

**CORPO, POESIA, PRECARIEDADE: ABORDAGENS EXPERIMENTAIS
NO PROCESSO DE CRIAÇÃO EM PERFORMANCE**Leonardo Ferreira Santos¹

RESUMO: Este memorial tem como objetivo o compartilhamento do processo criativo que culminou na performance “*Primeiro Jorro Sagrado*”, apresentada na área externa do Teatro Laboratório da Universidade Estadual do Paraná (TELAB-UNESPAR) no ano de 2017. Os atravessamentos aqui desencadeados focam no corpo como um complexo processo de construção social, na sua inserção como motor da obra de arte a partir da segunda metade do século XX e no esgarçamento das linguagens contemporâneas, quando o teatro, a performance arte, a poesia e o manifesto estarão em relação. As aproximações que o trabalho estabelece com a filosofia antropofágica são reinventadas e postas em diálogo com o a ética da precariedade de Butler. A leitura propõe reflexões críticas de poética libertária e experimental, atravessamentos histórico-culturais e fotografias.

PALAVRAS-CHAVE: Performance; Processo criativo; Antropofagia; Contracultura.

**BODY, POETRY, PRECARIOUSNESS: EXPERIMENTAL APPROACHES
IN THE CREATIVE PROCESS OF PERFORMANCE ART**

ABSTRACT: This artistic memorial shares the creative process of the performance “*Primeiro Jorro Sagrado*”, presented at the Laboratory Theater of the Paraná State University in 2017. The perspectives developed here focus on the body as a complex process of social construction, on its use as the engine of artwork since the second half of 20th century, and also on the unraveling of contemporary languages, as drama, performance art, poetry, and manifest are brought together in intertextual relations. The connections established in the text with the anthropophagic philosophy reinvented here dialogue with Judith Butler’s ethical concept of precariousness. The reading proposes critical reflections of libertarian experimental poetics, historical-cultural crossings, and photographs.

KEYWORDS: Performance art; Creative processes; Antropophagy; Counterculture.

224

1 Graduado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba III/ Faculdade de Artes do Paraná (FAP) em 2018. Artista residente do coletivo *Casa Selvática* e do *PF espaço de performance art*. Curador nas 4 edições da mostra *Peso Expandido – Táticas Móveis em Arte Contemporânea*. Artista selecionado para residência na *Despina*. Pesquisador e produtor cultural independente. Participou de festivais no Paraná, Santa Catarina, São Paulo e Rio de Janeiro. E-mail: contatoleobardo@gmail.com

“Consultei o carcará caolho da verdade
Assunto: carne humana”²

Este artigo apresenta desdobramentos e reflexões teóricas dadas a partir do processo criativo que culminou nas duas apresentações da performance/situação teatral/ experimento cênico *Primeiro Jorro Sagrado*, como recurso para obtenção de diploma de graduação no curso Bacharelado em Artes Cênicas, da Universidade Estadual do Paraná (Unespar-FAP)³ em outubro de 2017. Na época o projeto de conclusão de curso esteve sob orientação do professor Henrique Saidel, e a performance relatada situa-se entre as fronteiras da *performance art*, da dança e do teatro, contando com momentos de leitura de textos, manifestos e poesias.

Não fazia parte de meus desejos a escolha de um texto teatral ao qual eu me debruçaria sobre a montagem cênica, e sim dar início a uma investigação que em determinado momento precisaria ser apresentada a um público, sendo esta não a totalidade da pesquisa ou da proposta, e sim uma fase incompleta de um trabalho que se propõe a estar sempre *in progress*, e que inclusive não existe apenas como teatro, pois ele é também toda a ruína que é a vida. Este desejo, posso afirmar, surge pela influência do currículo multidisciplinar oferecido pela grade horária do curso Bacharelado em Artes Cênicas, que envolveu *Estudos da Performance Arte*, matéria onde pudemos intercambiar as artes visuais dentro do campo das artes cênicas. E começo aí uma prática fronteira de experimentação.

Em um processo infinito de desorganizar, misturar e reorganizar os Roteiros⁴ deste trabalho, tento comunicar em palavras um processo de criação onde o instrumento da arte é o corpo. Aqui o artista é o processo vivo. Tudo o que é escrito passa pelo corpo, um corpo veículo, corpo transitório e experimental. Corpo-poema. O período que a pesquisa aqui relata compreende o ano de minha graduação no curso de Artes Cênicas e desdobra-se até os dias atuais, nas continuidades de minhas práticas de/em arte. Para a realização e produção do trabalho de graduação escolhi não me agrupar a outras propostas de montagens que

2 Trecho de poema de Roberto Piva, figura notável da escrita no século XXI, nasceu e viveu em São Paulo e suas primeiras obras eram influenciadas por William Blake, Mário de Andrade e Murilo Mendes. A poética de Piva é conhecida pela transgressão somada ao xamanismo e uma atitude revolucionária no meio literário, onde colaborou para uma nova discussão acerca de vanguardas e tradições.

3 Na época, o trabalho de conclusão de curso do autor, “Rango Latino Com Manifesto e Badulaque: 1ª Dentição” foi orientado pelo Prof. Dr. Henrique Saidel.

4 “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.” O vocábulo repetido sete vezes indica a ideia de movimento, de ‘rota’, mapa de viagem, roteiros históricos ou turísticos, mas sobretudo valoriza a perspectiva processual, de percurso espaço temporal” (AZEVEDO, 2016. p. 142).

surgiram na turma, pois, mesmo tratando-se de artistas absolutamente competentes, as afetividades conceituais e de linguagem artística não se voltavam ao tema da antropofagia e do experimentalismo no teatro na mesma sintonia em que eu gostaria de tentar abordar.

Em relação às investigações suscitadas com o trabalho aqui proposto, destaco a importância da obra *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*, de Beatriz Azevedo, considerada a primeira análise minuciosa do emblemático Manifesto Antropófago⁵, o qual a autora destrinchará aforismo a aforismo, entrelaçando-os, suscitando teses e releituras contemporâneas. É imprescindível ao trabalho a contribuição da filosofia antropofágica, considerada por intelectuais da virada do século XX para o XXI como uma manifestação de um pensamento filosófico e artístico genuinamente brasileiro. Para Augusto de Campos, citado por Azevedo (2016, p.12), a antropofagia é a “única filosofia original brasileira”⁶ e influenciará linguagens da arte como a poesia e o teatro, e mais tarde, a performance, com suas práticas voltadas para contextos de criação libertários e de vanguarda.

Vale lembrar que a descoberta do inconsciente dará abertura aos novos modos de escrita, seja na poesia, no teatro, na escrita fragmentada dos movimentos de um velho continente entre guerras, cada um com seu próprio manifesto: cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo. Aqui, a influência literária do manifesto como linguagem já será lida a partir da década de 1960, quando a antropofagia foi, de certo modo, redescoberta temática, estética, e filosoficamente, após as mais variadas formas deste texto terem aparecido pelas duas primeiras décadas do século XX, tateio este movimento e tento atualizá-lo a meu contexto e lugar de fala, contaminando-o com as questões da contemporaneidade.

A experiência de criação aqui relatada tem dois pontos importantes: o primeiro é o experimento realizado em Junho de 2017, “Rango Latino”, que depois desdobrou-se em uma vídeo arte exibida no Rio de Janeiro em duas ocasiões⁷, e contou com a participação de artistas da Casa Selvática, e o segundo, em dezembro do mesmo ano, *Primeiro Jorro*

5 Manifesto literário assinado por Oswald de Andrade no ano de 1928. Possui 51 aforismos.

6 “(...) Um dos poucos, senão o único, conceito ‘genuinamente brasileiro’, por ser uma *ideia que sai* do Brasil, no duplo sentido: se ele tem suas raízes em uma reflexão sobre o fato e o *fatum* nacional, visa entretanto uma verdade antropológica e metafísica (ou contrametafísica) supranacional, melhor dizendo, universal — cosmológica.”

7 Com edição e filmagem de Thiago Benites, o vídeo esteve na exposição Banheirão de Quinta, Curadoria de Vinicius Davi na Galeria Alinalice e na GIRA – Circuito Itinerante de Performances, com curadoria de Dyó Potyguara e Nicolle Lomgobardi.

Sagrado, a performance apresentada na *Mostra Colateral*⁸ no TELAB (UNESPAR), com a participação especial das artistas Fernanda Ricci⁹ e Persielle Santhiago¹⁰, sonoplastia original de Jo Mistinguett¹¹ e operação de som de João Manuel Mota¹². Os registros fotográficos da performance são do dia 20 de outubro de 2017 e os créditos são para a fotógrafa Mariama Lopes. Considero para o artigo estas duas performances como os principais experimentos do meu último ano na FAP, onde as referências aqui apresentadas irão relacionar-se mais frequentemente.

Durante o processo adotei um caderno brochura, 100 folhas, capa amarela. Alguns registros deste caderno serão mostrados no decorrer do trabalho. São anotações que variam entre sonhos, poemas, estudos teóricos, ideias para cenas e performances, desenhos. Hoje já sem capa e contracapa, comido pelo tempo.

Ao adotar um caderno exclusivo para as anotações processuais e escrita criativa, a percepção do entorno e do cotidiano é aguçada, há essa vontade de arquivar e documentar experiências, *insights*, pensamentos criativos, textos em fluxo, alguns desenhos. Um caderno que funcionou como antena. Como um órgão que faz parte de mim, esta boca-caderno atravessou cidades, passou por dezenas de outras casas, bares, coletivos e artistas com os quais seu conteúdo foi compartilhado. A essa prática, a vivência estabelecida nos percursos extracurriculares à academia traçados por mim, chamei processo de devoração. Os registros de uma cidade-corpo em devassidão.

8 Nome da mostra de conclusão de curso da turma.

9 Atriz e pesquisadora formada pela UNESPAR-FAP. Mestranda na Universidade Federal da Bahia (UFBA) – Linha de pesquisa: Processos e Configurações Artísticas em Dança.

10 Prefere ser uma *succubus* que uma ciborgue. Bailarina cega, atriz e performer. Curso Bacharelado em Artes Cênicas pela UNESPAR-FAP.

11 DJ, sonoplasta, produtora musical (compositora de trilhas sonoras originais), performer e pesquisadora de novas tecnologias e novas percepções e experimentações sonoras. Curso Discotecagem e Produção Musical da Academia Internacional de Música Eletrônica de Curitiba (AIMEC, 2005).

12 Ator. Bacharel em Artes Cênicas pela Unespar-FAP. Atualmente integra a Companhia de Teatro da Universidade Federal do Paraná.

Tal fascínio por temas tais como a antropofagia, o surrealismo, a performance e a arte contemporânea, vêm de meu histórico de trabalho durante o período da graduação, que deu-se próximo das artistas residentes do coletivo Casa Selvática¹³, grupo onde também atuo como residente desde 2016. Conhecido pelas apresentações catárticas, pela livre adaptação de grandes clássicos, pelas heranças do teatro de revista e da tropicália atualizadas, a estética radical da Selvática¹⁴ vai apostar principalmente na linguagem do cabaré. Sobre as possíveis releituras do cabaré enquanto gênero artístico, Ricardo Nolasco¹⁵, um dos artistas residentes do coletivo, nos apontará:

Cabaré. Cabaret. Cabarety. Kabareh. São algumas das formas que já escrevi. Além de se referirem a espetáculos, também se referem a um lugar de diversão, encontro e questionamento. Muitas vezes, mais importante do que o que irá se ver no palco é quem se vai encontrar ou sobre o que se vai conversar. É comum a associação do cabaré ao exercício democrático (que nada tem a ver com o sistema político) de se reunir em praças e feiras. Se em períodos repressivos a praça não for mais do povo, nem o céu do condor, se constrói o próprio espaço de liberdade e se nesse lugar se pode beber, comer e fumar, melhor ainda. Não à toa esse espaço foi eleito por Brecht como o perfeito para a propagação de uma arte política: não tem a pompa da arte séria e é o espaço dialético por excelência. Um espaço que por si só já revela que somos múltiplos e joga por terra todos ideais unificadores e totalizantes da modernidade, incluindo o drama sério (SILVA, 2020).¹⁶

Um século depois do pensamento antropofágico ser lançado, quais questões podemos chamar de nossas hoje? Como as articulações com autores contemporâneos podem ser feitas? A autora portuguesa radicada no Brasil Maria Adelaide Amaral vai apontar em entrevista cedida ao Canal Brasil que “a pretensão de vanguarda, ela era superior ao resultado que ele alcançou. A teoria era mais avançada do que aquilo que ele conseguiu realizar como literatura (sic)¹⁷.” Oswald morreu em 1954, com mais de 30 anos

13 “Nos últimos 8 anos a Casa Selvática tem proposto uma programação contínua produzida quase em sua totalidade de forma independente, valorizando o intercâmbio e a troca entre artistas e público. O espaço se organiza a partir de uma gestão compartilhada entre a Selvática Ações Artísticas e quinze artistas residentes que se revezam em diferentes funções e pesquisas artísticas. Optando por manter a estrutura de casa e não de teatro ou sala de ensaio, o espaço se mantém quase que exclusivamente da programação cultural ali desenvolvida: oficinas, espetáculos teatrais, mostras de artes, exposições, festas performáticas e residências. Sem ser a sede de um coletivo de artistas cuja poética é comum, mas sim um ambiente onde diferentes poéticas se entrecruzam, a Casa Selvática é principalmente um reduto para nossas utopias.” Disponível em: www.selvatica.art.br. Acesso em: 17 jun. 2020.

14 Um material recente com detalhes das primeiras formações deste coletivo, seu histórico de mais de 8 anos de produções e outros dados sobre as atuações dos artistas residentes atualmente pode ser encontrado no artigo “Heliogábalus e Selvática: Arte, resistência e quartzo rosa” (SILVA; SAIDEL, 2017).

15 Artista de cabaré, tarólogo, ex-ator, performer, esquizo bruxo, escritor, poeta da presença, diretor de ex-teatro, artista pânico, neon dadaísta, situacionista, professor de artes cênicas e performáticas e *flâneur*.

16 Texto completo disponível em: <http://bocasmalditas.com.br/cabareturgia/>

17 “De Lá Pra Cá”, programa exibido em 28 de novembro de 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xjd0L84tmmM>. Acesso em: 17 jun. 2020.

de carreira, e sua produção literária para o teatro só viu a primeira montagem com o Teatro Oficina, mais de uma década depois de seu falecimento, com o Rei da Vela. Mas, não foi só através do estudo da filosofia antropofágica que a figura de Andrade esteve presente neste trabalho. Na dramaturgia recorrente, trechos oswaldianos para o teatro foram incorporados, como por exemplo sua abertura para a peça “A Morta”, conhecido como “Compromisso do Hierofante”:

Senhoras, senhores: eu sou um pedaço de personagem perdido no teatro. Sou a moral. Antigamente a moralidade aparecia no fim das fábulas. Hoje ela precisa se destacar no princípio, a fim de que a polícia garanta o espetáculo. E se estiole o ríctus imperdoável das galerias! Permanecerei fiel aos meus propósitos até o fim da peça. E solidário com a vossa compreensão de classe. Coisas importantes nesta farsa ficam a cargo do cenário de que fazeis parte. Estamos nas ruínas misturadas de um mundo. Os personagens não são unidos quando isolados. Em ação são coletivos. Como nos terremotos de vosso próprio domicílio ou em mais vastas penitenciárias, assistireis o indivíduo em fatias e vê-lo-eis social ou telúrico. [...] (ANDRADE, 1937, p. 7).

Com um mundo marcado por cisões e guerras, a eclosão de movimentos sociais organizados e a ampliação do acesso à informação, passamos a notar escolhas estéticas que expressam-se no sentido contrário do modo como a história da arte era contada desde então, e o corpo a ocupar lugar fundamental nos trabalhos de arte, atuando como plataforma política de protesto. A descoberta do corpo acompanha o movimento de liberação sexual, também herança da contracultura, e das ideias sobre o amor livre, ampliando as ferramentas subjetivas disponíveis para os jovens das décadas seguintes constituírem suas vivências de maneira mais intensa.

Isto é um bunker. Uma barricada que se expande e se desmonta. Em cacos, como estão nossos corpos, se refazem juntas. Um emaranhado de lógicas de criação que se encontram aqui, nesta barricada. A guerra interna é acidental, se renova, explora novas cartografias debaixo do lodo do Atlântico, movendo entre estruturas arcaicas novas tecnologias do corpo, novos naufrágios, o encontro de símbolos antigos com novas informações permeadas pela arte contemporânea.

Nossos corpos políticos não são uma metáfora. Somos criações tangíveis, bunker, barricada, máquinas de guerrear. Geradoras de imagens com potências de futuro, sem tradução simultânea, em um mundo em que as pessoas majoritariamente não estão

capazes de ler e/ou se relacionar dentro dos mecanismos de controle que regem as regras da diferença e, portanto, da convivência e da performatividade cotidiana de quem corta, desmancha e refaz estes cacos que chamamos de tempo de vida. Discursamos diretamente da América Latina do ocidente. No século 21, onde o que realmente importa são os espaços - entendidos aqui como um posicionamento, um lugar de movimentação onde podemos jogar com nossas imagens políglotas. Um jogo sem prestação de contas.

Cegueira

A polícia aproxima-se

Sinto medo

Um desconhecido aproxima-se

Sinto medo

Caminho

E sinto um coração batendo nos joelhos

Os batimentos e só

O andar vertiginoso

Nos olhos de alguém

Virar poesia

Nos olhos de alguém

Que enxergue melhor¹⁸

18 Poema do autor. Agosto de 2017.

Figura 1 - Desenho de Antonin Artaud. *Les Corps de terre*, 1946. Grafite e giz pastel sobre papel.



231

Fonte: © Philippe Migeat - Centre Pompidou. França. s/d. Domínio público.

Eram tempos de rebeldia. Os despertares individuais que o fim da Segunda Guerra Mundial trouxera à consciência daquela geração foram seguidos de revoluções estudantis e levantes políticos por todas as partes, um ponto onde transformações sociais serão conduzidas por um enorme desejo de mover estruturas arcaicas, de derrubar tabus da moralidade, de redescobrir a música, as artes visuais, o teatro. Podemos citar os neoconcretos, o cinema novo, a poesia marginal, a Tropicália, a montagem de “O Rei da Vela¹⁹” pelo Teatro Oficina e alguns anos mais tarde, já na década de 1980 para 1990, o avanço dos estudos *queer* e feminista, incentivando manifestações carregadas de discurso político e de irreverência.

Sobre o desbunde, Ricardo Mendes Mattos irá acrescentar:

Tais personagens fazem parte de uma alternativa política da juventude das décadas de 1960 e 1970 conhecida como desbunde. Na linha de fogo entre a esquerda armada e a direita militar, os desbundados se inspiravam no movimento da contracultura norte-americana para mudar o mundo. Sob a bandeira do amor livre e da aliança entre a arte e a vida, o desbunde assume as feições dos *hippies* também nas experimentações psicodélicas e na ampliação das reflexões políticas para as questões sexuais, de gênero, étnicas e ambientalistas (MATTOS, 2018, p. 39).

Desejo, dissidência, loucura, luxúria, transfiguração da figura humana, abstração das formas, passado e presente entrelaçados às consequências das guerras, a urbanização desenfreada das cidades, a exposição crua dos anseios, superposição de linguagens e elementos dramatúrgicos já existentes no mundo, fundindo modos de fazer, criar, escrever. O experimentalismo que marcou a transição da década de 60 para 70 ficou internacionalmente reconhecido, tendo em seus expoentes nomes como Lygia Clark, Lygia Pape, Flavio de Carvalho, Hélio Oiticica e o Teatro Oficina, para citar somente alguns exemplos.

Devorar a experimentação de identidades que podem atravessar o corpo, vísceras, entranhas. “Devorar teorias estrangeiras como a cidade devora os imigrantes, transformando-os em carne e sangue brasileiros”. (BASTIDE, 1971). Então, esta palavra usada para designar quem abandonava a luta armada no Brasil ditatorial, soma-se à antropofagia e chega como manifestação corpórea da “metralhadora em estado de graça” de Piva (1991).

19 Oswald de Andrade escreveu três peças em quatro anos: O Rei da Vela (1933), O Homem e o Cavalo (1934) e A Morta, em 1937, mesmo ano da primeira publicação de O Rei da Vela, cuja primeira montagem ocorrerá 30 anos depois, quando da direção de José Celso Martinez Corrêa, no Teatro Oficina Uzyna Uzona.

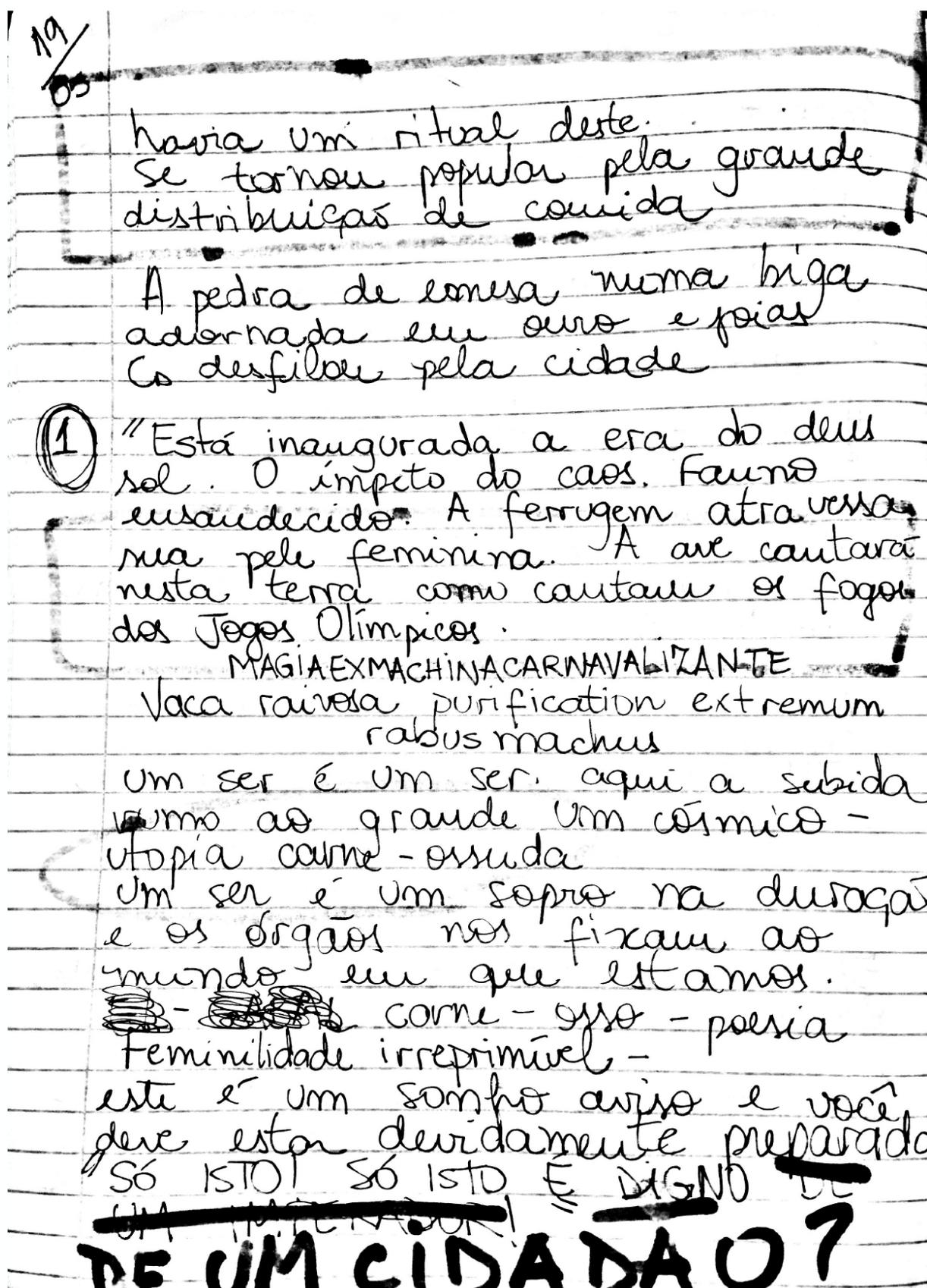
As possibilidades de conhecimento de si trazidas pela ideia de modernidade coincidem com o desenvolvimento da indústria no Brasil e culminam na inauguração da cidade de Brasília no ano de 1960. Com tantas transformações acontecendo pelos quatro cantos do mundo, com efeito, os centros acadêmicos, as salas de teatro e as galerias de arte passam a olhar para o experimentalismo no pensamento e na prática, dando espaço para estes artistas que desejam entrelaçar os domínios público e privado de suas vidas, ativando as discussões entre o que é pessoal e o que é político nos trabalhos de arte.

Num momento onde tentativas de elucidação à regimes autoritários estão em fervorosa, todos esses movimentos políticos e sociais são apropriados no processo de criação, provocando um chamado ao corpo e aos nossos territórios subjetivos na busca por uma prática artística desalienada, liberta, desbundada. A apreensão do mundo segundo esta perspectiva manifesta-se como potência no intuito de avolumar uma existência precária em si, a qual estão submetidas nossas subjetividades.

Uma criação que passa pela sala de ensaio, mas não fica nela. Ela pulsa, transborda, extravasa, vai para fora. A antropofagia e a força política de um corpo são grandes demais para caber só em um teatro, só em uma sala, só em um estúdio, ou mesmo em um estilo. Vem desse sentimento também a escolha de apresentar a performance a céu aberto, sob pena dos inúmeros atravessamentos possíveis: o tempo, as condições do clima, a chuva, as mensagens que a arquitetura escolhida como cenário comunicariam ao público presente.

Uma coisa é certa, os instrumentos que estão hoje ao nosso dispor para produzirmos textos e imagens, disseminá-los na rede e fazê-los circular rapidamente e em escala quase global, é assombroso. Esta multidão de imagens em circulação carrega energias e potencialidades desconhecidas e que variam de acordo com as formas que venhamos a apresentá-las. As relações que venham a ser produzidas entre estes conjuntos de imagens feitas com intenções diversas acaba por resignificá-las a cada contexto específico em que possam ser mostradas e combinadas. (OSÓRIO, 2019, p. 2).

Figura 2 - Registro de processo. Caderno do artista.



Fonte: Acervo pessoal

Uma etapa importante neste registro textual diz respeito a escolha do prédio-anexo do Teatro Laboratório da FAP como lugar de performance. Localizado na Rua dos Funcionários, número 1756, no bairro do Cabral, em Curitiba, o Teatro Laboratório da Faculdade de Artes do Paraná (TELAB-UNESPAR) foi inaugurado no dia 29 de outubro de 2010. Segundo informações do site da universidade²⁰, o espaço “destina-se a atender prioritariamente às atividades acadêmicas dos Cursos Superiores de Bacharelado em Artes Cênicas, Licenciatura em Teatro e Bacharelado e Licenciatura em Dança da FAP”.

A utilização da fachada de um prédio em condições precárias como lugar para a realização da performance faz parte da busca por uma experiência descentralizada do edifício teatral, intervenções aconteciam de dentro para fora, estamos fora mas ainda nos relacionamos com o que está dentro. Afinal, ter o que pode ser visto como a ruína de uma construção interrompida de prédio público a serviço da educação, abandonada por tantos anos, evidencia essa tentativa de reconstrução do mundo com os detritos de uma explosão. A explosão da universidade, da educação. E não falo aqui em termos de uma recusa radical aos formalismos acadêmicos e universitários, e sim do real projeto de sucateamento cultural, educacional e de cidadania pelo qual nosso país tristemente atravessa.

Este contexto de absoluta defasagem e precariedade toma formas no mundo urbano, nas paisagens que contaminam e atravessam nosso cotidiano. E neste trabalho, falar da cidade também é importante. Como artistas de diferentes formações estão interessados na ocupação de diferentes espaços? Como pensar o corpo na cidade, lugar onde exercemos nossa alteridade, onde tantos corpos afirmam suas liberdades, ao passo que tantos têm na rua a sua única saída. Na universidade, na cidade, nas praças. Cidades, onde os corpos dissidentes comunicam-se subterraneamente, remontando a Darcy Ribeiro, em sua conferência na ocasião da I Bienal Latino Americana de São Paulo, em 1978:

Quando venho à São Paulo, ou no Rio Grande do Sul, ou em Manaus, estão jovens que me querem escutar, em cuja cara eu vejo jovens de 20 anos, filhos do AI-5. Gente de 1968 pra cá, gente que em 1968 tinha 10 anos, e o milagre brasileiro é que a moral e cívica não “pegou”, estão eles todos acesos aí, querendo ouvir coisas, quer dizer, há um caminho pelo qual a consciência se constrói, que não é o caminho do rádio e da televisão censurada, não é o caminho da escola, é um caminho de

²⁰ <http://www.unespar.edu.br:8081/CURITIBA2/sobre/laboratorios-e-estudio/teatro-laboratorio-telab>> Acesso em: 14 jun. 2020.

comunicação, sabe-se lá como, mas a consciência se salva. Isto é um modo, esse tipo de comunicação subterrânea, estranha, oral, é o que nos salva e o que tem salvo, de algum modo, a América Latina (RIBEIRO, 1978).

Por todos os lugares o que vemos são escombros das decisões que tomam em nosso nome a todo tempo. No caso desta instituição em específico, sinto essa precariedade manifestada como no abandono da memória, ou no abandono de uma total noção de futuro, uma vez que é importante contextualizar que os anos 2015-2016 a gestão de Beto Richa (PSDB) no governo do estado do Paraná deu-se de maneira especialmente conturbada para o campus II da UNESPAR em Curitiba, que conta com cerca de mil discentes.

Os cortes de gastos eram sentidos como golpes diariamente na rotina de nós, estudantes, que já tínhamos uma estrutura incrível, que é a do teatro laboratório, mas que em épocas de provas públicas que demandavam uma rotina mais rigorosa de ensaio por parte dos grupos, a concorrência pelo uso dos estúdios era grande, o que incentivou este movimento centrífugo de cada vez mais experiências sendo realizadas na estrutura do prédio citado, chegando a ser usado como depósito para os cenários das montagens de conclusão de curso, como dormitório e restaurante universitário temporário para os estudantes que ocuparam em 2016 e, posteriormente, sendo apropriado na linguagem da experimentação aqui apresentada.

Atravessamos greves longas, falta de pagamentos de salários para funcionários terceirizados que cuidavam da manutenção da estrutura do TELAB, como da parte da limpeza e da parte técnica. Com isso, a construção do segundo prédio de estúdios e laboratório para os alunos e artistas da universidade estava, ainda, parada. E olhávamos para o lado e ali estava o imenso fantasma do prédio anexado, já com sua fachada repleta de intervenções artísticas e também de protesto, realizadas no período em que o movimento estudantil e alunos dos dois campus da Unespar em Curitiba ocuparam o espaço abandonado, dando vida a ele, colocando para funcionar inclusive um restaurante universitário totalmente concebido pelos ocupantes, que serviram refeições a menos de R\$5 o prato, preços populares e acessíveis a todos os estudantes, que também nunca puderam contar com o sonho do restaurante universitário.

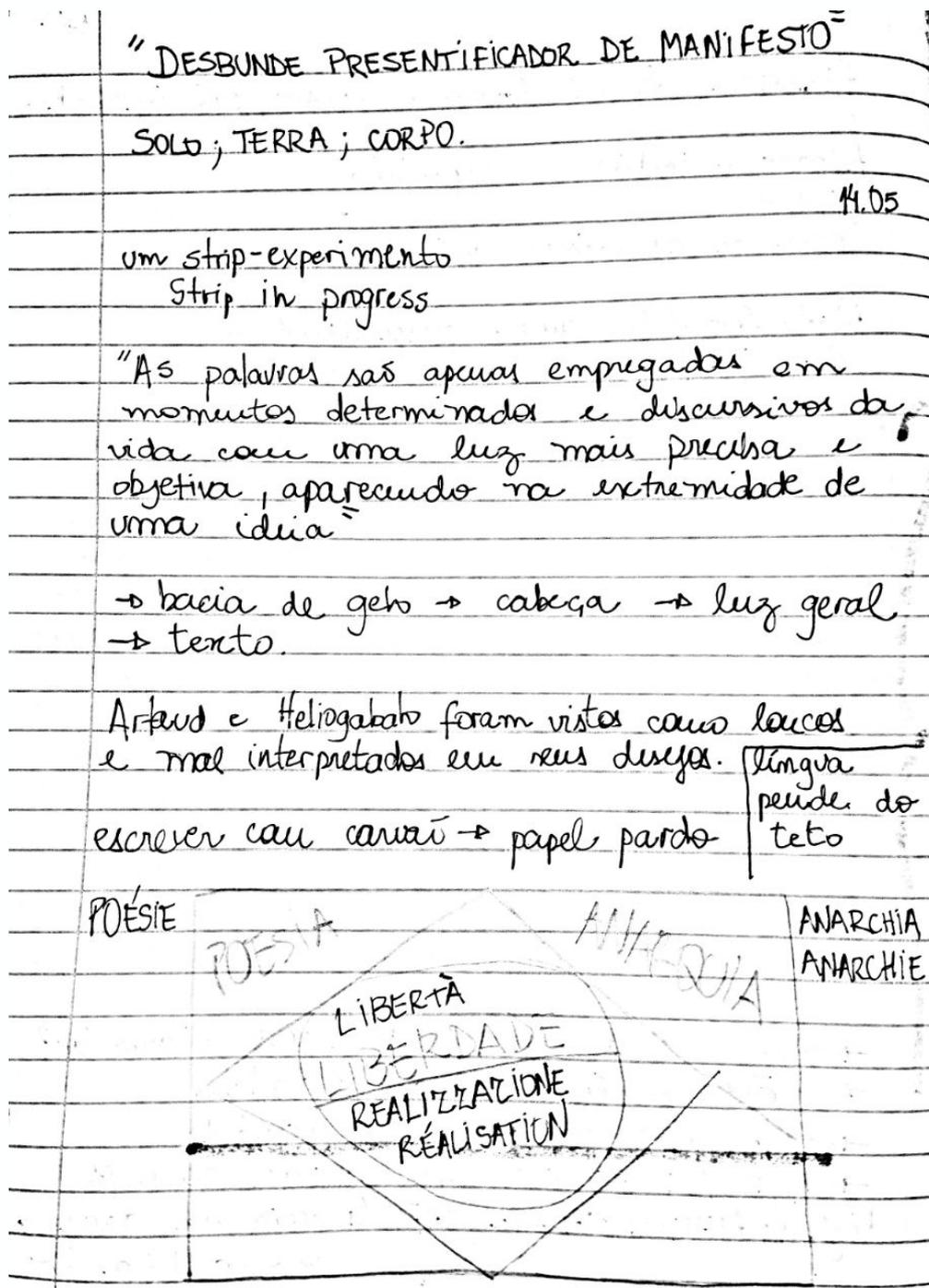
Em trecho de carta aberta a comunidade, de 09 de dezembro de 2015, a instituição declarava: “O Conselho de Campus da Unespar Curitiba Campus II (FAP) delibera pela suspensão, por tempo indeterminado, de todas as atividades acadêmicas do campus, até o restabelecimento de todos os serviços terceirizados que estão paralisados.”²¹

Sob esse contexto, a intenção era aproveitar a maior parte do que a paisagem da área externa do TELAB oferecia. Sendo um espaço que sempre me intrigou, esta arquitetura de memória abandonada e com tantas significações políticas moveu criações artísticas que exploraram de diversas maneiras este prédio e suas estruturas. Neste trabalho, consigo lembrar as janelas que foram usadas para apoio de focos de luz, tanto do prédio do TELAB como do prédio-anexo, as portas do saguão que ficavam abertas, com uma grande escada na entrada. Frente a esta, a imponente arquitetura do prédio-anexo com suas paredes amarelo-vivo já descascadas, e muitos tijolos de concreto, que foram adaptados pelos alunos do campus afim de cumprirem um papel de “plataforma”, um pequeno “palco” para a realização dos saraus realizados durante o período de ocupação estudantil deste espaço.

O simpático e pequeno palco feito de tijolos de concreto lado a lado encaixando-se entre si acabou estabelecendo-se na paisagem do campus, sendo usado em inúmeras ocasiões pelos alunos e também durante a performance Primeiro Jorro Sagrado, quando do momento em que contando com a ajuda do público presente, os performers carregavam de um ponto a outro todos estes tijolos, na intenção de construir uma segunda plataforma. O que antes era um projeto de futuro foi comido pelas intempéries do tempo, virou agora palco de uma manifestação dionisíaca, um conjunto de corpos banhados em vinho frente a um monte de escombros. Frente ao prédio dos estudantes degenerados esquecidos pelo governo. Reconstruir o mundo com os detritos da explosão.

21 “Beto Richa dá calote que fecha campus da Universidade Estadual do Paraná”, disponível em: <<https://www.esmaelmorais.com.br/2015/12/beto-richa-da-calote-que-fecha-campus-da-universidade-estadual-do-parana/>> Acesso em 10 de junho de 2020.

Figura 3 – Registro de processo. Caderno do artista.



Fonte: Acervo pessoal

Figura 4 – Fotografia da performance “Primeiro Jorro Sagrado”



Fonte: Mariama Lopes. Curitiba. 2017.

Tomando por base a definição de Fayga Ostrower para espaço, veremos que esse ‘(...) será o referencial ulterior de todas as linguagens e que, em qualquer língua, é preciso recorrer a imagem do espaço a fim de tomar conhecimento de algo e comunicá-lo a outros’ (...) (BOTTALLO, 2004, p. 53)

239

A escolha da abordagem da performance como via de descolonização do corpo no trabalho ressignifica o conceito de desbunde – entendido aqui como um estado de exposição, de trabalho sobre a vulnerabilidade, característica tão importante para a presença performativa. Esta espécie de fio perdido, de elástico corda-bamba, cipó entre órgãos que liga a boca ao ânus, a terra e o céu, pode somente ser sentida através da aproximação do teatro como um ritual que desestabiliza estruturas sociais de poder e dá as mãos à filosofia antropófaga, assumindo: transmutaremos tudo o que por nós for tocado, tudo o que por nós for devorado e engolido. E não é “pra inglês ver”.

Ao relacionar vulnerabilidade e as políticas do corpo, Butler sugere que o discurso acompanha obrigações éticas pelas quais o conceito de precariedade perpassa. Ora, estar no mundo é uma responsabilidade, assim como as imagens de guerra e sofrimento que nos são apresentadas possuem responsabilidade na negociação de nossas questões. Como

devir corporal, a precariedade indica tanto uma necessidade quanto uma dificuldade. A necessidade de coabitar a Terra é um princípio que deve orientar as ações e as políticas de quaisquer comunidades/coletivos.

Ao escolher trazer a língua de um mamífero na performance, coloco-me intuitivamente, como um animal, no estado radical de devoração do discurso que está sendo visto e vivenciado. A apreensão do mundo através da boca. A prática comunitária pela boca. Um certo ar de putrefação mistura-se ao clima enlameado das ruínas onde realizamos a performance, suscitando temas como o da morte e das fronteiras entre humanidade e animalidade.

Boca-que-tudo-come, boca-que-tudo-ouve, boca-falante, boca-*bricollage*, boca-misturada, boca-armadura-de-fragmentos, boca que discursa. As práticas experimentais do processo me colocaram em contato com minha própria boca, com a minha boca crua e todas as suas funções e especificidades: a capacidade de comer, quebrar, morder, falar, ingerir, expelir, alimentar, explorar, apreender. Mas a mais importante: a boca que profere o discurso.

No momento em que a língua de boi aparece enquanto objeto a ser manuseado, podemos observar a necessidade de implicar o corpo no que temos chamado de performance, e ao refletir sobre os esgarçamentos desta linguagem para o âmbito teatral, acrescento a visão de Ferreira Gullar:

Tais espetáculos são como rituais mágicos em que, por exorcismos, se pretende destruir o inimigo transformado em fantasma ou espírito-do-mal. O êxito desses espetáculos, em que se mistura a frustração política à frustração existencial, decorre precisamente da atmosfera mágica exasperada que se cria, e do fato de que, como a realidade exterior é reduzida a mitos e fantasmas, o ritual se cumpre sem deixar resto e o espectador, na liberação da agressividade contida, metaforicamente se 'realiza' ... (GULLAR, 1978, p. 22).

Essa língua poderia estar em uma sopa, em um cozido, dentro de uma panela de pressão, matando a fome de alguém, caindo no estômago. Eu mesmo nunca provei de um ensopado de língua. Mas esta imagem veio a mim em um sonho, às vésperas da banca deste que na época era um pré-projeto para a conclusão de curso. Nesta ocasião aconteceria o trabalho Rango Latino, em junho de 2017, com a participação das artistas e colegas da

Casa Selvática: Cali Ossani, Ricardo Nolasco, Stéfano Belo e Vi Gabarda²². Absorto em ideias para concretizar a performance, sonhei com uma língua de boi, e dando atenção a esse sinal verticalizei esta escolha até entender que este “objeto-órgão” estaria presente discursivamente na cena/situação teatral. Sobre o uso do alimento em representações artísticas, Biasi também anota:

As reflexões de Marinetti não poderiam ter previsto o papel que o alimento viria a desempenhar na arte quase um século depois. Artistas contemporâneos usaram a comida para debulhar discussões políticas, econômicas e sociais. Seja abrindo restaurantes como projetos de arte participativa, realizando apresentações nas quais a comida é preparada e servida em galerias e, mais especificamente, desenvolvendo obras conceituais a partir materiais comestíveis. Para o desdém de Marinetti, há ainda pesquisas artísticas contemporâneas que trabalham o alimento como dispositivo de repactuação com um saber ancestral de respeito aos ciclos telúricos e rejeição ao materialismo (BIASI, 2020).

Esta presença da matéria está em cena em seu estado bruto, apesar de morta. Assim sendo, é uma matéria em constante transformação pela ação do tempo, que a fará cheirar mal, mudar de cor, até apodrecer e ser engolida pela terra, transformando-se rapidamente em um signo questionador da natureza – não é a morte, mas a conduz para um instinto que ocupa todo o espaço da consciência, atribuindo assim uma tensão a partir do paradoxo morte/vida: objeto (língua, inanimada) e performer (corpo, vivo).

Como equilibrar duas vertentes aparentemente opostas num mesmo vibrar de energias? Um teatro que fala sobre morte e vida enquanto quebra garrafas de vidro dentro de lagos vazios, um teatro feito de trajetos inacabados, de um nó entalado, um desejo corroído, uma vontade de rebolar, um sapateio do milho verde. Para onde vai a sua voz depois de virar rastro de pétalas pelo chão e sangue frio e áspero de uma língua interrompida?

Portanto, se a pesquisa aqui apresentada realiza certa análise crítica de um processo criativo relacionando-o com os caminhos da história cultural do país, é importante lembrar que entre as palavras que mais marcaram este processo eu poderia compartilhar: corpo, desejo, contorno, guerra, transfiguração, abstração, cidade, precariedade, poesia. Deste mesmo leque de reflexões, a precariedade ganha força como debate filosófico, onde o corpo está ligado à experimentação, num trabalho corajoso de colocar o corpo em destaque e jogar com a potência que se manifesta deste contexto.

²² Para saber mais sobre as artistas, acesse www.selvatica.art.br.

Durante a conferência “*Precarious Life: The Obligations of Proximity*”²³ Butler apontou a precariedade como parte das relações éticas as quais somos chamados, e se somos reivindicados, chamados por essas relações, isso só é possível por estarmos vulneráveis, como sujeitos desestabilizados que somos, gerados pelo sintoma contemporâneo. A precariedade como fator pré-contratual de nossas relações coloca-nos responsáveis pela condição e também pela destruição do outro, da alteridade. Opondo-se à constituição de indivíduo no liberalismo, o corpo se expande como espaço de trabalho e como campo de relações, ocupando outros espaços de fruição artística. Os coletivos artísticos, por exemplo: “A vulnerabilidade pode ser exposta e oculta ao mesmo tempo. Um coletivo expõe sua própria vulnerabilidade como parte de uma declaração política” (BUTLER, 2011). Longe de encerrar o assunto, um dos objetivos do texto aqui apresentado era o de apresentar a precariedade como elemento positivo para a presença performativa: nossos eus abjetos e precários. Irreversivelmente múltiplos, plurais, intuitivos, esfomeados.

Meu eu que carrega palavra na mala. Um banquete excitante, sem recuo nem ordem alfabética, essa ideia que atravessa o corpo e faz pensar novamente na importância de algo. O terreno aqui é lapidoso. Pela lógica transviada. Pelo verso corporificado. Contra todos os nacionalismos. Eu não sou papel. Eu não sou número. Eu sou uma amálgama, uma mistura de elementos díspares na mesma imagem, sou paródia e sou soldado. Sigo apropriando-me das ruínas experimentais, dos dejetos de nosso mundo. Eu sou uma boca esfomeada e falante no tempo e no espaço.

Desastre, acidente, cataclismo, catástrofe,
Desgraça, fiasco, infortúnio, naufrágio,
Tragédia, chaga, descalabro, despenhadeiro,
Golpe, infelicidade, miséria, vexame,
Estrondo, baque, barulho, estardalhaço,
Ruído, transtorno, decadência,
Desmoronamento, destroços, escangalho, queda,

23 Conferência completa: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL3F0991F34D08719A>

Figura 5 – Registro da performance “Rango Latino”



Fonte: Thiago Bezerra Benites. Curitiba. Jun. 2017.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. **Obras Completas – Teatro** – Coleção Vera Cruz. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1973.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia – Palimpsesto Selvagem**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2016.

BASTIDE, Roger. **Brasil, terra de contrastes**, 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1971, p. 225.

BIASI, Pietro de. Farnel Ritual - Alimentos. 2020. **Revista Desvio**. Disponível em: <https://revistadesvio.com/2020/05/06/farnel-ritual-alimentos/>. Acesso em: 19 jun. 2020.

BOTTALLO, Marilúcia. A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museus. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 6, p. 39-54, 2004. Semestral. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/ojs/index.php/concinnitas/article/view/44482> Acesso em: 15 jun. 2020.

BUTLER, Judith. **Precarious Life and the Obligations of Proximity**. Estocolmo: Nobel Museum, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL3F0991F34D08719A>. Acesso em: 16 jun. 2020.

GULLAR, Ferreira. **Vanguarda e Subdesenvolvimento**: Ensaios sobre arte, 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MATTOS, Ricardo Mendes. Sergio Bianchi: a política do desbunde. **Revista Graphos**, João Pessoa, v. 20, n. 1, p. 37-54, jun. 2018. Semestral. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/graphos/article/view/41732/20893>. Acesso em: 18 jun. 2020.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Arte, não arte e a partir da arte, **Instituto Pipa**, 11 jan. 2019. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2019/01/arte-nao-arte-e-a-partir-da-arte-texto-critico-de-luis-camillo-osorio/> Acesso em: 10 jun. 2020.

PIVA, Roberto. **Estranhos sinais de Saturno**. São Paulo: Editora Globo, 2008. 224 p.

RIBEIRO, Darcy. 1978. **Simpósio da I Bienal Latino Americana de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 231 p. Disponível em: https://issuu.com/bienal/docs/simpósio_da_i_bienal_latinoamerica_7758e182c87052. Acesso em: 20 maio 2020.

SILVA, Amabilis de Jesus; SAIDEL, Henrique. Heliogábalus e Selvática: Arte, resistência e quartzo rosa. In: NETO, Walter Lima Torres (Org). *À sombra do vampiro: 25 anos de teatro de grupo em Curitiba*. Curitiba: Kottler Editorial, 2018. (p. 447-481).

Recebido em: 21/06/2020

Aceito em: 31/07/2020