmFoco, 2016.

Figura 19: Chegada de “O dia que o mar andou” no Terminal Rodoviário Eng. João Thomé

Fonte 19: Arquivo do grupo EmFoco, 2016.

Apresentado o programa performativo de “O dia que o mar andou”, juntamente com algumas imagens que podem facilitar o diálogo do(a) leitor(a) com a performance, sigamos nossa cartografia do trabalho analisando os sistemas sensoriais que dispararam a criação desta experimentação estética. É pertinente destacar que, nesta performance, ao praticarmos uma qualidade de arte que abandona o espetacular para se inventar enquanto micropolítica emancipatória da subjetividade, tínhamos como principal desejo exercitar ativamente possibilidades sensoriais de entrelaçamento de nossos corpos com a memória do mundo sensorial de Fortaleza. Criamos, desta forma, tensionamentos que, em continuidade com o corpo em ação, produzem princípios de agitação e movimento no inconsciente colonial-capitalista. Inconsciente este que, segundo a filósofa e psicanalista Suely Rolnik, “se define precisamente pela desativação da potência que o corpo tem para decifrar o mundo a partir de sua condição de vivente” (2017, p.16).

Assim, a contrapelo das predominantes políticas de desejo, performances estético-políticas podem ser uma possibilidade de retomada da potência do corpo na medida em que agem enquanto um aferir-se “na relação entre si mesmo e o que é representado, a fim de só aceitar na relação consigo aquilo que pode depender da

escolha livre e razoável do sujeito” (FOUCAULT 2013, p.83). Sendo assim, o performer, exercita o que Foucault conceituou como “cuidado de si”, ao se pôr em práticas psicofísicas descontínuas com as representações socioculturais construídas/impostas e experimentando esteticamente (re)criar-se inquietantemente no curso da vida.

Com isto, apropriando-me dos conceitos “cuidado de si” e “estética da existência”, a partir de Foucault (2010;2013), aponto que “O dia que o mar andou” foi, em nossos corpos performáticos, uma investigação em arte na qual a experiência estético-política, ao agir em descontinuidade com a macropolítica (Estado, capital, leis, organizações sociais) e micropolítica (relações, afetos, subjetividades) dominante, dobrou-se reflexivamente enquanto uma (re)criação psicofísica para com o mundo. Desta forma, foi no exercício de experienciar estetizações da existência que performamos a ação urbana nômade “O dia que o mar andou” como um descontínuo perceptivo que propôs perceber o corpo enquanto um sistema sensorial produzido em mutualidade com o mundo. Tencionamos a concepção antropocêntrica onde um (o homem) faz uso do outro (o mundo, os não-humanos e os objetos) de modo impositivo.

O desejo em performar o contínuo do corpo no espaço e do espaço no corpo surgiu quando nós (Auip, Martins e Eu) nos mudamos da cidade de Fortaleza e, por isto, nos confrontamos com o quanto nossos corpos e identidades são mais extensivos do que nossas silhuetas podem marcar. “Estrangeiros fortalezenses” – Martins no Rio de Janeiro/RJ, Auip e eu em São Paulo/SP– carregávamos/carregamos conosco visível e invisivelmente vivências de Fortaleza emaranhadas aos nossos corpos e subjetividades. Deste modo, partindo deste multiverso provocativo, em uma viagem de breve passeio pela nossa cidade natal, performamos a pulsão do entrelaçamento contínuo do corpo com o espaço. Para tal tomamos o mar (paisagem marcante na identidade fortalezense) como disparador relacional e o percurso da orla até a rodoviária como caminho afetivo-memorial.

Deste modo, “o dia que o mar andou” foi uma experimentação, uma comunhão, uma dissolução e uma vivência da presença do mar (da cidade) em nossos corpos. Com isto, queríamos afirmar, em um ato performativo urbano ritualístico, a força que o mar (a cidade) tem em nossas identidades. Assim, experienciamos no campo do *percepto* (não representável, mas um sistema sensorial) e do *afecto* (em um sentir tocando,

contaminando-se, vivenciando) – termos tomados de empréstimo de Deleuze e Guattari (1992) – as Fortalezas que existem em cada um de nós.

Contudo, carregar o mar consigo, para nós, não tangencia prender-se a uma geografia específica e a uma concepção de identidade unívoca, ao contrário propomos esta ação enquanto uma percepção ativa acerca do mundo como uma das dimensões do corpo em diálogo mutualístico. Ou seja, um exercício poético que afirma a corporeidade como uma construção contínua e recíproca do corpo com o espaço. Uma performance que cria para si e em si uma rede complexa de relações do sujeito com o seu entorno e vice-versa.

Nesta perspectiva, compreendíamos que cada performer, ao mesmo tempo em que compartilhava coletivamente a ação, também era agente na busca perceptiva de seu eu-corpo com as memórias sensíveis da Fortaleza que lhe cabia. Éramos/somos três fortalezenses com percursos e perambulações distintas pela cidade, contudo encontramos o mar como linha de costura para um exercício performativo compartilhado. Com isto, colocamos em prática, por meio da performance, um “cuidado de si” e uma “estética da existência” que nos pôs a experimentar coletivamente e individualmente uma qualidade outra de entrelaçamento entre nós, a cidade, o percurso percorrido e o mar. Uma escrita de si para (re)constituir imagens do corpo e experienciar memórias em um comportamento estético diante da vida. Deste modo, a escrita de si é uma experimentação no plano das relações vividas, ou seja, “O dia que o mar andou” como um dispositivo de aprimoramento e exercício criativo de subjetividade.

Para tal, misturamo-nos com o mar como forma de constituir uma arquitetura outra para nossos corpos cotidianos. Estetizamos nossas silhuetas com a areia da praia, a água do mar e uma plotagem em papel da orla, não apenas de modo simbólico, mas também como provocador psicofísico e corpóreo-sensível. Durante a ação éramos um corpo-mar. Um corpo-mar que perambulou pela cidade, locomoveu-se em um percurso de memória e, à medida que caminhava, também se dissolvia e deixava rastros do mar e de si por onde passava. Um corpo que cartografou os espaços internos da memória e externos da cidade de modo estético, vívido e experimental.

Foi assim que, após mais ou menos duas horas de caminhada, chegamos “ao final da performance” (se é que nesta performance realmente existiu um final) ainda

com pedaços “do mar” sobre os nossos corpos - pedaços da plotagem, o sal na pele e a areia no corpo. Deste modo, cada um, com o que conseguiu guardar do mar-memória-cidade em si, ritualizou performaticamente um entrelaçamento poético com a cidade. Uma qualidade de performance urbana que se produz longe do espetacular para pensar a arte no contínuo da vida e, assim como aponta o pesquisador, artista e professor cearense Pablo Assumpção:

É através da performance que camadas de experiência pessoal e afetiva tornam-se sensíveis, substanciadas por redes matéricas e objetais [...] portanto, é uma *poiesis* gerada no encontro do aparelho sensorial do corpo e o mundo como sensorialidade e memória (2010, p.21)

Performar “O dia que o mar andou” foi uma forma de vivenciar uma lógica outra com o espaço, tensionando o quanto nossos corpos/identidades são territórios de intercruzamento das forças da sociedade, da cultura e das histórias da cidade, não apenas de modo passivo, mas também criativo. Com isto, tal experimento performativo foi também uma estratégia emancipatória que, a contrapelo das homogeneizações perceptivas e comportamentais esperadas/impostas, descontinuava as narrativas acerca de si e do espaço para além do *telós* da norma e assim criava aproximações corpóreo-simbólicas com o espaço. Deste modo, foi no intercruzamento da arte com a vida, que criamos passagens político-poéticas em nossas percepções acerca de nós para conosco e com o mundo.

Comungar-se com Fortaleza através da performance, para meu eu-corpo, foi um exercício de fortalecimento para conseguir me manter em potência, após ter me deslocado geograficamente para o Sudeste do país (São Paulo). Entrelaçar-me com o mar, com a cidade, com minhas narrativas e com meu eu-corpo, foi uma estratégia de me avivar para enfrentar a histórica fobia e discriminação que os sudestinos e os sulistas tem com os nordestinos.

Caminhar na cidade me fez sentir o eu-corpo sujo de areia e ainda molhado do mar, passando por pontos tão marcantes (por diversos motivos) em minha história: as ruas dos encontros afetivos e das festividades, a antiga escola do período infantil, a região do centro onde morei durante a juventude, a universidade na qual estudei no início da vida adulta e por último a rodoviária, espaço que simbolicamente me remeteu a despedida, foi um pacto físico-simbólico com minhas narrativas. Ao final, os pés estavam cansados, a plotagem de papel do mar estava quase toda rasgada, a pele estava

quase seca e a areia havia se descolado quase que completamente do corpo. Contudo, a sensação da história, da memória e dos afetos meus e urbanos se misturavam, criavam uma segunda camada na pele, quase como uma tatuagem, porém apenas visível para mim.

Dessa forma, “O dia que o mar andou” se estabeleceu como um dispositivo aberto para que cada um de nós fizéssemos, junto a ele, diferentes agenciamentos. Se para mim a instância de recarregar-me e fortalecer-me foi talvez um dos pontos mais fortes, para cada um dos outros performers, a ação disparou questões outras e entrelaçamentos subjetivos diversos com a cidade. Como exemplo, recorto um trecho de uma conversa pessoal com Dyhego Martins:

“O dia que o mar andou” é o processo de despedida do lugar que sempre me acompanhou. O mergulho nas águas da praia de Iracema, com corpo, roupa e saudade, me chegou como um grande batismo de despedida. Um “até logo” que me acompanha até hoje, dois anos depois de ter saído de Fortaleza. A travessia pelas ruelas da praia de Iracema, passando pelo Dragão do Mar e as ruas do centro da cidade foram me apresentando lembranças e situações dos anos morados na capital cearense. Os encontros com amigos, as festas, as compras e causos do centro. Um percurso que fiz durante as gincanas de colégio, que fiz durante saídas com amigos. Praças, escolas, prédios. Tudo isso sendo atravessado até o bairro de Fátima, local onde eu cresci e vivi durante todos estes anos. Ao final, a rodoviária que para mim sempre foi um grande símbolo de chegadas e partidas, despedidas e boas-vindas. Um portal para outros lugares, muitas vezes passei ali em direção a locais diversos, lugares próximos e distantes, a trabalho ou de férias. O mar andou e pegou um dos portais da rodoviária. Me atravessou a Fortaleza que carrego para mim. O mar dobrou, virou amuleto, virou força carregada junto de mim (Entrevista concedida por Dyhego Martins em abril de 2018).

No depoimento de Martins, nos deparamos com uma fala que nos aponta a performance como uma instância ritualística de reelaboração da vida. No trecho, o performer narra como as sensorialidades de seu eu-corpo que se inter cruzaram com a do espaço, provocando percepções outras para com a cidade. Desta forma, na busca por experimentar um descontínuo com a bússola totalizante, Martins recriou performaticamente rituais de despedida e de pertencimento, ou seja, um exercício estético mutualístico com o espaço a partir do corpo e com o corpo.

Com base no relato do artista acerca da forma como ele foi atravessado pela ação, recordo-me e aproprio-me do termo *(r)evolução dos afetos*, proposto pela pesquisadora e performer francesa, radicada no Brasil, Tania Alice (2014), para apontar

que, em trabalhos como este, são as *(r)evoluções* micropolíticas que são exercitadas. Revoluções com “r” minúsculo, pois não são totalizantes, tendo em vista que a cada contexto, corpo e espaço precisam ser reinventadas. Revoluções rizomáticas que performaticamente relacionam o indivíduo com o coletivo, a arte com a vida e a política com a estética. Nesta perspectiva, a arte da performance é entendida

Como imaginação liberada, desterritorialização de afetos, invenção do cotidiano, longe de imaginários padronizados. A performance como reterritorialização na terra fértil dos possíveis, como resposta a urgência de cuidar de si, do outro e do planeta, como estética emergente e urgente de um mundo globalizado. Como ritual de comunhão. (ALICE, 2014, p.45)

Com isto, recorro-me a mais uma conversa pessoal, desta vez com a performer Marie Aui, para apresentar como a ação produziu diversificados agenciamentos, aproximações e distanciamentos na outra performer:

Fortaleza é a cidade que nasci e criei minha identidade cultural. Nela depus e senti diversas sensações, aprendizados e afetos. Quando decidi mudar para outra cidade, eu ainda não tinha noção que ao me afastar geograficamente ia me aproximar ainda mais de Fortaleza no campo dos afetos, Fortaleza não me expulsou, eu a deixei, mas ela não me deixa nunca, foi olhando em uma perspectiva de distanciamento que me senti mais cearense que nunca. O cenário para a performance "o dia em que o mar andou" foi o mar, a rua e a rodoviária. A rua como o conector entre dois pontos simbólicos para três performers cearenses que se encontravam morando em outras cidades. Para mim cada cidade tem seus imaginários que se costuram, em São Paulo, na minha opinião, estes são costurados pelo asfalto, em Fortaleza pela água salgada: aqui encontro os imaginários que me cerceiam; rua e mar. Ah como sinto saudade de ver o mar. Então, a proposta foi tomar um banho de mar e caminhar até a rodoviária. Meu corpo de Performer sofreu, lembrou, sentiu, se fortaleceu. E as memórias, as identidades, todas tomaram conta desta caminhada performativa. Na perspectiva estética, voltar o olhar para a imagem de três pessoas caminhando, molhadas, com areia nos bolsos e uma foto gigante do mar, é intrigante e é instigante, pois desloca as imagens de corpos comuns para o surreal, para o inesperado. Nos chamaram de loucos, de gringos, e assim fomos fazendo nossa caminhada, e entendendo a ironia cearense. Resumo que esta foi uma caminhada de história na cabeça e afeto no coração (Entrevista concedida por Marie Aui em abril de 2018).

Com este recorte da fala de Aui, há dois pontos distintos dos que já analisamos até aqui, que acho pertinente destacarmos. Ambos são relacionados ao modo como Aui projetava mentalmente sua autoimagem perambulando na cidade, enquanto realizava a performance. Ao final do relato da performer, é pertinente notar que ela, ao imaginar como seu corpo contrastava, ao longo da performance, com a paisagem cotidianizada da

cidade, encaixa-se em uma perspectiva surrealista. Certamente, a confirmação de que as imagens corpóreas dos performers rompiam com o tecido normativo da vida facilmente se retificaram, tanto para a Auip quanto para os demais, pois assim como ela relata, houve inúmeros comentários ouvidos por nós ao longo ao percurso.

Em certa medida, tínhamos o conhecimento de que a imagem de três pessoas, envoltas por uma fotografia do mar, sujas de areia e completamente molhadas (sem ser em trajes de banho), iria romper com a paisagem tão pobre do cotidiano funcional. Vivemos em um acinzentamento da vida, já que os brilhos e as cores só podem e só são aceitos quando surjem a favor do capital, em espaço controlado e/ou em situação previamente estriadas pelos regimes de poder.

Deste modo, provavelmente, os passantes das ruas da Praia de Iracema, do Centro, do Benfica, do Bairro de Fátima e da Rodoviária se aproximaram e se distanciaram imaginativamente de diferentes formas com o rompimento visual que, devido à ação, causávamos no espaço urbano. Infelizmente, a grande maioria dos discursos que ouvíamos, durante o percurso, se aproximavam muito mais de falas “prêt-à-porter”, entre elas: “um bando de vagabundos”; “Oh coisa de louco”; “Só podem ser gringos”.

Nessa perspectiva, assim como outras *máquinas de guerras nômades*, “O dia que o mar andou”, ao ousar produzir no corpo e com o corpo arquiteturas outras para o possível, instaurou descontinuidades estético-políticas na paisagem cotidianizada. Deste modo, a contrapelo da diminuição da potência do vívido, que é articulada por uma micropolítica controladora/produtora de subjetividades coloniais-capitalistas, performamos “O dia que o mar andou” na qualidade do saber-do-corpo, ou seja, assim como aponta Deleuze e Guattari (1992), saberes constituídos no agenciamento do corpo com o mundo e em constante experiência de desterritorialização e reterritorialização.

Desta forma, como outro exemplo de experiência performativa urbana nômade cearense, aponto a performance urbana “Por enquanto” dos performers e pesquisadores Bartira Dias e Isaac Vale, como um modo outro de entrelaçamento dos sistemas sensoriais do corpo e do mundo. Esta performance foi realizada em janeiro de 2014, na cidade do Crato na região do Cariri⁴⁸. Bartira Dias e Isaac Vale são amigos desde a

⁴⁸“A Região Metropolitana do Cariri foi criada em 2009, localizada na região sul do estado com posição geográfica privilegiada no centro do nordeste brasileiro. Essa região metropolitana é,

infância, e, durante um período de 10 anos, ficaram sem se ver e sem se comunicar. Ao se reencontrarem e ao reconhecerem que ambos haviam se tornado artistas, resolveram fazer do (re)encontro uma performance urbana. A ação consistia em: no asfalto de uma rua importante na infância de ambos, os performers se dispuseram em extremidades opostas e, no chão, escreveram, um para o outro, as novidades e os acontecimentos que viveram durante todo o tempo que ficaram sem se encontrar e sem se falar nos últimos dez anos.

Em um diferente modo de agenciamento do sensorial do mundo com o do corpo, os performers da ação “Por enquanto” articularam provocações de encontro e compartilhamento de afetos em um exercício estético-político de emancipação micropolítica. Sendo assim, o asfalto, campo inóspito e de passagem foi tomado como um local de permanência e compartilhamento. O que a ação ousou fazer, mesmo que efemeramente, foi desarticular os discursos infraestruturais acerca do mundo e de si provocando e vivenciando tensionamentos do uso normativo do mundo e dos modos de articulações interpessoais.

Figura 20: Performance “Por enquanto”

Fonte 20: Arquivo de Bartira Dias, 2014

atualmente, composta por nove municípios: Juazeiro do Norte, Crato, Barbalha, Jardim, Missão Velha, Caririaçu, Farias Brito, Nova Olinda e Santana do Cariri e foi idealizada a partir da relação de conurbação previamente existente entre suas três principais cidades: Juazeiro do Norte, Crato e Barbalha que formam o aglomerado urbano denominado de CRAJUBAR. A RM do Cariri concentra uma população de 564.478 habitantes em uma área total de 5456,012 Km² (IBGE, 2010)” (NASCIMENTO, 2016, p.444)

Por isso, podemos afirmar que “O dia que o mar andou”, pode ser entendida como “um batismo de despedia”, um “sentir-se mais cearense que nunca”, ou ainda como o meu eu-corpo sentiu e guardou: um exercício de fortalecimento para conseguir manter-se em potência. Contudo, há também, juntos a estas possibilidades de leitura, um multiverso incontável, plural e distinto de agenciamento criativo com a ação, tão numeroso seja a quantidade de pessoas que se disponham a furar as barreiras dos discursos prêt-à-porter e criar para si leituras do mundo que tomem os saberes-do-corpo como parte dos processos de subjetivação.

Deste modo, ações como a “O dia que o mar andou” ou “Por enquanto”, criam para si e em si deslocamentos nos modos de vida. A cidade, mesmo que não “compreenda” o motivo pelo qual certo grupo de pessoas está agindo de forma “estranha” no espaço urbano, é atravessada e provocada a desconfiar que os comportamentos cotidianizados não são os únicos modos pelos quais podemos estar/ser no mundo.

3.3 Praia

O Programa performativo: no dia 09 de outubro de 2017, o grupo PRAIA irá se encontrar às 11:00, na Escola Porto Iracema das Artes, para organizar o material da performance e todos, já em trajes típicos de praia, pegaram um ônibus e desceram na parada da avenida Dom Luís com a rua Leonardo Mota (em frente à Picanha do Cowboy) às 12:00, para realizarmos as seguintes ações.

1. 12:00 às 12:15: iremos arrumar o espaço, ligar a caixa de som, estender cangas e tomaremos banho de sol escutando músicas.
2. 12:15 às 12:30: iremos jogar vôlei, ler livros e continuaremos a nos bronzear.
3. 12:30 às 13:00: iremos comer farofa, frango, beber cerveja, conversar livremente e dançar.
4. 13:00: iremos fazer uma saudação ao sol, depois ajeitaremos nossas coisas e iremos embora.

As ações serão cronometradas por um relógio despertador, marcando a troca de cada célula da performance.

Figura 21: Registro espontâneo da Performance “Praia”

Fonte 21: Arquivo de Eduardo Bruno, 2017

Figura 22: Matéria do jornal O Povo sobre a performance “Praia”

Fonte 22: Site do jornal O Povo, 2017⁴⁹

⁴⁹ Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2017/10/banhistas-ocupam-calçada-da-avenida-dom-luis-saiba-quem-sao.html>, acessado em 08 de maio de 2018

Figura 23: Performance “Praia”

Fonte 23: Arquivo pessoal Bia Barreto, 2017

Com o programa performativo da ação “Praia” apresentado juntamente com algumas postagens, matérias e imagens que relatam a reverberação e a recepção do trabalho, tanto nas mídias alternativas quanto nas hegemônicas, começamos a cartografar as relações que a ação constitui com a cidade de Fortaleza. Sendo assim, acredito que um bom ponto disparador seja narrar como os “praieiros” se encontraram e resolveram pulsar juntos em uma experiência estético-política em performance urbana.

Em outubro de 2017, entre os dias 02 a 17, tive a oportunidade de, juntamente com Waldírio Castro⁵⁰, propor um espaço de compartilhamento artístico no qual multiversos de subjetividades pudessem se encontrar no intuito de pesquisar no corpo práticas performativas urbanas. Desta forma, o ateliê de criação “Nomadismo Urbano – A cidade como campo poético e político”, realizado na Escola Porto Iracema das Artes⁵¹ (Fortaleza-CE), foi o local no qual 15 artistas e pesquisadores se encontraram e, por meio de experimentações teórico-práticas, criaram três performances urbanas como exercício estético-político de descontinuidade com as hegemonias sociais. Desta forma, dentre as ações criadas e vivenciadas, destaco a performance “Praia”, pois esta se tornou a linha coletiva pela qual pudemos dilatar mais fortemente nossas percepções sobre o quanto o território urbano está estriado e regido por predeterminações simbólicas e físicas que fazem parte da infraestrutura da vida.

“Praia” foi uma proposta de reorganização psicofísica do corpo e do espaço que surgiu a partir das seguintes perguntas: E se no meio de tanta “quintura” fortalezense, aproveitando o sol, fizéssemos uma praia no espaço urbano? E se esta praia fosse feita em uma das maiores avenidas do pólo econômico e comercial de Fortaleza, em plena segunda-feira? E se ao estabelecermos a “praia”, vivenciássemos o ócio? De certo modo, desconfiávamos que estas provocações não seriam tão simples de realizar, pois a ocupação descontínua, da paisagem hegemonicamente estriada, produziria alguns desconfortos que se materializariam talvez em risadas, talvez em xingamentos, talvez

⁵⁰ Waldírio Castro (Campina Grande/PB). Ator-performer, cantor e dançarino. Colaborador integrante do Coletivo WE. Atualmente cursa o Técnico em Dança do Porto Iracema das Artes (SECULTCE), é formado no curso técnico profissionalizante em Teatro – SESI – SP e no curso de extensão de Atuação para Vídeo (UEPB).

⁵¹ “O Porto Iracema das Artes, a escola de criação cultural, nasce com o desafio de resgatar a plenitude do projeto original do Centro Dragão do Mar, pensado como um lugar de criação, formação e difusão de cultura. Assim como o próprio nome sugere, a escola tem como objetivo funcionar como um fértil porto de experiências estéticas, um ancoradouro de ideias e pensamento, um lugar de trocas e de partilhas simbólicas” (Disponível em: <http://www.portoiracemadasartes.org.br/a-escola/>, acessado em 18 de maio de 2018).

em agentes controladores do espaço que interviriam diretamente... Eram tantos “talvez” que cada um, mais ou menos experiente na arte da performance urbana, possuía, que preferimos pôr o corpo em jogo performativo para tentarmos vivenciar as questões enquanto ação e assim provocar disputas simbólicas sobre a cidade.

Com isto Stephanie Nojosa, Lukas Nóbrega, Alysson Lemos, Alice Dote, Laís Forte, Mari Rocha, Pamella Caúla, Gabriel Dutra, Rodrigo Lopes, Mayrá Lobato e Bia Barreto produziram rearranjos psicofísicos do corpo no espaço-tempo urbano ao recortarem um quadrante da cidade onde as regras socialmente impostas (visivelmente ou invisivelmente) não seriam cumpridas. Sendo assim, na relação de si para consigo, de si para com o outro e de si para com o espaço, a performance “Praia” provocava, mesmo que na qualidade do efêmero, uma espécie de heterotopia na imagem cotidiana do espaço citadino.

Heterotopia, segundo Foucault (2009), designa um lugar (*topos*) onde as formas de organização e compartilhamento social não são regidas/produzidas da mesma maneira que majoritariamente os lugares hegemonicamente controlados são. Sendo assim, a heterotopia é entendida como “uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos (2009, p.416). O autor conceitua os espaços heterotópicos como uma espécie de materialização das possibilidades que não se é na vida e na organização social vigente. Por isso, a heterotopia pode ser concebida como uma condição de espelhamento do que pode vir a ser, e que, ao presentificar as impossibilidades impostas para o vívido, desarranja a noção de que exista apenas um modelo unívoco para o espaço. Deste modo, a heterotopia age como uma desarticulação no contínuo do *modus operandi*, ou seja, como uma outra forma de se guiar no espaço. É por isto que “em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p.24).

Neste sentido, deslocando para o campo da performance o conceito foucaultiano de heterotopia, podemos apontar que “Praia”, ao descontinar-se das regras prescritas pela norma-padrão a respeito do uso e da ocupação do espaço urbano – principalmente no quadrante onde a ação foi realizada –, efemeramente institui-se enquanto uma heterotopia estético-política que materializava devires para o vívido urbano. Desta forma, todo o sistema organizacional do programa performativo conduzia a ação para

uma apropriação e recriação do espaço da cidade, a contrapelo da norma vigente do lugar (Av: Dom Luiz) e, por isto, conflitante com a paisagem imposta ao espaço.

Contudo, diferente dos estriamentos produzidos pelos aparelhos de Estado, “Praia” agiu na urbe através de uma qualidade de organização espaço-corporal que não tinha/tem como objetivo reger uma nova perspectiva hegemônica para o tecido citadino. A desordem instaurada pela performance tinha/tem por pulsão criar alisamentos que façam passar as diferenças, mantendo vívidas as possibilidades do devir do corpo e do espaço. Nessa perspectiva, performances urbanas nômades como “Praia” criam alisamentos retroativos na urbe, “espaço estriado por excelência” (DELEUZE, 2012, p.200), como forma de provocar que diferentes sujeitos possam, de acordo com suas variabilidades, estabelecer relações distributivas dissidentes no espaço urbano e, assim, designar paisagens/comportamentos outros para a/na cidade.

Entretanto, desobedecer às prescrições urbanas (corporais, comportamentais e distributivas) é também confrontar e afirmar que a realidade posta é apenas uma ficção estrategicamente produzida, articulada e reforçada, porém não é unívoca. Sendo assim, desnaturalizar as normatividades, por meio de ações (re)criadoras do possível, é também destacar a existência de infraestruturas econômicas, sociais e históricas que são estrategicamente naturalizadas e normatizadas para manter o mundo tal qual ele está posto.

Com isto, ao performamos a ação urbana nômade “Praia” buscávamos, através de nosso corpos e ações, roubar do campo da normatividade as possibilidades de se relacionar inter-humanamente com a cidade. Contudo, à medida que executávamos o programa performativo, fomos também sendo cerceados corpóreo-discursivamente pelos regimes estruturantes que tentam impedir que as linhas de fuga se estabeleçam. Regimes estes que são proporcionalmente incisivos de acordo com os lugares onde o estriamento do espaço esteja mais concentradamente produzido a favor das relações e das vidas de privilégio social.

Era uma segunda feira e como diz o ditado popular: “toda segunda feira é um dia nacional do trabalho”. Era horário comercial, ou seja, momento de se estar produzindo algo para a manutenção “normal” do sistema. Era lazer, contudo fora do espaço-tempo destinado para ações recreativas. Era um aglomerado de pessoas illogicamente vestidas e dispostas no espaço. Era um quadrante econômico e social muito disputado e

privilegiado de Fortaleza. Eram muitas coisas desencaixadas. Eram muitos descompassos na paisagem socialmente imposta/construída/reforçada. Certamente respostas ao descontinuo seriam dadas. E foram.

Logo no início da execução da performance, questionamentos foram feitos tanto por passantes que arriscavam se aproximar e perguntar, quanto por outros que soltavam “ao ar” suas indagações: “Mas é protesto? ”; “ Vocês estão fazendo propaganda de quê? ”; “ Não trabalham não? ”; “ Está faltando roupa para lavar? Lá em casa tem! ”. Entretanto, à medida que o tempo passava, e a performance seguia sendo executada, algumas frases mais agressivas e com proporções ameaçadoras foram proferidas por grupos que se formavam ao nosso redor: “Se eu tivesse de carro, atropelava na hora! ”; “Por isto que precisamos da volta dos militares para meter a sola nesses vagabundos! ”; “É para isso que esse governo do PT usa meu dinheiro? ”.

Em resumo, estes foram os questionamentos e os comentários que mais ouvimos repetidamente das pessoas que passaram próximo da performance. Para os questionamentos mais “brandos”, que apenas delatavam o quanto o funcionalismo vigente e a lógica imposta são os balizadores para se justificar as ações do cotidiano, apenas respondíamos: “Estamos só tomando uma praia mesmo”. Responder descritivamente o que estávamos fazendo foi a estratégia que adotamos para não justificarmos a performance e, assim, perdurar a confusão visual que estávamos estabelecendo. Todavia, para os comentários que expressavam um cunho de agressividade e ameaça, percebemos sensorialmente que seria melhor não responder com palavras. Para estes, apenas continuávamos a executar a ação cada vez mais obstinados e festivos, transformando a agressividade em potência.

Entretanto, além dos questionamentos expressos em decorrência do fato de estarmos ocupando a calçada com práticas e vestuários “de praia”, houve também comentários que transversalmente demonstravam o quanto a misoginia, a lgbtqi+fobia, classismo e o racismo são cotidianamente naturalizados. “Posso bater uma foto? Afasta os viados quero só as mulheres”; “Só pode ser coisa de baitola! (Termo para “gay” em Fortaleza)”; “ Se essas meninas tivessem ao menos corpo para usar um biquíni! ”; “Vem lá da periferia para fazer esta baderna aqui? ”entre outros.

Contudo, seguimos o programa performativo até o fim e fomos internalizando os apontamentos dos transeuntes como uma espécie de “dosímetro” delatador do quando a

produção de um simples deslocamento corpóreo-comportamental traz à superfície os estriamentos infraestruturais do espaço. A cada comentário/questionamento proferido pelos passantes, íamos percebendo que, mesmo Fortaleza sendo uma cidade praieira e a praia estando a poucos quarteirões do lugar no qual estávamos, era inaceitável deslocar disfuncionalmente a praia para dentro da cidade. Nesta perspectiva, sentimos corporalmente, durante a ação, o quanto as práticas e as condutas da vida urbana são estrategicamente demarcadas e como as relações impositivas da norma impedem que novas passagens poéticas do possível sejam postas em prática.

Sendo assim, com este material corpóreo-sensível anexado aos nossos eu-corpos, terminamos a ação ainda sem saber o quanto ela reverberaria em nós ou na cidade. Nossos eu-corpos haviam sido atravessados por uma experiência de compartilhamento e criação de um espaço heterotópico e maquínico guerrilheiro ainda não completamente compreendido. Havíamos nos reorganizados psicofisicamente com o espaço e sabíamos que, para nós e para os passantes que viram a ação, aquele quadrante da avenida Dom Luís teria mais esta lembrança acoplada à carga sensível do espaço. Nos convocamos a imaginar e vivenciar o cotidiano descontinuamente com o *télos* regulador, criando em nós, e para nós, poéticas outras de (re)existência. Performar “Praia” foi festivo, foi pulsante e, de certa forma, um respiro poético em nossas vidas tão pobremente repetitivas, assim como relata Alice Dote em sua análise sobre fazer a ação.

A performance “praia” foi uma provocação, primeiramente, para mim mesma e para o meu próprio corpo. Como uma pessoa “não iniciada” na arte da performance, colocar o corpo “pra jogo” na rua, em uma situação que certamente provocaria olhares, comentários depreciativos, ou mesmo confrontos, foi o primeiro desafio. Para minha surpresa, salvo alguns momentos, a performance não gerou os confrontos que imaginei no ato da performance na rua. Por estarmos juntos, o desafio de “colocar o corpo pra jogo” foi sentido, mas não doído. Era possível sentir que “algo acontecia” antes mesmo do que havíamos programado, por exemplo, no caminho que fazíamos até a calçada escolhida para a performance já em trajes de “praia”. Acho que isso pode estar ligado ao corte que se opera no cotidiano em uma performance com esta. No cotidiano daquela rua, e na nossa própria existência corriqueira. A repercussão da performance, principalmente nas redes sociais, foi o mais chocante, mas talvez o que mais disse de tudo isso. Foi interessante assistir o ódio destilado contra aqueles que apenas tomavam sol, em uma segunda-feira, em uma calçada de um bairro nobre da cidade; e, ao mesmo tempo, a necessidade que as pessoas tinham de conferir sentido a aquilo que não podia permanecer em uma zona de indiscernibilidade para elas, localizando a performance em várias suposições. Isso diz muito não só dos tempos políticos que estamos vivendo, da banalidade do mal, mas como as

artes de rua ou artes na rua, ou a performance põe esses confrontos em evidência e mesmo os leva aos limites - e na rua, sempre lugar de disputa. Isso de “colocar o corpo pra jogo” foi meio que des-anestesiou o corpo e colocá-lo pronto para esses confrontos (Entrevista concedida por Alice Dote em abril de 2018).

Deste modo, um dos pontos presentes no relato de Dote que me parece pertinente destacar, é o fato do inesperado alcance que a ação acabou tendo, após ser findada na rua. No contexto de 2017, ano seguinte ao golpe parlamentar da direita nacional, marcado por um cenário no qual parte da população clamava publicamente pela volta da “moral e dos bons costumes”⁵² (nem que fosse através de um regime militar) e no qual estratégias eleitorais já se articulavam para as eleições de 2018, não demorou muito para percebermos o quando nossa ação iria dilatar seu campo receptivo. Sendo assim, em um macro contexto espaço-temporal, onde diversas expressões artísticas foram impedidas de serem realizadas (em espaços abertos e fechados), exposições foram canceladas (por terem sofrido linchamentos virtuais) e artistas tiveram seus trabalhos desqualificados, pois não produziam arte em favor dos hegemônicos padrões estéticos, nossa ação também se tornou alvo de ataques, questionamentos e debates em Fortaleza.

Desta forma, poucas horas após termos encerrado a performance, começaram a circular nas redes sociais (WhatsApp, páginas de Facebook e Instagram) imagens e informações acerca de “banhistas”, que ocuparam a Av. Dom Luiz, como se estivessem em uma praia. Assim, no decorrer dos dias, enxurradas de comentários e postagens (nem sempre tão reflexivas e muitas vezes monocórdias/reprodutivas) deram uma dimensão tão dilatada para a ação que jornais de circulação local produziram matérias acerca da performance.

Contudo, analisando os comentários nas redes sociais⁵³, fomos percebendo que eles em sua maioria apenas ecoavam o que nas ruas já havíamos escutado no decorrer da ação, porém um pouco mais agressivos e mais estrategicamente articulados para nos localizar enquanto um grupo petista. Com isto, percebemos que a virtualidade produzia nas pessoas uma sensação de proteção, fazendo que elas menos temerosamente produzissem discursos preconceituosos e de ódio. Em relação a nossa fictícia associação

⁵² Ditado popular

⁵³ Por exemplo: <https://www.instagram.com/p/BaIB-HflvEU/> e <https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2017/10/banhistas-ocupam-calcada-da-avenida-dom-luis-saiba-quem-sao.html> , acessado em 8 de maio de 2018

ao PT, nos pareceu uma estratégia política na qual se relaciona à esquerda atos que possam ser postos enquanto reprováveis dentro de uma esfera pública controlada para deslegitimar a esquerda. Assim, uma “opinião individual” regida por uma “privatização da opinião pública, como efeito da colonização da esfera pública pelo interesse econômico (Souza, 2017, p.128), formando um circuito que reforça a desarticulação de uma possível sobrevivência da esquerda nacional após 2016.

Apesar disso, como uma anamnese da enxurrada de comentários virtuais que fomos recebendo a respeito da performance “Praia”, começamos a recortar o máximo de frases que encontrávamos nas postagens em redes sociais dos jornais, páginas públicas e pessoais. No começo, não sabíamos muito bem o que fazer com os comentários “colecionados”, contudo, ao longo do processo, nos demos conta de que dois desdobramentos seriam possíveis. O primeiro consistiu na produção de um vídeo arte onde os comentários foram reunidos e alinhados sequencialmente, chegando ao total de 17mins, e que jocosamente, nomeamos de “Odiódromo”.

Vídeo 4: Vídeo-arte “Odiódromo”

Odiódromo

(QR Code)

Fonte 4: Canal de Eduardo Bruno no YouTube, 2017⁵⁴

O segundo desdobramento foi uma constatação coletiva de que seria provocativo (re)performamos a ação no dia 16 de outubro de 2017, apenas uma semana após a primeira vez que fizemos a performance e novamente em uma segunda feira. Entretanto, desta vez, escolhemos a Av. Santos Dumont, como campo para ser ocupada pela nossa “Praia”. Tal avenida, localizada a poucas quadras da Av. Dom Luiz (local da primeira

⁵⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=aRnH_10Y4wU&feature=youtu.be , acessado em 10 e maio de 2018

execução da ação), também configurando-se enquanto um lugar circunscrito por ambientes comerciais e empresariais.

Com isto, no dia 16 de outubro de 2017, (re)performamos a ação “Praia” pela segunda vez. Novamente nos apropriamos de um quadrante privilegiado e resguardado da cidade, onde os espaços são valorizados, assim como nos conceitualiza Lefebvre (2001), pelo valor de troca (especulação imobiliária, cidade como negócio e como consumo dos produtos, dos bens, dos lugares e dos signos), e não pelo valor de uso (fruição da vida, encontros e confrontos cotidianos). A não ser que o valor de uso esteja a favor do valor de troca. Neste contínuo, a (re)performance da ação “Praia” se estabeleceu com um (re)jogo com a cidade que (re)negligenciou a indisponibilidade do valor de uso do espaço e (re)exercitou dessacralizar o poder que o Deus-capital impõe sobre a disposição dos corpos na cidade. Com isto, novamente, nossos corpos queriam propor a reconfiguração do espaço urbano através de um rearranjo político-estético. Em vista disto, (re)performar “Praia” foi em nós uma pulsão profanatória, uma resposta enquanto ação ou uma ação enquanto resposta aos comentários e reverberações decorridos da primeira execução da performance. Contudo, mesmo que há poucos dias tivéssemos realizado a ação, mais uma vez ela tomou grande proporção no cenário local, chegando a ser midiaticizada, simplificadamente, pelo Jornal - CETV 1º edição, além de novamente ser alvo de ataques nas redes sociais.

Vídeo 5: Matéria sobre a performance “Praia” no CETV 1º edição

Fonte 5: Site do CETV, 2017⁵⁵

⁵⁵ Disponível em: <http://g1.globo.com/ceara/cetv-1dicao/videos/t/edicoes/v/artistas-usam-roupa-de-banho-e-tomam-sol-nas-avenidas-de-fortaleza/6223579/>, acessado em 11 de maio de 2017

Figura 24: Postagem em páginas do Facebook sobre a performance “Praia”

Fonte 24: Pagina Forças de Segurança do Ceara, 2017

Deste modo, colocar em prática mais uma vez o programa performativo da ação “Praia” foi também poder identificar outras operações coibitivas produzidas pelos *aparelhos de captura* (DELEUZE, 2012) instaurados tanto visivelmente na paisagem urbana quanto no contínuo perceptivo, comunicacional e inter-relacional da vida. Aparelhos criados pelo Estado e o capital para canalizar e readequar os fluxos a favor dos modos vigentes de estruturação da vida, principalmente quando potenciais nomádicos desterritorializam e deslocam os corpos e os comportamentos para além do *télos* da norma. Estriamentos que tentam dar conta das linhas de fuga que são, assim como aponta o filósofo deleuziano Brian Massumi, “movimentos tendenciais que, caso não capturados, iriam se mover em muitas direções diferentes dos canais preestabelecidos” (idem, 2018, p.26). Instituições ou semi-instituições (prisões, escolas, burocracias, mídias hegemônicas entre outras) que são usadas para reestruturar o espaço a contrapelo de tudo que possa ameaçar invadir, transbordar e/ou desarticular as prescrições do modelo social vigente, ou seja, do capitalismo.

Nesta perspectiva, no caso da ação “Praia”, podemos destacar dois modos de ação dos *aparelhos de captura* do Estado e do capital sobre a potência maquínica de guerra instaurada pela performance. Como um primeiro exemplo, retomemos a matéria acima citada do jornal da TV Verdes Mares (associada da Rede Globo de comunicação no Ceará). Nela podemos assistir o modo como o jornalismo hegemônico nacional “desvirtua o próprio valor de uso do bem cultural, que é possibilitar o desenvolvimento da capacidade reflexiva” (SOUZA, 2017, p.123) para jocosamente e, espetacularmente, (DEBORD, 2016) apenas “informar” sobre a intervenção, mesmo tendo nos procurado para entrevistar. Deste modo, o aparelho de captura estratifica a complexidade da performance traçando significações singelas que reposicionem a performance em um campo redutor de compreensão. Na tentativa de capturar para o universo dos estereótipos e dos clichês reconhecidos hegemonicamente, até comentários pertinentes, como o de um senhor que, na reportagem, questiona se a performance não seria um protesto contra as praias poluídas de Fortaleza, são tratados apenas como mais uma opinião que não será nem questionada ou aprofundada. Sendo assim, ao final, a reportagem acaba passando a sensação que “informou” algo, porém tudo de modo superficial e no contínuo da homogeneização, capturando o campo simbólico da vida.

Além desta estratégia de simplificação, outra instância dos *aparelhos de captura* também se constituiu sobre a ação. Uma empresa de publicidade fortalezense, após a

repercussão da performance nas mídias, colocou modelos em trajes de banho para divulgar uma festa e produzir um comercial na mesma região ocupada pela performance “Praia”. Na tentativa de capitalizar as linhas de fuga criadas pela performance, a empresa dissecou conceitualmente a ação, “empalhou” a imagem e devolveu a “carcaça” do trabalho no formato de uma ação de marketing. Com isto, através de uma desterritorialização mortífera da potência de vida, foi possível canalizar, a favor da mais valia, uma imagem oca e, por consequência, morta do que antes era uma máquina de guerra nômade.

Vídeo 6: Propaganda festa Mysterious Party

Mysterious Party -Como você reagiria ao inusitado?

(QR Code)

Fonte 6: Canal de Eduardo Bruno no YouTube, 2017⁵⁶

Contudo, mesmo com todos estes movimentos dos *aparelhos de captura* que tentaram organizar a potência nômade a favor do capital (principalmente no caso da agência de publicidade), não podemos ignorar que a “Praia” estabeleceu com a cidade “tipos de movimento qualitativamente diferentes” (MASSUMI, 2018, p.20) e, por isto, não limitáveis às tentativas de codificação impostas. “Praia” se constituiu como um fora para com as coordenadas vigentes que, mesmo com as tentativas de (re)enquadramento e capitalização, insistiu em continuar se movendo e se recriando para além do ângulo de significação e interpretação dos *aparelhos de captura*. Ela, diferente destes, não possui a mais-valia como finalidade balizadora, ao contrário, possui o valor e a finalidade no próprio movimento, no acontecimento, nas relações, na

⁵⁶ Disponível em: 2017: https://www.youtube.com/watch?v=ElY_bBGhB-o&feature=youtu.be , acessado em 11 de maio de 2017

vivacidade, na intensidade e na experiência da potência. Ele age, assim, na qualidade de por vir ser/estar no mundo.

como corporificações coletivas de intensidades emergentes da experiência cuja vivência é o seu próprio valor, imanescentes a esse acontecimento vivo – antes de serem engessadas em algum arcabouço institucional– e com tendência a atravessar e a exceder toda e qualquer incorporação regularizadora ou regulatória, num ciclo perpétuo de captura estabilizante e de escape revivificantes (idem, p.18).

Nesta perspectiva, em uma tentativa de escape revivificante, de reinvenção do possível e de embate poético-político com os *aparelhos de captura* seguimos a ocupar a cidade com outras ações que não cabem serem descritas neste texto, tendo em vista que possuem possibilidades germinativas múltiplas. Entretanto, em um exercício de assinalar algumas linhas de fuga que continuaram a produzir oposição aos aparelhos autoritários, desenvolvemos dispositivos poéticos e maquínicos de guerra. Destaco o modo performático que alguns de nós propomos “responder” a uma das provocações jocosas que mais costumeiramente tenho ouvido pelos passantes da rua, ao longo de minha relação com a performance urbana: “Isto é falta de roupa para lavar? ”. Este comentário nos foi proferido durante as duas vezes que performamos “Praia” e foi por isto que, no dia 23 de outubro de 2017, exatamente uma semana após a (re)performance de “Praia”, performamos na Praça Portugal (também localizada no quadrante de privilégio da Av Dom Luiz) a performance “Lavando roupa em espaço público”. A ação tinha como programa performativo: lavar nossas roupas cotidianas, no espaço da praça, vestidos em trajes executivos e com uma pequena placa ao fundo: AGORA É ARTE?

Figura 25: Performance “Lavando roupa em espaço público” – Praça Portugal

Fonte 25: Arquivo de Eduardo Bruno, 2017

3.4 Treinamento para a ditadura gayzista

O Programa performativo: No dia 25 de novembro de 2017, a partir das 16h, iremos realizar um “treinamento para a ditadura gayzista” com quatro módulos participativos. O primeiro, mediado pela bailarina e coreógrafa Silvia Moura: iniciação ao ponto simples em bordado. No segundo, a cineasta Livia Soares vai mediar uma aula de Defesa Pessoal. Logo após, o bailarino Thomas Saunders vai mediar o módulo de maquiagem Drag. E o Treinamento Para Ditadura Gayzista irá se encerrar com uma aula pública sobre Teoria Queer e resistência LGBTQI+ com a participação dos ativistas trans: Kaio Lemos (Atrans) e Syssa Ádley Monteiro (Transpassando).

Figura 26: Convocatórias públicas “Treinamento para a ditadura gayzista”

Fonte 26: Arquivo do grupo EmFoco, designer Walmick Campos, 2017.

Após apresentado o programa performativo, que mais parece uma programação de um evento comunitário, seguido dos cartazes que convocam pessoas para um evento com data, horário e local específico, mas que não localizam a finalidade do encontro enquanto artístico, aponto algumas questões que me atravessaram, enquanto artista, tanto antes quanto após ter realizado a performance. Pode a arte desmaterializar-se até o ponto em que não saibamos muito bem onde começou a experiência estética e onde

começou a intervenção social? Pode a intervenção social ser uma experiência estética que se desassocia do binarismo arte e vida? Podemos abandonar as questões anteriores e simplesmente pensarmos acerca da potência que as ações estético-políticas possuem enquanto instrumentos de intervenção crítica sobre a realidade fabricada que nos foi posta a viver?

Deste modo, foi no contínuo deste emaranhado de questões que a performance urbana nômade “Treinamento para a ditadura gayzista” ocupou a Praça Portugal de Fortaleza, no final do ano de 2017. Estes questionamentos não foram respondidos com a execução da performance, mas foram postos em prática com o objetivo de tensionar ainda mais os polos binários arte e vida, estética e política e artista e comunidade. Entretanto, até chegarmos ao ponto de provocarmos um encontro estético-político com uma ação de intervenção sobre a paisagem urbana, social e simbólica de Fortaleza, todo um conjunto sensório-intelectual nos foi ativado. Deste modo, antes que possamos debater sobre as táticas que foram postas em ação na referida performance, como tentativa de exercitar as perguntas acima levantadas, faz-se necessário apresentar um pouco do percurso gerativo que culminou com a intervenção. Contudo, é difícil apontar quando a performance começou exatamente a ser elaborada, tendo em vista que ela foi/é apenas um *intermezzo* do percurso, não um ponto final. Todavia podemos eleger como estopim para a elaboração desta performance a notícia de que um boneco representando um político brasileiro de extrema direita, conhecido por seu discurso de ódio, seria inflado na cidade.

No dia 18 de novembro de 2017, no período da tarde, um boneco de 12 metros de altura, do então pré-candidato à presidência da República Brasileira, Jair Messias Bolsonaro do Partido Social Cristão (PSC), foi erguido na Praça Portugal da cidade de Fortaleza. O referido boneco ficou inflado por um período de 4 a 5 horas e, em seu entorno, uma pequena aglomeração de pessoas que se intitulavam “Movimento Endireita Fortaleza” clamavam, com faixas e cartazes, pela intervenção militar. Segundo este grupo, o boneco inflável teve sua primeira “edição” em Fortaleza, mas continuaria a circular em caravana pelo interior do Ceará, além de outros estados do Brasil nos próximos dias:

Figura 27: Matéria Jornal O Povo sobre boneco inflável de Bolsonaro

Fonte 27: Site do jornal O Povo⁵⁷, 2017

Elejo este ponto, pois ele foi, antes mesmo de ser consumado, o que provocou que eu procurasse os artistas Ari Areia⁵⁸, Tavares Neto⁵⁹ e Waldírio Castro para ruminar, com eles, o incômodo que eu sentia ao saber dos rumores sobre o acontecimento acima apresentado. Ainda era dia 16 de novembro, dois dias antes da ocupação do boneco inflável na praça Portugal, quando, no encerramento do 11º For Rainbow⁶⁰ - Festival de cinema e cultura da diversidade sexual (Fortaleza/CE), encontro-me, com os artistas já citados, e compartilho com eles a inquietude que me movia a não aceitar que a imagem do LGBTQI+fóbico, misógino, racista e apoiador da violência/tortura Jair Messias Bolsonaro tomasse, simbolicamente, de assalto o espaço público. Morávamos/Moramos em Fortaleza, no 4º estado brasileiro que mais mata a comunidade LGBTQI+, e a apropriação simbólica do espaço por uma imagem tão violentamente agregadora de ódio, certamente reforçaria/reforça a normatização e o silenciamento das mortes e das violências simbólica sofridas pelos LGBTQI+.

⁵⁷ Disponível em: <https://www.opovo.com.br/jornal/dom/2017/11/praca-protugal-grupo-ergue-boneco-inflavel-de-bolsonaro.html>, acessado em 30 de maio de 2018

⁵⁸Graduado em Comunicação Social (UFC), ator do Outro Grupo de Teatro e militante LGBTQI+ da cidade de Fortaleza/CE.

⁵⁹Graduando em Cinema e Audiovisual (UFC), ator do Outro Grupo de Teatro e militante LGBTQI+ da cidade de Fortaleza/CE.

⁶⁰<https://www.facebook.com/forrainbow/> (acessado em 01 de junho de 2018).

Figura 28: Relatório Grupo Gay da Bahia -2017

Fonte 28: Grupo Gay da Bahia⁶¹, 2017

Deste modo, com todo o multiverso contextual de estarmos em uma festa de comemoração à diversidade humana, contudo, as vésperas de mais um ataque simbólico às diferenças (em todos os sentidos) e em um estado onde a violência contra a comunidade LGBTQI+ é altíssima, começamos a elaborar uma resposta artística a contrapelo da necropolítica cotidiana e anunciada. Entretanto queríamos produzir uma máquina de guerra estético-política que criasse confronto, mas que também não abandonasse a potência de vida que percebíamos pulsar naquela festa onde, circunscritos pelos seus pares, os LGBTQI+ se fortaleciam em confraternização.

Com isto, assim como indaga o filósofo e professor Peter Pál Pelbart: “Não é essa a combinação mais paradoxal e mais urgente, da cólera e da alegria?” (2017, p.24), nos questionávamos: como produzir uma guerrilha estético-política contra o estado atual das coisas, mas se (re)criando e se diferenciando dos modos estabelecidos de luta? De que modo podemos combater a máquina de morte e silenciamento sem espelha-lá? Quais estratégias pôr em prática para que, através de uma performance urbana, possamos transfigurar a indignação em potência de vida?

Nesta perspectiva, o que queríamos produzir com a performance era uma guerra, mas não uma guerra aos moldes do estado estabelecido das coisas, ou seja, uma guerra

⁶¹ Disponível em: <https://homofobiamata.files.wordpress.com/2017/12/relatorio-2081.pdf> acessado em 30 de maio de 2018

que tem como objetivo a própria guerra e o reforço da violência da estrutura social e histórica. A máquina de guerra que queríamos ativar era uma máquina que tivesse a guerra como instância para nos manter vivos, uma criação de guerra que tinha/tem como objetivo criar formas possíveis para que a potência de vida passe para além dos estriamentos da hegemonia. Uma máquina de guerra performativa urbana que traz na ação os arquivos dos silenciamentos históricos para transmutá-los em criação de vida. Deste modo, a máquina de guerra nômade

Tem por objetivo não a guerra, mas o traçado de uma linha de fuga criadora, a composição de um espaço liso e o movimento dos homens nesse espaço [...] se a guerrilha, a guerra de minoria, a guerra popular e revolucionário, são conformes à essência, é porque elas tomam a guerra como um objeto tanto mais necessário quanto é apenas “suplementário”: elas só podem fazer a guerra se criam outras coisas ao mesmo tempo (DELEUZE, 2012, p.117).

Com isto, por mais que inicialmente o fato do inflável, do já referido político, tivesse sido o motivo para o estopim da criação, à medida que começamos a desenvolver a ação, percebemos que os tensionamentos que queríamos instaurar com a performance eram bem maiores. Sabíamos que, assim como afirma a ativista Angela Davis a respeito da infraestrutural presença do racismo na sociedade contemporânea, a LGBTQI+fobia também não era/é um caso isolado e personificado na figura do referido político. Nesta perspectiva, queríamos construir uma intervenção confrontativa, mas que, ao mesmo tempo, produzisse um sentimento de fortalecimento para a/n comunidade LGBTQI+, pois, assim como Davis,

Acho que esta é uma época em que temos de encorajar a noção de comunidade, especialmente em um momento em que o neoliberalismo tenta obrigar as pessoas a pensar em si mesmas apenas em termos individuais, não em termos coletivos. É nas coletividades que encontramos provisões de esperança e otimismo (2018, p.56).

Nesta perspectiva, “Treinamento para a ditadura gayzista”, desde os primeiros rabiscos se germinava com o incomodo em ser uma proposição performática que, ao abandonar a perspectiva da arte enquanto objeto para ser contemplado, permitiria que a experiência estética fosse um convite para que, coletivamente, construíssemos agências disruptivas sobre o mundo. Deste modo, propusemos uma arte de coletividade, de compartilhamento estético-político e de experiências descontínuas com a norma imposta e com as relações inter-humanas e com o espaço. Com isto, como já apontava, em 1970, o crítico de arte brasileiro Frederico Moraes,

a arte não é mais do que uma situação, puro acontecimento, um processo. O artista não é o que realiza obras, dadas a contemplação, mas o que propõem situações - que devem ser vividas, experimentadas. Não importa a obra, mesmo multiplicada, mas a vivência. (Idem, p.45)

Com isto, permitimos que a performance fosse uma instância de produção de comunidade, partindo de uma perspectiva de arte enquanto “situação” (MORAIS,1970), construímos o programa performativo de “Treinamento para a ditadura gayzista”. A ação, deste modo, se desmaterializava, se dessacralizava e se abria enquanto um convite para a partilha poética da resistência. Não iríamos apenas ocupar a praça Portugal com um ato contra os manifestantes de grupos radicais da extrema direita brasileira, mas com uma ação de (re)encorajamento e (re)fortalecimento da comunidade LGBTQI+.

Foi pensando na produção de uma máquina de guerra estético-política, que se negava a operar pelos modos excludentes da máquina de morte e silenciamento da cis-heteronormatividade que percebemos que a ação teria que ser um convite ao partilhamento coletivo da potência presente no múltiplo e na diferença. Queríamos nos fortalecer com todos os devires identitários (sexuais e de gênero) que a sigla LGBTQI+ tenta comungar. Com isto, o levante estético-político seria produzido comunitariamente, afirmando as marcações (históricas, raciais, de gênero e sexualidade) que nos atravessavam e nos negando a produzir uma homogeneização que pudesse nos enfraquecer ou simplificar as diferenças. Deste modo, assim como aponta Butler:

Num levante, são indivíduos que participam da ação, que tem uma forma e um sentido de ordem sociopolítica, mesmo que figuras do Estado não estejam engajados. No âmbito dessa ação social, indivíduo algum age sozinho, mas nem por isso emerge um sujeito coletivo capaz de homogeneizar diferenças individuais. (2017, p.23)

Para isto, seria importante que a ação fosse produzida por um grupo maior e com questões complementares a nossa. Começamos com um grupo composto de quatro artistas que propuseram um levante poético-político na Praça Portugal. Após convidarmos outros artistas para serem “ministrantes” dos “módulos de treinamento”, o grupo se formou com nove integrantes. Deste ponto em diante, já não importava mais questionar de quem era ou não o trabalho. A partir daí, fomos nos tornando cada vez mais uma comunidade de vagalumes (HUBERMAN, 2009).

Contudo, é pertinente destacar que insistimos em continuar usando o termo “Ditadura gayzista”, não para afirmá-lo negativamente, como a extrema direita vem

designando os LGBTQI+ que apresentam pautas de diversidade sexual/identitária publicamente ou em votações da política institucional. Entretanto, tomamos de assalto tal termo e o usamos a nosso favor, tanto como uma forma de afirmar que continuaremos nossas micropolíticas de resistência, quanto como uma (re)significação jocosa que anuncia que, assim como aponta a filósofa queer Judith Butler em uma entrevista concedida ao jornal Estadão: “as pessoas que estão raivosas não querem que o mundo mude, mas elas precisam aceitar que o mundo já mudou, independente do que elas acham” (BUTLER, 2017).

Além da expressão “ditadura gayzista”, outro símbolo que também nos apropriamos da máquina de morte e silenciamento, em uma tentativa de ressignificação e desterritorialização estético-política, foi a imagem do triângulo rosa de ponta cabeça. Este símbolo foi associado aos LGBTQI+, no regime nazista, para serem diferenciados dos demais presos/vítimas do terceiro Reich. Como um exemplo disto, reporto-me ao relato autobiográfico do LGBTQI+ Rudolf Brazda, sobrevivente dos campos de concentração, quando este narra sobre a marcação de um grupo de detentos do nazismo.

Deve-se pôr o pequeno triângulo feito de tecido colorido. Um triângulo de poucos centímetros de lado, usado com ponta para baixo e costurado na camisa, na altura do coração. A cor depende do motivo da detenção [...] o vermelho dos prisioneiros políticos [...] o preto dos “antissociais, resistentes ao trabalho” e o verde dos “criminosos profissionais”. Para Rudolf, a cor é rosa, escolhida para estigmatizar a homossexualidade (2011, p.111)

Contudo, na contramão da estigmatização, tomamos o símbolo do triângulo rosa, tanto em nossa identidade visual, quanto em pequenos bottons que foram entregues a cada um dos participantes. Com este signo histórico queríamos lembrar os nossos mortos, mesmo que não brasileiros, mas de uma comunidade que também nos une: a LGBTQI+. Nos marcamos enquanto “triângulos rosas” para provocar um entrelaçamento da história com o presente. Entretanto não na despotência da necropolítica, mas, em uma atitude de intolerância para com as mortes histórias e cotidianas provocadas à comunidade LGBTQI+.

Usamos o triângulo rosa juntamente com a frase “Insurreição Gayzista. Não morreremos calados, pois “Treinamento para a ditadura gayzista” seria/foi/é nosso pacto de não morrer e de não aceitar mais que os nossos morram devido ao “heteroterrorismo” (BENTO,2011). Se é que algum dia aceitamos.

Figura 29: Faixa usada pelo “Treinamento para a ditadura gayzista”

Fonte 29: Arquivo do grupo EmFoco, 2017.

Deste modo, foi no entrelaçamento e na ressignificação de todos estes arquivos históricos-sociais que a performance “Treinamento para a ditadura gayzista” começou muito antes de ocuparmos a praça Portugal no dia 25 de novembro de 2017. Sabíamos que o termo “Ditadura gayzista” seria de interesse para a imprensa, pois, como já mencionado, ele é usado como estratégia de deslegitimação para as pautas LGBTQI+. Com isto, enviamos para as redações dos diversos jornais e sites de Fortaleza um e-mail com uma convocatória para um “Treinamento para a ditadura gayzista”.

Queríamos nos apropriar da capacidade circulante das mídias e, assim, conseguir introduzir uma espécie de confusão perceptiva na paisagem comunicacional da cidade, pois o que estava sendo divulgado, de certo modo, reiterava as afirmativas, da extrema direita, de que os LGBTQI+ querem instaurar uma “ditadura gayzista no país”. Sendo assim, quanto mais postagens e matérias tivéssemos, mais nossa provocação para desterritorializar o imaginário simbólico que dita as possibilidades de disposição e compartilhamento em um espaço tão elitista, como uma praça no centro de privilégio sócio-espacial fortalezense, teria circulação. Sabíamos que a performance, no dia de sua execução, podia não produzir grandes visibilidades, até porque não tínhamos como objetivo isto. Compreendíamos que a potência de confronto também estaria em suscitar a possibilidade de LGBTQI+ se encontrarem para “elaborar” uma “ditadura gayzista” em espaço público.

Figura 30: Convocatória “Treinamento para a ditadura gayzista” - jornal O Povo

Fonte 30: Site do jornal O Povo⁶², 2017

Figura 31: Convocatória “Treinamento para a ditadura gayzista” – jornal Tribuna do Ceará

Fonte 31: Site do jornal Tribuna do Ceará⁶³, 2017

⁶² Disponível em: <https://www.opovo.com.br/vidaarte/2017/11/praca-portugal-e-palco-de-acao-artistica-contraheteroterrorismo.html> , <https://www.instagram.com/p/Bb41pcTIGKH/> e <https://www.facebook.com/OPOVOOnline/posts/1599009993469653>, acessado em 03 de junho de 2018

⁶³ Disponível em: <http://tribunadoceara.uol.com.br/noticias/cotidiano-2/fortaleza-recebe-evento-ditadura-gayzista-que-ensina-taticas-de-resistencia-ao-heteroterrorismo/> , acessado em 03 de junho de 2018

É pertinente destacar que como vemos na primeira matéria acima, os comentários dos leitores que seguiam as redes sociais dos jornais que divulgaram a ação eram, em sua maioria, agressivos, violentos e LGBTQI+fóbicos. Tínhamos a consciência de que, provavelmente, esta seria a resposta hegemônica produzida pela população do quarto estado que mais mata LGBTQI+ no país. Contudo, evidenciar o quanto contidamente a heterocisnormatividade causa a morte simbólica e física dos sujeitos dissidentes de gênero e de sexualidade, foi um dos nossos focos com a divulgação prévia da ação.

Deste modo, mesmo com os comentários que insinuavam ameaças, seguimos divulgando a performance tanto enviando mais e-mails para as redações dos jornais locais quanto criando um evento no Facebook. De certo modo, tínhamos receio de que algumas das insinuações de agressividade física, postadas como comentário nas páginas dos jornais que divulgavam a ação, pudessem acontecer no dia. Contudo sabíamos que fazia parte da máquina de guerra estético-política que estávamos instaurando, uma certa instabilidade na segurança, pois a heterocisnormatividade não aceita movência nas estruturas impostas para o gênero, a sexualidade e a identidade.

Entretanto, ao chegar o dia da performance, fomos um confronto que, naquele dia específico, não sofreu nenhum ataque físico da máquina mortífera da LGBTQI+fobia. Claro que o fato de estarmos em um espaço no qual facilmente as pessoas tem uma visão geral do lugar (a Praça Portugal está localizada no centro de uma rotatória com grande fluxo de carros e pessoas), ataques físicos ficam mais difíceis, pois o agressor seria rapidamente identificado e detido. Porém, os típicos xingamentos, mesmo que as vezes em voz baixa, e os velados comportamentos, como desviar de alguém “visivelmente gay”, foram produzidos por alguns passantes.

Por mais que eu tente descrever como foi o encontro performativo “Treinamento para a ditadura gayzista”, que no dia contou com a circulação de 80 pessoas, não sei se o texto daria conta de expressar a potência de resistência e comunhão que compartilhamos e criamos. O dia 25 de novembro de 2018 foi, para nós, uma experiência que vaza o campo do dizível, foi uma (re)criação poética-política da vida, foi uma performance urbana que criou resistência e comunidade em uma praça que, dias anteriores, havia sido espaço para a instauração de uma máquina de morte e silenciamento como a figura do referido político.

Durante a performance, éramos um confronto que se estabelecia desde o modo mais singelo, como no primeiro módulo do treinamento, bordando a frase “Não morreremos calados”. Ao mais agressivo, quando no módulo defesa pessoal, aprendemos alguns princípios de autoproteção e esquive. Comunitariamente nos redeseñávamos através de um exercício de maquiagem Drag e também nos calávamos para ouvirmos as narrativas de resistência e de lutas de ativistas transexuais da cidade. Deste modo, foi no intercruzamento da alegria com a cólera que, durante a intervenção, inventamos possibilidades criativas de resistência e (re)criação da vida. E como forma acessar outros pontos de vista, apresento o relato de Livia Soares, responsável pela aula de defesa pessoal:

Meu nome é Livia, pratico Taekwondo e sou entusiasta das artes marciais e do movimento. Fiquei muito feliz com o convite de partilhar e ocupar o espaço da Praça Portugal com uma oficina básica de autodefesa no contexto do “Treinamento para a Ditadura Gayzista”. É muito importante para mim firmar passos e criar laços nesse caminho em que podemos resistências, forças e gestos afirmativos contra violências diárias: acredito que o cuidado também deve ser construído no cotidiano. Escolhi por um plano de aula em que pudéssemos sobre tudo estar em contato. Como mulher dentro da diversidade LGBTQI+, enfrento violências cotidianas que muitas vezes me assolam também na sensação da solidão. Gosto de pensar e afirmar que não estamos sós, que podemos estar sempre juntos, sempre fortes. Busquei passar técnicas simples e de fácil memorização - como entorses básicos e maneiras de se livrar de agarrões - para treinar sobre tudo a autoconfiança de ter domínio e autonomia do próprio corpo. Nossos corpos são dissidentes e revolucionários, por isso tantas vezes observados com violência e desejos de controle. Que nós possamos sempre fazer nossas escolhas! No mais, fico disponível sempre para convites como esse! Forte abraço, Eduardo. (Relato de experiência concedido por Livia Soares em 29 de junho de 2018)

Deste modo, assim como fala Soares, “afirmamos que não estamos só” e no multiverso dos módulos do “Treinamento para a ditadura gayzista” nos encontramos, trocamos experiências corpóreo-teóricas de vida, coletivamente nos fortalecemos e nos convocamos a continuar lutando. Durante aproximadamente 5 horas, produzimos uma comunidade de resistência e fortalecimento no meio de todo um arranjo espacial excludente que era/é a Praça Portugal (lugar histórico de comunhão da direita fortalezense e onde, principalmente desde 2016, os movimentos pró-golpe parlamentar de direita e da ditadura militar vêm se encontrando para se manifestar).

Durante o pequeno espaço-tempo da performance, podemos nos comungar e resistir conectados, por linhas afetivas diversas, com o outro, conosco e com o espaço.

Assim, cada pessoa, passante da praça, que observou de longe e/ou se aproximou da performance, se confrontar com um aglomerado de LGBTQI+ reunidos em espaço público realizando ações não encaixáveis no *telós* da norma. Houve também aqueles que, devido as divulgações, foram fazer parte da intervenção participando dos módulos. Sujeitos que, ao chegarem na praça, faziam tão parte da performance quanto nós que inicialmente propusemos ela. Corpo que ativavam a real intensão da performance, ou seja, ser um espaço de criação de relações inter-humanas e de entendimento da arte enquanto “situação” (MORAIS,1970).

Nessa perspectiva, cada um que compareceu e participou de um ou mais módulos da ação, também somou seu corpo com o nosso e, assim, teceu coletivamente a intervenção guerrilheira nômade “Treinamento para a ditadura gayzista”. Cada sujeito presente não apenas participava dos módulos, mas também trazia seu corpo-história para fortalecer e integrar a performance. A ação só foi possível com os partícipes, pois o borramento entre os binários arte e vida, estética e política e artista e comunidade, aconteciam nos corpos dos partícipes à medida que a performance ia se desdobrando. Deste modo, como forma de apresentar como um dos partícipes vivenciou a ação, recorro-me a fala de Mariane Rodrigues que relata:

Para mim foi muito interessante e relevante participar do primeiro evento de ditadura gayzista aqui no Ceará, pois em meio as guerras de preconceitos, um evento aberto como este, me mostrou vários mundos que eu sequer conhecia. Como por exemplo, os relatos das pessoas trans, sobre seus períodos escolares, com fatos que eu nem imaginava na minha cabeça. Através dos treinamentos pude conhecer a “vida diferente”. Para mim que fui criado em família muito religiosa com regras e modelos padronizados, foi muito importante ir. Quando eu olhava cada pessoa que chegava, trazendo um lindo sorriso e se sentando para bordar, eu ficava cada vez mais encantada com o evento. Ele não lotou fisicamente, mas de amor de cada um que só queria dizer “eu sou eu” aí transbordou de gente que representava tantas e tantas outras gentes... E eu ainda fui para casa sabendo bordar. Aprendi na prática que uma maquiagem de uma Drag leva horas para ficar pronta e que nem é todo mundo que sabe fazer. Resumindo, este evento foi de uma importância tão significativa para mim como pessoa e como artista que resolvi participar de um curso Drag e criei a Drag Star (meu eu Drag). Resolvi fazer o curso de Drag só porque teve aquele momento de maquiagem com o Thomas no evento da ditadura gayzista. A ação foi fantástica e eu estou à espera da segunda edição! (Relato de experiência concedido por Mariane Rodrigues em 20 de junho de 2018)

Figura 32: Imagens dos módulos do “Treinamento para a ditadura gayzista”

Fonte 32: Arquivo do grupo EmFoco, 2017.

Com isto, foi desenvolvendo dispositivos poéticos-coletivos que “Treinamento para a Ditadura Gayzista” torceu a linha tênue entre arte e intervenção social e produzimos para nossos eu-corpos instrumentos de intervenção crítica sobre a realidade fabricada que nos é imposta a viver. Micropolíticas de resistência que se descontinuum, mesmo que em curto intervalo de tempo, das fixações dos poderes instituídos. Atos que disparam processos de subjetivação que não findam com o encerrar da ação, mas que constroem sedimentos para novas resistências políticas por vir. Agrupamentos que põem em prática o desejo inesgotável de reconfiguração da existência e desmontagem das máquinas mortíferas que são instrumentos da necropolítica dos corpos dissidentes. Grupos que, através de práticas interventivas-artísticas-sociais, convocam que

Devemos, portanto, - em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro nos tornar vagalumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca (HUBERMAN, 2011, p.154-155).

Com isto, inserido no contínuo do cotidiano “Treinamento para a ditadura gayzista” foi mais uma estratégia de borramento dos limites da arte com a vida, mais uma estetização-política da existência dentre tantas outras criadas por artistas da performance urbana contemporânea fortalezense. Sopros de alegria e resistência, de cólera e fortalecimento e de desmontagem das máquinas mortíferas de silenciamento para a liberação das potências da vida. Contudo, não com o objetivo de se criar modelos, alcançar pontos finais ou produzir revoluções com “r” maiúsculo, mas enquanto centelhas de liberdade que pulsam mediante a tanta escuridão ou excesso de luz.

Considerações, ou começo de outra coisa

A cartografia [...] acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos (ROLNIK, 2007, p.23).

Isto não é uma conclusão! Neste texto, depois destas 136 páginas, não há nada para concluir. Concluir quer dizer que algo vai se fechar e/ou que algo vai terminar e/ou que se chegou a uma resposta. Ao contrário disso, termino este texto com questões em aberto e experimentações a fazer.

Ao começar esta pesquisa, me movi do ponto em que estava (físico, corpóreo e intelectualmente)? Acredito que sim. Além disto, espero que o(a) leitor(a) tenha conseguido se mover comigo e sozinho também. Neste contexto, mover-se não significa encontrar respostas e/ou chegar a um ponto final e confortável. Mover-se tem relação com criar outros mundos possíveis, provocando desmanches no modo vigente de ser, compartilhar e estar no espaço urbano ou não urbano.

Nessa perspectiva, ao fugir de algum arremate possível, deixo questões em aberto, com o intuito de convidar que outros também descubram/criem as cidades, os bairros, as ruas e os demais lugares que percorrem e/ou habitam. Deste modo, o que agencio neste texto é muito mais uma provocação para que outras coisas comecem, do que uma análise-crítica que se encerra ao final da pesquisa.

Com isto, espero que mais corpos nomádicos produzam mais máquinas de guerra contra o aparelho do Estado e do capital. Espero que os corpos nomádicos, que já produzem/são dissidência, saibam de/encontrem outros nômades, outros complicadores estético-políticos dos modos de vida, outros vagabundeadores da norma, outros criadores de (re)existência e outros compositores da comunidade da diferença. Neste contexto, se esta pesquisa tem algo para concluir é: há devir para além do *télos* da norma!

Povoamentos fecundos de possíveis que muitas vezes são silenciados, apagados e mortos, mas, mesmo assim, continuam a brilhar com seus lampejos micropolíticos, ainda que as luzes da espetacularização sejam ofuscantes. Nômades no gênero, na etnia na raça, na sexualidade, na história, nos modos de vida, na disposição no espaço, nos compartilhamentos inter-humanos, na política, na estética, ou seja, nas imposições e

categorizações sócio-historicamente impostas. Nomadistas delatores do vazio do poder, afirmadores de possíveis e (re)criadores das paisagens, dos corpos, das relações e dos comportamentos no espaço urbano. Máquinas de guerra que embaralham os códigos e as semiotizações vigentes como forma de se fazerem caber no mundo.

Ao cartografar com o corpo e com os afetos estético-políticos os nômades expandem/reconhecem outros espaços internos/externos, psicológicos/geográficos e individuais/coletivos não apenas para si, mas também para a comunidade que lhes circunscrevem. Entretanto, nomadismo não é uma questão de técnica, não existe uma instrumentalização, *a priori*, que precise ser ensinada em escolas e em universidades. Não existe um ensaio prévio e sua ordem de existência não cabe no binário arte/vida. “Nomadiar” é prática, é exercício, é constante territorialização e desterritorialização, é borramento de fronteira e é estética e política ao mesmo tempo. Nomadismo acontece no corpo, junto do corpo e através do corpo.

. O modo de aprendizagem do nomadismo é de outra ordem, nele o corte epistemológico corpo e mente não é cabível e o valor da experiência e dos saberes do corpo são de extrema importância para por em xeque os discursos normatizados e vigentes. Deste modo, as políticas nomádicas estão contidas na potência da clandestinidade e do trabalho com a inutilidade, pois para se produzir corpos de fuga, os saberes e as materialidades periféricas são de extrema importância para a construção de estéticas e de políticas de fratura nos no *modus operandi* hegemônico.

Fazer aparecer mundos outros, quando o mundo que está posto parece ter se tornado a única possibilidade, é o modo de operação das máquinas de guerra nômades. Sendo assim, (re)existências nomádicas são/produzem ações estético-políticas de sobrevivência, desejos de agir apesar de tudo, e micropolíticas que fazem passagem, mesmo que efemeramente, nos espaços mais estriados e territorializados pelo Aparelho do Estado e do Capital.

Pode-se até achar que não existe pertinência em um fazer político-estético que não muda de modo estruturante o mundo posto. Contudo, as ações produzidas pelas comunidades nômades, assim como vimos nas performances aqui cartografados, são da ordem do molecular, do encontro e das barricadas do cotidiano, pois em um mundo biopolítico de poder esparramado e acentrado, as resistências tem que ser capilarizada tanto quanto são as agências do poder vigente.

Nesta perspectiva, resistir à necropolítica produzida para as vidas e corpos dissidentes é uma ação do cotidiano, é uma desorganização e uma desobediência de enfrentamento constante. Após instaurar rasgos na norma, e mesmo que em seguida o buraco deixado seja emendado e costurado novamente pelo poder, as cicatrizes e as marcas, deixadas por ações disruptivas, narraram histórias de fuga, desobediência e potência vida. Cicatrizes que instauram vestígios de possível nos corpos, nos espaços, nas narrativas orais e onde mais seja necessário para se afirmar devires.

Deste modo, criar Performances Urbanas Nômades e cartografar artistas que também seguem caminhos de produção de vidas outras é um processo em inacabamento, pois o rizoma da arte urbana é/está em movimento constante. Com isto, mesmo após abaixar a tela do computador, sigo cartografando os espaços-tempo citadinos tanto através da produção de novos trabalhos de intervenção urbana, quanto por meio de escritas cartográficas que agencia as Performances Urbanas Nômades no cenário do Nordeste brasileiro.

Para o(a) leitor(a) que chegou até o final deste texto, espero que tenha conseguido se costurar comigo na pulsão de (re)criar possíveis e potências de vida. Sigamos juntos fecundando comunidades na/da diferença através do modo de ação que cabe a cada um. Neste contexto, como momentânea última provocação, indico ao(a) leitor(a) refazer o exercício de deriva proposto na introdução, veja se a cidade que lhe salta aos olhos permanece a mesma. Espero que não!

...

REFERENCIAS TEÓRICOS

ALICE, Tania e Antonio Araujo. **A ação disruptiva no espaço urbano: um treinamento ativista**. In: Treinamentos e Modos de Existência, org. Bya Braga e Alex Beigui. Rio Grande do Norte: EDUFRN, 2013.

ALICE, Tania. **Diluição das fronteiras entre linguagens artísticas: a performance como (r)evolução dos afetos**. In Palco Giratório: circuito nacional / Sesc. Rio de Janeiro: Sesc Departamento Nacional, 2014.

ASSUMPÇÃO, Pablo. **O mundo como organismo sensório**. In: BARDAWIL, Andrea (org.). Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza: Cia. Da Arte Andanças, 2010.

ABGAMBEN, Gorge. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Uma biopolítica menor**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

BENTO, Berenice. Na escola se aprende que a diferença faz a diferença. **Revista Estudos Feministas. Universidade Federal de Santa Catarina, v.19, p.549-559, 2011.**

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte, Editora autêntica, 2015

_____. **Levante**. In: HUBERMAN, Georges Didi. Levantes. São Paulo: SESC edições, 2017.

_____. **Quadros de Guerra: Quando a vida é passível de luta?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. **O mundo que os conservadores querem destruir é muito poderoso**. São Paulo: Jornal Estadão, 2017. Disponível: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,judith-butler-o-mundo-que-os-conservadores-querem-destruir-e-muito-poderoso,70002077280>, acessado em 3 de junho de 2018.

BRAZD, Rudolf e Jean-Luc Schwab. **Triângulo Rosa: Um homossexual no campo de concentração**. São Paulo: Mescla Editorial, 2012.

DAVIS, ANGELA. **A Liberdade é uma luta constante**. São Paulo: Boitempo, 2018.

DEBORD.GUY. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

_____. **La revue des ressources**. Disponível em: https://www.larevuedesressources.org/IMG/article_PDF/article_38.pdf, acessado em 16 de junho de 2018)

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: editora 34, 2013.

DELEUZE, Gilles e Felix Guattari. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia. vol. 1**. São Paulo: Editora 34, 2014.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia. vol. 2**. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia. vol. 3.** São Paulo: Editora 34, 2012 .

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia. vol. 4.** São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia. vol. 5.** São Paulo: Editora 34, 2012 .

_____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea.** In: Sala Preta USP, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57373>. Acesso em: 2 de outubro de 2017.

_____. **Performance e precariedade.** In: A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea, org. Wellington de Oliveira Junior. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011.

_____. **Programa performativo: o corpo-em-experiência.** Revista do Lume: Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais-UNICAMP. Campinas, n.4, 2013.

_____. **Corpo Performático.** In: BARDAWIL, Andrea (org.). Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza: Cia. Da Arte Andanças, 2010.

FIGUEIREDO, Angela. **Prefácio.** In: DAVIS, ANGELA. **A Liberdade é uma luta constante.** São Paulo: Boitempo, 2018.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

_____. **História da Sexualidade, vol. I A Vontade de Saber.** Rio de Janeiro: 1999.

_____. **Por Uma Vida Não-Facista.** Organizador: Coletivo Sabotagem Ano: 2004

_____. **O corpo utópico, as heterotopias.** São Paulo: Edições N-1, 2013.

_____. **A Hermenêutica do Sujeito.** São Paulo: Martins Fontes. 2010.

_____. **Em Defesa da Sociedade.** São Paulo: Martins Fontes. 2010.

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil.** São Paulo: Edusp, 2013.

GADELHA, Kaciano. **Corpopolítica: errâncias poéticas decolonizando roteiros.** In Palco Giratório: circuito nacional / Sesc. Departamento. Rio de Janeiro: Sesc Departamento Nacional, 2018.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético.** São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. **Prefácio.** In: MACHADO, Arlindo; MAGRI, Caio; MASAGÃO, Marcelo. **Rádios Livres: a reforma agrária no ar.** 2 Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003

HUBERMAN, Didi, Georges. **Sobrevivências dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

INVISIVEL, Comitê. **Aos nossos amigos, crise e insurreição**. São Paulo: Edições N-1, 2016

LAPOUJADE, David. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. São Paulo: Edições N-1, 2015

_____. **As existências mínimas**. São Paulo: N-1 edições, 2017

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001

LOUZADA, Marcelle. **Corpopaisagem: dança e experimentações urbanas**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.

MASSUMI, Brian. **O capital (se) move**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

_____. **O fardo da raça**. São Paulo: N-1 edições, 2018

_____, **Necropolítica**. Revista Arte & Ensaios. Rio de Janeiro, n.32, p. 122-151, 2016.

MESQUITA, André. **Insurgências Poéticas: arte ativista e ação coletiva**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2011

Morais, Frederico. **Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra"**. Revista de Cultura Vozes. Petrópolis, Ano 64, Vol. LXIV, n. 1, p. 45-59, jan. / fev. 1970

MOUFFE, Chantal. **Por um modelo agonístico de democracia**. Revista de Sociologia e Política. Curitiba, n.25, p.165-175, jun. 2006.

MOURA, SILVIA. **Corpo-Lixo-Cidade**. In Palco Giratório: circuito nacional / Sesc. Rio de Janeiro: Sesc Departamento Nacional, 2017.

MOURÃO, Alexandre. **Arte Resistência à Biopolítica: a experiência de Rádio Livre do Coletivo "Os Aparecidos Políticos"**. In: Paula Ramos de Oliveira; Walter Omar Kohan. (Org.). **Biopolítica, Escola e Resistência: infâncias para formação de professores**. 1ed.São Paulo: Editora Alínea, 2012, v. 2, p. 1-286.

_____. MARTINS, Marcos V. L.; SOARES, Sabrina K. A.; CRUZ, Sara V.; PACHECO, Stella M., **Mini-manual da Arte Guerrilha Urbana**. 1. ed. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

NASCIMENTO, Diego. **SUSTENTABILIDADE NA REGIÃO METROPOLITANA DO CARIRI – RMC: ANÁLISE A PARTIR DOS OBJETIVOS DE DESENVOLVIMENTO DO MILÊNIO – ODMs**. 2016, Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/sn/v28n3/1982-4513-sn-28-03-0443.pdf> , acessado em 23 de maio de 2018).

NEGRI, Antonio. **O acontecimento “levante”**. In: HUBERMAN, Georges Didi. Levantes. São Paulo: SESC edições, 2017.

PELBART, Peter Pál. **O Averso do Niilismo: cartografias do esgotamento**. São Paulo: N-1 edições, 2016.

_____. **Estamos em guerra**. São Paulo: N-1 edições, 2017.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Editora Letramento, 2017

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007

_____. **A hora da micropolítica**. São Paulo: N-1 edições, 2018.

SOUSA, Jessé. **A ralé brasileira**. São Paulo: Contracorrente, 2018.

_____. **A Elite do Atraso: da escravidão à Lava Jato**. Rio de Janeiro: Leya, 2017.

VISCONTI, Jacopo Crivelli. **Novas Derivas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

REFERENCIAS DIGITAIS:

<http://www.aparecidospoliticos.com.br> - Acesso em 22 de abril de 2017.

<http://www.salaodeabril.com.br/> - Acesso em 10 de maio de 2017.

<https://www.vagalume.com.br/maria-bethania/carcara.html> - Acesso em 10 de maio de 2017.

<http://memoriasdaditadura.org.br/obras/trouxas-ensanguentadas-1970-de-artur-barrio/> - Acesso em 11 de maio de 2017

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa47/artur-barrio> -Acesso em 11 de maio de 2017

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>- Acesso em 11 de maio de 2017.

<http://www.itaucultural.org.br/explore/blogs/rumos-2/rumos-2013-2014-a-arte-de-criar-o-mundo-que-se-deseja/> - Acesso em 13 de maio de 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=TjbXCc8j5r0> – Acesso em 13 de maio de 2017.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3654/situacionismo> – Acesso em 15 de maio de 2017.

<http://www.sesc.com.br/portal/site/palcogiratorio/2017/espeticulos/espeticulosinternos/abeirade> – Acesso em 15 de maio de 2017.

<https://homofobiamata.files.wordpress.com/2017/12/relatorio-2081.pdf> - Acessado em 8 de julho de 2018.

Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua, com que corpos sem órgãos ele faz convergir o seu. Um livro existe apenas pelo fora e no fora (DELEUZE e GUATTARI, 2014, p18).

Anexos

A presente entrevista faz parte de um processo de pesquisa dissertativa que venho desenvolvendo no Mestrado em Artes Cênicas –USP. Tal estudo tem como objetivo cartografar, investigar e analisar as Performances Urbanas realizadas no Ceará por artistas/grupos/coletivos cearenses.

(Resposta- Silvia Moura/Fortaleza-CE)

1. Como você definiria/entende o espaço urbano (cidade)?

R. Para mim a rua é uma extensão de mim, da necessidade de ocupação do meu espaço, é onde me vejo com lentes de aumento, me vejo dilatada. É onde exército minha medida de possível e suportável.

2. Como você definiria/entende a Performance Arte?

R. Para mim é a síntese de experimentações com múltiplas linguagens, misturadas entre si na experimentação e busca de uma poética que consiga dar conta daquilo que quero dizer, de um discurso da cena.

3. Quando a performance é realizada no espaço urbano, quais características você acha que se diferencia tanto para o performer quanto para o seu interlocutor (expectador)?

R. A relação com o espaço urbano traz características distintas para quem realiza, o fato de transformar a paisagem, de deslocar o olhar do transeunte, de tornar-se parte do lugar. Além de desestabilizar a visão da obra, inserindo o trabalho no tecido social que a cerca, abrindo novas formas de atuação e dando uma outra visibilidade para o assunto ou imagem trazidos à tona pelo trabalho.

4. Por qual motivo você escolheu a linguagem da performance para realizar suas expressões artísticas? Poderia falar um pouco sobre seu processo de formação artística também?

R. Pela possibilidade de fazer uso de diversas linguagens, e de poder atuar num campo em que as fronteiras sejam cada vez mais invisíveis, tornando assim o lugar da obra um espaço de difícil definição. Faço o que? - INTERFIRO, TRANSBORDO, INTERVENHO.

5. Você poderia relatar algum trabalho seu de performance urbana? Explicando um pouco do processo de criação, a execução e a recepção? (Pode anexar fotos caso tenha)

R. Alguns trabalhos parto de imagens, outros de assuntos em que quero tocar. Tenho me dedicado ao uso do que se considera "LIXO" para transformar a imagem e gerar algo a partir do que em princípio se joga fora, se descarta. Esse assunto gerou o CORPO-LIXO-CIDADE. Noutro trabalho quero tocar na invisibilidade de muitas situações que acontecem na rua, do que é abandonado ou simplesmente se teima em não ver. Isso gerou uma intervenção que chamo - INVISÍVEIS E DELICADAS. Em outra intervenção trabalho com pessoas a partir da ideia de que tem algo que nos separa ou nos aproxima - uma fita de

demarcação de espaço em obras. Parto sempre de uma ideia e vou experimentando até ter um conjunto de ações propostas que vão se estabelecendo na realização ou experimentação de cada performance.

6. Quantos outros trabalhos de performance urbana você já realizou, poderia dizer o nome, o ano, o local e uma breve descrição?

Quantos não sei, divido em intervenções solitárias, onde atuo sozinha, ou saídas coletivas, onde atuo com grupos ou artistas variados.

#CORPO-LIXO-CIDADE (fiz sozinha e em coletivo) 2012/2016

#INVISIVEIS E DELICADAS (Fiz Sozinha e em dupla com artista convidados)2015/2016

#EU ME IMPORTO (com o CEM) 2011/2013

#EU ME IMPORTO (sozinha) 2012/2016

#ONDE ESTÀ A ÁRVORE QUE MORAVA AQUI (coletiva) 2016

#ESTIVE TE PROCURANDO (em dupla com músico convidado) 2015

#UMA FITA ENTRE NÓS (em dupla com artista convidado)2015

#PIC-NIC NA ESQUINA (com artistas convidados) 2013/2016

#UMA CARTA PARA VOCÊ (em grupo e sozinha) 2010

#CONTRATEMPO (com o CEM)2009

#A CHUVA TAMBÉM MOLHA (com o CEM) 2008

#UM PALHAÇO SÓ OU SOMOS TODOS PALHAÇOS (com o EMCRISE) 1994

#ERA UMA VEZ (com o EMCRISE) 1990

tem outras que não coloquei título, só experimentei, ou fiz saídas para usar como base para criações.

7. Há algo sobre o tema que não foi contemplado nas perguntas, mas você gostaria de falar?

R. Da importância de exercitar o espaço urbano, de sair do conforto que os espaços cênicos nos trazem, e confrontar as ações com as ações cotidianas, dividindo a rua com tudo que acontece e não é cena e interfere nas ações, diluindo o que é cena do que é realidade, causando um deslocamento do real para uma outra esfera de acontecimentos.

Operação Carcará – Coletivo Aparecidos Políticos⁶⁴

Era abril de 2014, 50 anos do Golpe. A Ditadura Civil Militar que assolou o país por mais de vinte anos. O Coletivo Aparecidos Políticos, que desde 2010 vem trabalhando com a memória desse período e os resquícios desse na atualidade, preparou uma ação para relembrar esse dia. Ou melhor, duas.

A primeira consistia em, durante a madrugada do dia 31 de março para o 1º de abril, dia do golpe, colar espelhos com fotos de desaparecidos políticos no muro do 23º Batalhão de Caçadores, o 23BC, usado como centro clandestino de tortura durante a Ditadura. Já a segunda ação, *Operação Carcará*, foi contemplada pelo 65º Salão de Abril e é sobre ela que comentaremos a seguir.

Operação Carcará foi concebida para, de uma aeronave, lançarmos 140 mini paraquedas confeccionados artesanalmente no 23BC. Cada paraquedas estava preso a uma garrafa de plástico cujo rótulo era estampado com o rosto de um desaparecido político. Ocorreu que, no dia em que deveríamos realizar a ação, 14 de abril de 2014, várias empresas de táxi aéreo se negaram a fazer o serviço. Quando, no dia seguinte, 15 de abril, conseguimos uma empresa que fizesse o serviço com um monomotor, descobrimos, ao decolar, às 17h, que o espaço aéreo de Fortaleza estava com o seu lado esquerdo fechado desde às 8h da manhã. Saíra nos jornais de grande circulação de Fortaleza, o plano da ação, com seu trajeto e nossos nomes e telefones. Ao redor do 23BC, viaturas do exército rondavam o bairro e o prédio, e militares armados estavam no pátio, em posição de guarda. Aterrissamos.

Decidimos, então, mudar o plano e tentar a intervenção em outro lugar, do lado direito da cidade. Mas a permissão da torre não chegou. Em alguns minutos, o dono da empresa foi até a aeronave e mandou que, junto com o piloto, descêssemos. Ele estava nitidamente nervoso, gritava coisas como “Nunca vi vocês, saiam daqui! Essa aeronave não decola com vocês!” E lacrou o monomotor. Disse que saíssemos imediatamente dali, pois, segundo ele, o comandante da 10ª Região Militar teria ligado em pessoa para informar que, por ordem dele, o espaço aéreo de Fortaleza estaria fechado pelas próximas cinco horas, impossibilitando qualquer voo que não os de aviões militares.

Saímos sem realizar a ação, mas com um grande trunfo: o exército não tem jurisdição sobre o espaço aéreo. Se o obedecem, o fazem justo pelos resquícios da Ditadura Militar, eis do que estávamos falando desde o início. Atrapalhamos muito o fluxo aéreo de uma das maiores cidades do Brasil e incomodamos bastante. Se tem uma coisa que *Operação Carcará* nos mostrou foi que uma obra de arte não precisa acontecer para existir, ela é potente por seu conceito.

O Coletivo Aparecidos Políticos foi premiado no 65º Salão de Abril.

18/09/2016

Sara Nina Cruz

Para o Aparecidos Políticos a metodologia de entrevista individual não foi a adotada, pois como o Coletivo é constituído por muitas pessoas, se preferiu apenas realizar a entrevista em vídeo, que se encontra disponível no capítulo 2.