

UIVO, EU QUERO É BOTAR MEU BLOCO NA RUA E CRUOR ARTE CONTEMPORÂNEA: REVERBERAÇÕES CONTRACULTURALISTAS NA ARTE

Felipe Henrique Monteiro Oliveira¹

Resumo: Este escrito enseja refletir e estabelecer diálogos sobre realizações contraculturalistas, especialmente o longa-metragem *Uivo*, dirigido e produzido por Rob Epstein e Jeffrey Friedman, baseado no livro *Howl and others poems*, de Allen Ginsberg, a música *Eu quero é botar meu bloco na rua*, do brasileiro Sérgio Sampaio, e sobre os processos criativos colaborativos das instaurações cênicas e encenações realizadas pela coligação potiguar Cruor Arte Contemporânea, que vem logrando fascínio na cena pós-dramática brasileira, devido principalmente ao seu fazer cênico, de caráter contracultural.

Palavras-chave: Contracultura, Beat Generation, Cruor Arte Contemporânea, Tropicalismo.

Abstract: This entails written reflect and establish dialogues counterculturalists realizations, especially the feature film *Uivo*, directed and produced by Rob Epstein and Jeffrey Friedman, based on the book *Howl and others poems* of Allen Ginsberg, the music *Eu quero é botar meu bloco na rua* of Sergio Sampaio and on the collaborative creative processes of scenic instaurations and reenactments performed by coalition Cruor Arte Contemporânea, which is managing to fascination the brazilian post-dramatic scene particularly because of their scenic do countercultural character.

Keywords: Counterculture, Beat Generation, Cruor Arte Contemporânea, Tropicalism.

¹ Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia. Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com bolsa pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal de Alagoas. Performer do Cruor Arte Contemporânea e pesquisador do Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares - NACE.

O longa-metragem *Uivo*, dirigido e produzido por Rob Epstein e Jeffrey Friedman, foi lançado em 2010 e tem a participação do famoso ator de Hollywood James Franco, representando o papel do poeta norte-americano Allen Ginsberg.

Baseado no livro *Howl and others poems*, lançado em 1956 pelo artista norte-americano em questão, logo no começo do filme nos deparamos com a cena do processo de feitura da obra e, em seguida, a declamação pública dos versos que marcarão profundamente, assim como *On the road*, de Jack Kerouac, a ideologia e as ações de um grupo de pessoas, muitas delas jovens e intelectuais, que lutaram contra a cultura reacionária e tecnocrata dos Estados Unidos da América – EUA – e que por isso ficaram internacionalmente reconhecidas como *beat generation*.

Vejam os:

Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus, arrastando-se pelas ruas do bairro negro de madrugada em busca uma dose violenta de qualquer coisa ‘hipsters’ com cabeça de anjo ansiando pelo antigo contato celestial com o dínamo estrelado da maquinaria da noite, que pobres, esfarrapados e olheiras fundas, viajaram fumando sentados na sobrenatural escuridão dos miseráveis apartamentos sem água quente, flutuando sobre os tetos das cidades contemplando jazz, que desnudaram seus Cérebros ao céu sob os Elevados e viram anjos maometanos cambaleando iluminados nos telhados das casas de cômodos, que passaram por universidades com olhos frios e radiantes alucinando Arkansas e tragédias à luz de William Blake entre os estudiosos da guerra, que foram expulsos das universidades por serem loucos & publicarem odes obscenas nas janelas do crânio, que se refugiaram em quartos de paredes de pintura descascada em roupa de baixo queimando seu dinheiro em cestas de papel, escutando o Terror através da parede, que foram detidos em suas barbas púbicas voltando por Laredo com um cinturão de marijuana para Nova York, que comeram fogo em hotéis mal-pintados ou beberam terebentina em Paradise Alley, morreram ou flagelaram seus torsos noite após noite com sonhos, com drogas, com pesadelos na vigília, álcool e caralhos e intermináveis orgias [...]. (GINSBERG, 2010, p. 25–26)

Publicado pela City Light Books, editora de São Francisco, pertencente ao também poeta beat Lawrence Ferlinghetti, *Howl and others poems* rapidamente causou um belo reboliço no puritanismo da sociedade americana da época, pois a sua lingua-

gem, através de um tom demasiadamente nostálgico, confessional e sarcástico-sádico, expunha os tabus vigentes. Devido ao seu anarquismo literário, foi logo censurado e seu autor e editor responderam a um processo judicial, pois sua literatura irreverente e pornográfica não correspondia aos valores estadunidenses da década de 1950. No entanto, reconhecido o valor literário e a liberdade poética do escritor, a venda do livro foi permitida, e isto fez com que o livro se tornasse um grande sucesso de vendas e Ginsberg ficasse famoso devido a sua vida desvairada *beat*.

Podemos ver em *Uivo* que a literatura beat de Ginsberg, mais do que uma simples narrativa de sua época, é uma fiel produção de retratos da sua vida e nos revela o desenvolvimento de sua personalidade inquieta, bem como nos mostra sua necessidade de contar minuciosamente detalhes de seus sentimentos variados e de sua vida. Ele não se deixa comeder por regras literárias, pois sua escrita é de uma sinceridade emocional surpreendente, bem parecida à de Antonin Artaud; podemos perceber que o filme permite a experiência de vislumbrar as feridas de Ginsberg e da *beat generation*, e seus afilhados, em uma espécie de grito silencioso, transformado nas imagens mais dramáticas possíveis, de modo a imprimir nos outros a intensidade de sua própria ideologia.

Vale salientar que tanto o filme quanto o poema demonstram o desejo pela profilaxia social de enquadrar e estigmatizar aqueles que fogem dos padrões normativos e que devido a isto são deixados nas margens e becos da sociedade, que fica bem evidente na cena que mostra Ginsberg se internando no hospício e lá ficando amigo e vendo o suplício de Carl Solomon, a quem dedicou belamente seu famoso escrito.

Nestas instituições de caráter segregacionista (manicômios, hospitais e prisões), o interesse principal era/é segregar e dominar as pessoas consideradas inúteis e inválidas do convívio com os outros, pois “o corpo encontra-se [...] em posição de instrumento ou de intermediário; qualquer intervenção sobre ele pelo enclausuramento [...] visa privar o indivíduo de sua liberdade [...] o corpo é colocado num sistema de coação e de privação [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 16). Assim, no decorrer dos séculos, através de excessiva vigilância e da utilização de



métodos disciplinares, as instituições passam a ter, em suas dependências, total domínio sobre corpos diferenciados, “não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 133).

O poder disciplinar instaurado nessas instituições, está preocupado, inicialmente, em vigiar e regular os corpos internados em suas dependências, em seguida, disciplinar individualmente o sujeito e seu corpo. Por conseguinte, o policiamento e disciplinamento têm por objetivo isolar e individualizar, cada vez mais, o sujeito, ou seja, produzir um indivíduo que tenha a possibilidade de ser tratado como um corpo dócil, pois

[...] visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa ‘maquinaria de poder’ que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma ‘anatomia política’, que é também igualmente uma ‘mecânica do poder’ [...] ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, ‘corpos dóceis’. (FOUCAULT, 2009, p. 133 - 134)

Michel Foucault (2009) reflete que, ao produzir corpos dóceis, a “mecânica do poder” tem por objetivo a coerção disciplinar, para produzir, em termos econômicos e políticos, corpos que possam ser tratados ao mesmo tempo como uma aptidão aumentada e uma dominação acentuada.

Nascidos e/ou filhos da era pós-guerras mundiais, os beats viram a ascensão dos EUA, enquanto potência política, cultural, bélica, tecnológica, social e econômica. Não desejando um enquadramento no padrão burguês do *american way of life*, os beats acabaram sendo estigmatizados como vagabundos que beiravam a rebeldia sem causa. Esses estigmas surgem porque cada sociedade seleciona,

dentro de suas características sociais, históricas e culturais, uma determinada quantidade de atributos e valores que ajustam a maneira como os cidadãos devem ser, corporal, intelectual e moralmente. De acordo com Erving Goffman (1975), esses atributos devem ser iguais, mesmo havendo poucas diferenças, para todos os cidadãos, grupos e classes da sociedade, o que acaba resultando em expectativas normativas. Os sujeitos que não se encaixam nelas acabam sendo estigmatizados, como é o caso dos *beats*.

No entanto, a rebeldia dos beats passou a ser considerada o primeiro movimento de contracultura, que por ventura exerceu forte influência nos posteriores movimentos contraculturalistas, nas décadas de 1960 e 1970: hippies, homossexuais, artistas pós-modernos, pacifistas, ecologistas, tropicalistas, negros, feministas, punks, folks, undergrounds. Nesse sentido, a arte beat “se torna mais presença do que representação, mais experiência partilhada do que comunicada, mais processo do que resultado, mais manifestação do que significação, mais energia do que informação” (LEHMANN, 2007, p. 143).

Logo, o filme *Uivo* nos faz perceber que a contracultura luta veementemente contra qualquer tipo de autoridade, especialmente contra os diálogos e as ações estigmatizadoras, de relevância racista, sexista, homofóbica, a indústria bélica e cultural, a opressão, a pobreza advinda da distribuição desigual da riqueza e das leis injustas do Estado, os cânones estéticos da/na arte, as instituições, dentre outros. Isto porque a lógica do autoritarismo perdura firmemente em uma sociedade que marginaliza, rejeita a diferença e encara a questão como um problema em si. Neste viés, esse discurso, evidentemente, não costuma considerar o pressuposto de que a desigualdade socioeconômica desempenha um papel crucial no seu interior, pois quanto mais se aumenta a distância entre poder e qualidade de vida nos grupos humanos, maiores serão as probabilidades de segregação. Logicamente, isto remete o caráter político e público da sociedade a um lugar secundário, onde ideais, como justiça social, equidade, solidariedade e democracia resultem em palavras vãs, porque não são prioritariamente os ideais necessários em um mundo em que tudo passa pela métrica do capital.

Uma das armas mais poderosas utilizadas no processo do autoritarismo é o antidiálogo, já que tem como propósito manter os seres humanos alheios e distantes das decisões sobre o modelo e sobre as formas de organizar e intervir na vida social, haja vista que esta estratégia de dominação incorre na capacidade do sujeito pensar e problematizar a realidade, impedindo-o de exercer o direito de exprimir sua palavra, dialogar e dialetizar acerca da sociedade em que vive, o que, desta maneira, o torna um indivíduo alienado e fragmentado. Ou seja, é visível que a coisificação do ser humano está relacionada ao isolamento e à produção e manipulação dos afetos, pois, sem a oportunidade de dialogar, e privado de canais de debate e reflexão sobre suas relações com o mundo e com os outros, mais alienado política, social e culturalmente se encontrará e ficará o indivíduo. Em contrapartida, diante da garantia de passividade e da divisão entre os diferentes grupos sociais, os controladores levarão adiante a perpetuação do seu poder, assegurando a ampliação de sua força de coerção no processo de domínio, e, claramente, os sujeitos virarão meros fantoches do ponto de vista político e sociocultural.

Mas o reconhecimento e a aceitação da diversidade esbarram no desejo de assegurar a homogeneidade social, que é produzida a partir de uma aversão à diferença, fazendo com que o ideal de igualdade e a garantia de acesso às diferentes oportunidades socioeconômicas e culturais para todos, independentemente das peculiaridades de cada indivíduo e/ou grupo social, geralmente tenha dificuldade para se instaurar na sociedade. Então, a *beat generation* e os outros movimentos contraculturalistas defendem a afirmação da diferença, visto que há diferenças e há igualdades, pois nem tudo deve ser igual e nem tudo deve ser diferente. É imprescindível que o ser humano tenha o direito de ser diferente, quando a igualdade o descaracteriza, e o direito de ser igual, quando a diferença o inferioriza.

No entanto, exilados pela cultura hegemônica, os *beats*, através de seus temas e estilo de vida, ligados à loucura, à marginalidade, à obscenidade, à violação de limites, ao nomadismo, ao hedonismo, ao uso de drogas e ao sexo sem limites, à vontade de viver em comunidade e à quebra de tabus, não simplesmente contestaram todo tipo de autoridade vigente, mas, sobretudo, buscaram transformar

essas temáticas em energia poética e estados de expansão da alma e do espírito. Resumindo:

Criminalidade, obscenidade e loucura foram, para os beats, fases necessárias para seu desenvolvimento pessoal, artístico e espiritual; e, em última análise, eles representaram um modo de se opor à criminalidade organizada e coletiva, à obscenidade e à loucura da guerra e a outras formas sociais de destruição humana. (STEPHENSON, 1990, p. 9)

Em concomitância, Raimundo Matos de Leão postula:

Ao rejeitar todo um arcabouço de idéias que mantém os pilares da sociedade massificada, os grupos no centro desse arco multicolor que é a contracultura persistem firmemente sustentados por um desejo de viver o presente, diluindo-se a noção de futuro como promessa. Intentam práticas sociais alternativas sustentadas pelo discurso que propõe um radical afastamento da racionalidade determinada pelo autoritarismo. (LEAO, 2009, p.35)

Logo a *beat generation* e os ideais da contracultura expandiram-se para outros países, dentre eles o Brasil. Entretanto, diferente do que aconteceu na América, onde os jovens eram tolerados, os movimentos contraculturalistas foram duramente combatidos no território brasileiro, pois o país estava em plena ditadura militar.

Assim, a censura brasileira ganha total força para fazer o que bem desejar depois do Ato Institucional Nº 5 – AI5, decretado em 1968, pois, para o governo ditatorial, não eram toleradas publicações e manifestações contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que fossem as formas de expressão, e foi neste viés totalitário que foram produzidos a ferro e força balísticos os slogans “Ninguém deixa esse país” e “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Vejamos partes do referido decreto:

Art. 5º A suspensão dos direitos políticos, com base neste Ato, importa, simultaneamente, em:

- I – cessação de privilégio de fôro por prerrogativa de função;
- II – suspensão do direito de votar e de ser votado nas eleições sindicais;



III – proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;

IV – aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança:

- a) liberdade vigiada;
- b) proibição de frequentar determinados lugares;
- c) domicílio determinado.

§ 1º O ato que decretar a suspensão dos direitos políticos poderá fixar restrições ou proibições relativamente ao exercício de quaisquer outros direitos públicos ou privados. (BRASIL, 1968)

Entretanto, cidadãos revoltados com o sistema ditatorial do Brasil sentiram necessidade de mostrar ao público as atrocidades da época. No âmbito da arte, artistas liderados pelos baianos Gilberto Gil e Caetano Veloso, antes do exílio forçado, produziram o movimento que ficou mundialmente conhecido como tropicalismo, denominado desta forma, a partir da instalação *Tropicália* do artista plástico Hélio Oiticica.

A estética tropicalista tinha como função deglutir a arte estrangeira e regurgitar, antropofagicamente falando, as barbáries do contexto sociopolítico, econômico e cultural brasileiro. E foi neste contexto que Sérgio Sampaio lançou, em 1973, em forma de um grito de liberdade, a música *Eu quero é botar meu bloco na rua*, do disco homônimo, produzido pelo gênio-louco-desvairado-baiano Raul Seixas:

Há quem diga que eu dormi de touca
 Que eu perdi a boca, que eu fugi da briga
 Que eu caí do galho e que não vi saída
 Que eu morri de medo quando o pau quebrou
 Há quem diga que eu não sei de nada
 Que eu não sou de nada e não peço desculpas
 Que eu não tenho culpa, mas que eu dei bobeira
 E que Durango Kid quase me pegou
 Eu quero é botar meu bloco na rua
 Brincar, botar pra gemer
 Eu quero é botar meu bloco na rua
 Gingar pra dar e vender
 Eu quero é botar meu bloco na rua
 Brincar, botar pra gemer
 Eu quero é botar meu bloco na rua
 Gingar pra dar e vender
 Eu, por mim, queria isso e aquilo
 Um quilo mais daquilo, um grilo menos nisso
 É disso que eu preciso ou não é nada disso
 Eu quero todo mundo nesse carnaval...

(SAMPAIO, 1973)²

No âmbito das artes cênicas, e seguindo o ideário contracultural estrangeiro e brasileiro das linguagens artísticas, refletidas anteriormente, no nordeste do Brasil, surge o Cruor Arte Contemporânea, em 2011, a partir do estabelecimento do projeto de pesquisa de iniciação científica, intitulado “Almodóvar e Kahlo: Estéticas Constituintes Para Processos Criativos”, e do projeto de extensão e pesquisa de ação integrada acadêmica, denominado “Processos de Criação em Arte: Vivenciando e Apreendendo Cinema, Dança Flamenca, Cultura Espanhola e Teatro”; ainda no mesmo ano, a coligação foi premiada com o Edital PROEXT, para realizar a pesquisa integrada “Arte Contemporânea e Cultura Investigadas Para Conhecer, Apreender e Transformar”, que congrega ações de graduação e pós-graduação do Departamento de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Os referidos projetos são coordenados pela Profa. Dra. Nara Salles, no Núcleo Transdisciplinar de Pesquisa em Artes Cênicas e Espetaculares da mesma universidade.

O Cruor Arte Contemporânea estrutura-se como uma coligação de artistas, sem e com corpos diferenciados,³ de diferentes linguagens, à qual pertença, que atua e reside no Estado do Rio Grande do Norte,⁴ e que vem despontando na cena pós-dramática brasileira através de seu pensar-fazer cênico, que procura questionar, subverter e transgredir os desafiadores e instigantes preceitos defendidos pelo *establishment* da racionalidade totalitária e tecnocrata de nosso tempo, principalmente no que condiz à censura dos corpos nus de seus artistas, que despertam o erótico no imaginário do público.

Em suas investigações, o Cruor Arte Contemporânea pesquisa as técnicas corpóreo/vocais apontadas pelas teorias e práticas do teatrólogo francês Antonin Artaud, em seu livro *Teatro da crueldade*;

² Disponível em <http://www.vagalume.com.br/sergio-sampaio/eu-quero-e-botar-meu-bloco-na-rua.html> <Acessado em 25 de abril de 2014>.

³ Termo que cunhei com a Profa. Dra. Nara Salles, para designar as pessoas com alguma chamada “deficiência” corpóreo/mental.

⁴ Exceto o autor deste artigo.

da diretora norte-americana Anne Bogart, nas técnicas de Viewpoints; do pesquisador chileno Amílcar Barros, em seus estudos sobre a Dramaturgia Corporal; da coreógrafa pós-moderna alemã, Pina Bausch, em sua Dança-Teatro; do teórico alemão Hans-Thies Lehmann, em seu postulado sobre o Teatro Pós-dramático; do antropólogo e psicólogo chileno, Rolando Toro, e a prática da Biodança; da filosofia-dança japonesa Butho; dos estudos de *performance* e técnicas orientais, como o Tai Sabaki e o conceito de instaurações cênicas, desenvolvido pela encenadora da coligação.

No que concerne ao conceito de instaurações cênicas, é importante ressaltar que ele foi desenvolvido pela Profa. Dra. Nara Salles, em sua pesquisa de doutoramento, defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, na tese intitulada “Sentidos: uma instauração cênica – Processos criativos a partir da poética de Antonin Artaud”. A princípio, instauração foi o termo utilizado pela curadora de arte



“Xifópagas Capilares”

Lisette Lagnado, e de acordo com ela esse é um dos conceitos principais da arte contemporânea, sendo promovido pelo artista Tunga, a partir de que, conseqüentemente, foi o artista Tunga que o promoveu a partir de sua obra “Xifópagas Capilares”, que foi exposta em 1985 e apresenta duas adolescentes que se movimentam unidas pelos seus cabelos (SALLES, 2004).

Desta forma, levando o conceito de instauração para o paradigma das artes cênicas, ele passa a ser um híbrido que transita entre a linguagem da instalação e a da *performance*, trazendo assim, para a cena, respectivamente, o estático e o dinâmico, pois, de acordo com Salles (2004), a instauração cênica supera a efemeridade da *performance* e a contemplação estática da instalação, posto que intenta deixar resíduos nas ações e espaços cênicos, e principalmente perpetuar ações na memória do espectador, haja vista que etimologicamente a palavra instauração deriva do latim *instaurare*, que significa estabelecer, formar, fundar.

Igualmente inspirado pelos artistas e coletivos contraculturalistas reconhecidos internacionalmente, como Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Teatro da Vertigem, Living Theater,⁵ Teatro Experimental de Cáli, Teatro La Candelaria, *Théâtre du Soleil*, Ói Nóis Aqui Traveiz, Teatro Oficina, Los Lobos, *Open Theater*, San Francisco Mime Troupe, Grupo Galpão e *Bread and Puppet Theater*, que tinham a preocupação de produzir uma arte contestadora dos discursos e práticas que visavam homogeneizar e coisificar os indivíduos e as sociedades, o Cruor Arte Contemporânea configura também seus processos criativos como colaborativos, ou seja, o diálogo estabelecido é colaborativo, pois mesmo quando é oposto, se trata sempre de tecer uma via de encontro, uma nova possibilidade de compreensão, uma nova síntese não hierárquica. Não se trata da busca de uma via de consenso, ao contrário, luta-se para preservar e perseverar na diferença, como condição para emergir novas ideias.

É nesta seara que o Cruor Arte Contemporânea elabora suas instaurações cênicas e encenações, so-

⁵ Atualmente, o Cruor Arte Contemporânea está trabalhando com o Living Theater, no projeto “Homens Libertem-se!/Men Get Free!”. Para informações sobre a parceria ver o site: <http://www.homenslibertemse.com/>.



bretudo através da apropriação antropofágica dos filmes do cineasta espanhol Pedro Almodóvar e do universo biográfico-pictórico da artista visual Frida Kahlo. Logo, a partir dessas apropriações, o Cruor Arte Contemporânea regurgitou em cena as seguintes instaurações cênicas: 1) “Carmin Experimento Água”, que consistiu em uma série de ações, criadas a partir da observação dos líquidos presentes nas pinturas e desenhos de Kahlo e Almodóvar, e suas reminiscências, a partir das memórias presentes no corpo dos artistas e que foram apresentadas, concomitantemente, existindo uma interação com os transeuntes; 2) “Unisex”, uma intervenção política que questionou os direitos das pessoas transexuais ao uso de banheiros para seu gênero escolhido, e que teve como objetivo transformar alguns banheiros, separados por gêneros, na universidade, em banheiros unisex, principalmente após o fato ocorrido no Departamento de Artes da UFRN, quando, durante uma festa realizada nas suas dependências, uma discente transgênero teve o seu acesso ao banheiro negado por uma funcionária; 3) “Segredo”, criada a partir do filme “A Flor do Meu Segredo”, de Almodóvar, consistiu na seguinte ação: duplas de artistas, tendo um deles com os olhos vendados, colocaram-se em um determinado lugar da cidade e, no momento em que o artista vendado tocava o corpo de alguém no espaço, abraçava-o e estabelecia um vínculo de comunicação tátil e verbal e/ou sonora acerca de segredos e solicitava que o transeunte escrevesse e/ou desenhasse, em sua roupa branca, palavras e memórias de seus segredos; 4) “Corpo Livre”, esta instauração cênica urbana consistiu em convidar artistas da cidade para que, em determinado local e hora, dançassem ou executassem uma partitura de três minutos, tendo o corpo nu pintado com pasta d’água. Esta instauração se desenvolveu da seguinte maneira: o grupo saiu em cortejo, acompanhado por músicos e musicistas, ainda com roupas, de determinado local da cidade em direção a um ponto onde houve algum tipo de repressão ao corpo; quando chegaram, se sentaram formando uma mandala, e aqueles que tinham o corpo nu pintado de branco entraram na mandala, tiraram suas roupas e executaram a partitura de três minutos; logo após, colocaram as roupas e foram embora, da mesma forma que chegaram: em cortejo; 5) “Tai”, criado a partir das aulas e do

treinamento com o professor Sol das Oliveiras Leão, da técnica Tai Sabaki, que é um conjunto de técnicas de movimentação corporal, praticado por várias artes marciais japonesas, sendo sua maior finalidade evitar o enfrentamento direto, ou seja, um ataque, bem como aborda as dores de Kahlo e sua reverberação no corpo dos artistas da instauração cênica; 6) “Cartas do México Brasil”, realizada durante o Festival Escena Mazatlan 2012, que consistiu em convidar os mexicanos que passavam pela Plazuela Machado a escreverem cartas sobre seus cotidianos para que, a partir destes escritos, pudéssemos construir dramaturgias para a encenação “Carmin”; 7) “Exposição Peitos”, investigação das transparências presentes nos filmes de Almodóvar em relação às pinturas e desenhos de Kahlo, criando imagens a partir de jogos de luz e sombra e desconstruindo gêneros; 8) “Bazar Cult”, que foi uma instauração cênica festiva, criada e constituída através da análise de personagens dos filmes de Almodóvar; 9) “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo”, que se configurou como a parte prática da minha dissertação, sob a orientação da Profa. Dra. Nara Salles, no PPGArC da UFRN do Norte, na qual se propôs um diálogo entre as dores do corpo da artista plástica mexicana em relação ao meu próprio corpo diferenciado. Em “Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo”, além de estarem inseridos aspectos relevantes da biografia e da arte de Kahlo, outra influência importante é o enfoque na instauração do estigma dos corpos diferenciados, no acontecimento cênico, e seus desdobramentos nas relações interpessoais na sociedade contemporânea; 10) “(DES) VITRUVIANDO” tem a intenção de afirmar que o processo de estigmatização, que os artistas com corpos diferenciados sofrem, está relacionado, sobretudo, à maneira como seus corpos são e se apresentam, já que suas diferenças corporais fazem surgir uma corporeidade peculiar em cena, sobretudo por que, sendo considerados fora dos padrões de corpo e de beleza estabelecidos, baseados principalmente no ideário renascentista do “Homem Vitruviano” de Leonardo da Vinci, ainda que não seja de sua vontade, interferem e provocam reações, de cunho social e estético, que se opõem aos cânones cênicos tradicionais.

As instaurações cênicas foram um procedimento metodológico utilizado para se chegar a “Carmin”,



que se trata de uma encenação não linear, com dramaturgia construída colaborativamente. Não conta uma história, mas cria uma atmosfera sensível, que permeia aqueles que assistem/bebem/comem e são vistos. É composta pela montagem de partes das várias instaurações cênicas, construídas pela coligação e pontuadas por novos elementos.



“Carmin Experimento Água”. Foto: Fernando Siviero



“Unisex”. Foto: Nathalia Santana



“Segredo”. Foto: Nara Salles



“Corpo Livre”. Foto: Nara Salles



“Tai”. Foto: João Pedro Tavares



“Cartas do México Brasil”. Foto: Nara Salles





“Exposição Peitos”. Fotos: Nara Salles



“(DES)VITRUVIANDO”. Foto: Luís Carneiro Leão



“Bazar Cult”. Foto: Nara Salles



“Carmin”. Foto: Nara Salles



“Kahlo em mim Eu e(m) Kahlo”

Desafiando os cânones cênicos tradicionais e a moral e os bons costumes da sociedade hipócrita e anacrônica em que vivemos, o Cruor Arte Contemporânea foi várias vezes censurado, devido ao seu fazer teatral pós-dramático e de caráter contracultural, na dinâmica do mostrar silenciando-se. No entanto, a mais explícita censura foi acerca da instauração cênica “Corpo Livre”, que devido à nudez de seus artistas, a encenadora da coligação teve



que responder a uma sindicância, na instituição de ensino superior da qual faz parte. Isto porque a referida instauração simplesmente propôs uma discussão sobre o corpo nu do artista.

Esse fato demonstra o preconceito e a alienação do público diante da nudez tornada erótica pelos corpos dos artistas, e isto faz lembrar que, na esteira da política na arte, o teatro

[...] só é profundamente condenável moral e politicamente quando é inofensivo. Quando não causa dor. Quando nos satisfaz como pessoas cultivadas. Pois essa ‘cultura’ é a que quer esquecer a catástrofe na qual quase todos os corpos desse mundo se encontram objetivamente. Cabe à arte assumir o risco de fazer algo nos tocar – de forma dolorosa, embaraçosa, assustadora, perturbadora – algo esquecido, desmentido, que não emergiu na superfície da consciência. Contudo, acusações ‘morais’ (na verdade profundamente amorais) são constantemente lançadas justamente contra aqueles artistas que querem sair da superfície e provocar inquietações nos porões da cultura. (LEHMANN, 2014, p. 13)

Isto porque o nu, enquanto erótico, em cena, acaba provocando e subvertendo as convenções socioculturais e educativas, que tanto domesticam as manifestações corporais às quais os espectadores estão submetidos e acostumados na sociedade, desde o ápice da teologia cristã, na modernidade, até a contemporaneidade. E o trânsito da nudez em cena passa a adquirir um caráter erótico, bem como político, pois não esgota as possibilidades de transgressão, visto que

[...] o corpo aí figurado é algo que nos é dado a ler, que nos é mostrado, essa leitura implica necessariamente aspectos éticos, psicológicos, políticos, sociais, religiosos, porque o corpo é um espaço já preenchido, marcado, penetrado por esses valores *antes de ser mostrado*. Esses sinais estão inscritos no corpo, demarcando limites, áreas, zonas, usos, funções, regras, proibições que não cessam de ser deslocadas a todo momento, a depender dos desejos do fruidor. (MENDES, 2014, p. 54)

Logo, os corpos eróticos do Cruor Arte Contemporânea, em suas cenas transgressivas, desve-

lam o interdito do imaginário da sociedade pudica a qual pertencemos, pois passam a ser considerados como

Corpo morada dos outros, reserva de histórias que foram sendo armazenadas em pontos tão resguardados, tudo o que de nós mesmos nos protegemos, nossos fantasmas, todos os nossos medos, culpas, repressões, fantasias, desejos mais ocultos, falta de carinho e aconchego, pedidos mudo de ajuda. [...] O corpo que protege e abriga a morte, destino de todos, fabrica sumos, suores, salivas, sons, relacionamentos de proximidade e distância, desenhos de gestos e suas trajetórias nos diversos espaços que o contém. E lança em tudo os vestígios tênues ou densos de sua própria presença (AZEVEDO, 2008, p. 128-129)

As instaurações cênicas e a encenação do Cruor Arte Contemporânea enquadram-se em trabalhos artísticos que não ensejam se tornar simples produtos de processos criativos, mas que pretendem se constituir na processualidade, na qual o espectador é compelido a perceber a obra de arte em seu próprio processo constituinte, o que culmina na necessidade desse sujeito participar ativamente do ato artístico e permitir que sua percepção se torne aberta, sobrecarregada e não acabada. Isto porque é oferecido ao espectador desta cena erótica, no caso do Cruor Arte Contemporânea, o reconhecimento de sua presença, já que os artistas propõem diferentes maneiras de experimentar, estimular, provocar, convidar, desafiar e vivenciar a experiência artística, e não mais consideram o público como sendo apenas um receptáculo que é silenciado passivamente durante o processo de fruição.

Fazendo um paralelo entre *Uivo, Eu quero é botar meu bloco na rua*, as instaurações cênicas e a encenação do Cruor Arte Contemporânea, é possível perceber que embora sejam de linguagens diferentes, estas obras delineiam, tanto no sentido ideológico como no formal, a tentativa de romper com o que se chamava de arte pura, balizada pelo autoritarismo e, por conseguinte, a descoberta e a valorização de elementos e procedimentos considerados não artísticos. Além disso, nos afirmam que, na procura por um entrecruzamento entre vida real cotidiana e vida esteticamente organizada, o artista pode se converter em mediador do processo político-social



e revalidar que é possível pensar “o político” sem aderir à política partidária.

Esses artistas nos propiciam ver o mundo e a instalação da arte na vida, e vice-versa, a partir de pontos de vista diferentes. São verdadeiros errantes do seu tempo, pois seus fazeres artísticos por si e em si se bastam, haja vista que numa espécie de desnudamento, no sentido grotowskiano, passam particularmente por um processo complexo, pois têm que fazer uma ação de autopenetração, a fim de sacrificar os estigmas mais recônditos da parte mais íntima, e desta maneira poderem subverter, transgredir e eliminar os estigmas que foram inseridos durante todas as suas vidas. Ou seja, necessitam ser plenamente sinceros consigo, posto que não fingem artisticamente algo, mas oferecem humilde e corajosamente ao público suas artes em um ato real de provocação. Assim, o processo de desnudamento se assemelha ao ideal do ator santo, pensado por Jerzy Grotowski:

[...] Se o ator, estabelecendo para si próprio um desafio, desafia publicamente os outros, e, através da profanação do sacrilégio ultrajante, se revela, tirando sua máscara do cotidiano, torna possível ao espectador empreender um processo idêntico de autopenetração. Se não exhibe seu corpo, mas anula-o, queima-o, liberta-o de toda resistência a qualquer impulso psíquico, então, ele não vende mais o seu corpo, mas o oferece em sacrifício. (1992, p. 29)

Quanto ao ator santo, o pensamento de Grotowski é complementado por Eugenio Barba:

[...] Livrando-se da carga que o define socialmente e de maneira estereotipada, o ator cumpre um ato de sacrifício, de renúncia, de humildade. Essa sucessão de feridas íntimas vitaliza o seu subconsciente e lhe permite uma expressividade que não se pode certamente comparar com a expressividade obtida com um cálculo frio ou com a identificação com o personagem. Violentando os centros nevrálgicos da sua psique e oferecendo-se com humildade a esse sacrifício, o ator, assim como o espectador que quer se entregar, supera a sua alienação e os seus limites pessoais e vive um clímax, um ‘ápice’, que é purificação, aceitação da própria fisionomia interior, libertação. (2010, p. 99-100)

Sendo assim, *Uivo, Eu quero é botar meu bloco na rua*, as instaurações cênicas e a encenação do Cruor Arte Contemporânea trazem à tona, na cena do processo real, os momentos que modificam pereneamente o modo crítico de pensar e lidar com e sobre a marginalização dos artistas, a transgressão dos estigmas impostos a esses indivíduos, tanto socialmente quanto artisticamente, e a reflexão de que qualquer ser humano, que seja cotidianamente estigmatizado, pode e é capaz de fazer arte, pois a contracultura no âmbito das artes cênicas contemporâneas objetiva discutir, reconhecer e se apropriar da diversidade e da alteridade dos artistas.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Nudez*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *O Corpo em Tempos e Lugares Pós-Dramáticos*. In: GUINSBURG, J; FERNANDES, Sílvia (Orgs.). *O Pós-dramático: um conceito operativo?*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator – Um dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.
- BRASIL. *Ato Institucional Nº 5*. Brasília, DF: Casa editora, 1968.
- EPSTEIN, Rob; FRIEDMAN, Jeffrey. *Howl*. [Filme-vídeo]. Produção de Rob Epstein e Jeffrey Friedman, direção de Rob Epstein e Jeffrey Friedman. 2010. 84 min.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.
- LEÃO, Raimundo Matos de. *Transas na cena em transe: teatro e contracultura na Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.



_____. *Esthetics of resistance, esthetics of revolt. Pitágoras 500*, Campinas, SP, v. 6, n. 6, p. 58-74, 2014.

MENDES, Cleise Furtado. Erotismo e pornografia: as representações do corpo. In: LOPES, Cássia; LEÃO, Raimundo Matos de. (Orgs). *Tempo de dramaturgias*. Salvador: EDUFBA, 2014.

OLIVEIRA, Felipe Henrique Monteiro. *Corpos diferenciados: a criação da performance “Kahlo em mim eu e(m) Kahlo”*. Maceió: EDUFAL, 2013.

SALLES, Nara. *Sentidos: uma instauração cênica – Processos Criativos a Partir da Poética de Antonin Artaud*. 2004. 200 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Escola de Teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

SAMPAIO, Sérgio. *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Philips, 1973.

STEPHENSON, Gregory. *The daybreak boys: essays on the Literature of the Beat Generation*. Illinois: Paperback, 1990.

