

defesa da arte como pedagogia da impureza

Carolina Nóbrega / Programa Vocacional Dança 2014

Começarei esse jogo de escrita debruçando meu olhar sob um artista, *Joseph Beuys*, recortando-o à minha maneira, para que ele desempenhe, aqui, o papel de um personagem alegórico a servir simultaneamente de provocação e espelho para um *artista orientador* em devir - que ainda não existe, mas que poderia ser eu ou qualquer um. Em outras palavras, convoco Beuys para me auxiliar, por uma via fabular, em uma defesa e disputa daquilo que considero a potência de ação de um artista no *Programa Vocacional* - em muito abafada, desestimulada, adormecida ou, simplesmente, opaca. Desculpo-me de antemão pelo tom repetitivo desse escrito, sinto-me por vezes replicando a anos uma mesma fala oca, inerte. Esse ano, entretanto, completamente arrebatada pela energia adolescente e, portanto, revolucionária dos *artistas vocacionados*, torço para que minhas palavras criem o mínimo de fâsca e incêndio.

I

Em maio de 1974 Joseph Beuys chegou de avião em Nova Iorque com seu corpo inteiramente embrulhado por cobertores de feltro e foi levado de maca em uma ambulância até a sala de uma galeria, onde permaneceu por três dias encerrado junto a um coioote. Beuys, em posse de luvas e uma bengala, hora deitava-se em um monte de feno, hora enrolava-se em cobertores de feltro. Diariamente, traziam à sala cinquenta edições do *Wall Street Journal*, nas quais o coioote urinava. O comportamento do coioote ao longo dos dias variou - temeroso, solitário, agressivo e até dócil. Ao final desses dias, o corpo de Beuys foi novamente embrulhado no feltro e conduzido de maca em uma ambulância ao aeroporto. Joseph Beuys não pisou o solo americano, exceto em sua cela com o coioote, sendo sua experiência com o animal a única que ele vivenciou em sua estadia nesse território - "eu queria me isolar, me separar, não ver nada da America, além do coioote"¹. (BEUYS apud KOUNI, 1993, p.2013)



Registro da ação *I like America and America likes me*

¹ Tradução minha.

O coioote, encarado pelos colonizadores ingleses como uma ameaça perigosa a ser dizimada, era um animal importante de mitologias indígenas norte-americanas, considerado como um símbolo divino de harmonia. Beuys decidiu relacionar-se com os Estados Unidos apenas através do coioote para "reduzir o abismo que separa a cidade moderna do estado de natureza, colocando em oposição o saber da população indígena dizimada (...) e a atual América dos colonizadores" (BORER, 2001, p.23), oferecendo essa América moderna como urinol para o coioote, através dos exemplares diários do *Wall Street Journal*, e, sobretudo, buscando efetivamente estabelecer com o coioote algum tipo de conexão e relacionamento. Diante do coioote, Beuys não apenas criticou a sociedade moderna, mas encontrou uma via de ação artística que fissurou a arte ocidental através do "encontro poluidor" com forças rituais pré-coloniais.

A arte em si, enquanto conceito, foi uma criação ocidental, sendo sua função oficial e seu aparato de funcionamento institucional apoiado inteiramente nas construções linguísticas e simbólicas do Ocidente. Portanto, a arte é um fenômeno que só passa a ser vivenciado em contextos não-ocidentais através de processos hegemônicos de colonização. Entretanto, por mais autoritário e genocida que tenha sido o processo colonizador, o efeito gerado de seu choque cultural não é, majoritariamente, o de um apagamento completo, mas, sim, o da geração de um *entre lugar* difuso, no qual outros regimes simbólicos sobrevivem, através de estratégias escorregadias de não cooptação, que profanam as estruturas hegemônicas.

A cultura migrante do "entre-lugar", a posição minoritária, dramatiza a atividade de intraduzibilidade da cultura, ao fazê-lo, ela desloca a questão da apropriação da cultura para além do sonho assimilacionista, ou do pesadelo do racista, de uma "transformação total do conteúdo", em direção a um encontro com o processo ambivalente de cisão e hibridização que marca a identificação com a diferença da cultura. (BHABHA, 2010, p.308)

Para Arthur C. Danto (2010), os artistas dos anos 70 - período que inclui Joseph Beuys - foram responsáveis por conduzir a arte à sua própria morte, ao seu fim. É essa arte morta, essa não arte, que é para ele a *arte contemporânea*. A morte da arte não teria sido desencadeada pela interrupção da produção artística, mas por uma revisão conceitual radical, a partir da qual toda idéia ou metodologia universalizante acerca da arte deixa de fazer sentido, não havendo mais nenhuma *narrativa mestra* a determinar o fazer artístico, sendo o campo da arte composto puramente por *jogos discursivos*.

Não me parece estranho atribuir o fim da arte também à presença intrusiva das simultaneidades culturais do processo colonizador, que perturbou a possibilidade de existência de um discurso ocidental monofônico, obrigando o Ocidente a polifonia. Através desse processo, tanto a arte ocidental precisou se rever - vide o cubismo em relação à África -, quanto as colônias passaram a produzir arte de seu substrato de sobreposições culturais. Conforme apresenta Danto:

o tipo de crítica que seria legítimo praticar teria de ser muito diferente do tipo autorizado por alguma visão da história exceto a minha - visões de história, por exemplo, que identificam certas formas de arte como historicamente imperativas. Esses pontos de vista são o equivalente, pode-se dizer, de um povo escolhido, ao qual o sentido da história encontra-se supostamente atrelado, ou a uma classe específica, como o

proletariado, destinado a ser veículo do destino histórico, em contraste com o qual nenhuma outra classe ou pessoa - ou arte - possui um significado decisivo e derradeiro. Em uma passagem que hoje certamente o colocaria em apuros, Hegel escreve sobre a África como "parte não histórica do mundo... o que propriamente entendemos por África é o espírito não-histórico, subdesenvolvido, ainda envolvido nas condições da mera natureza." De modo semelhante, e com uma atitude não menos abrangente, Hegel descarta a Sibéria como "além dos limites da história". (DANTO, 2010, p.29)

A partir desse pensamento, pode-se supor que a colônia, por estar "além dos limites da história" para o olhar ocidental, pode, por sua vez, propulsionar uma "arte do fim da história", a partir da qual nada ou qualquer coisa pode ser incluído no campo da arte por via de estratégias discursivas, performativas e enunciativas. Assim, a arte contemporânea pós-colonial, por estar em contato com outros esquemas culturais, que são esquemas marginalizados e potencialmente detonadores dos esquemas hegemônicos, pode possuir alto poder de contestação, perturbação, desvio e modificação da norma.

Joseph Beuys, ao debruçar-se sobre forças simbólicas pré-coloniais que resistem e poluem as ordenações ocidentais, buscou, por vias rituais iniciáticas, fazer renascer a idéia e os modos de se fazer arte para, assim, transformar a vida comum - "Beuys nos convida a encontrar no coioote um semelhante, um irmão, nossa parte maldita, residual. Não é apenas o coioote fora de si, mas junto com ele, o coioote em si que é preciso aprender a conhecer". (BORER, 2001, p.25)

Segundo Homi Bhabha (2010) o processo colonizador foi marcado pela criação de narrativas de identidade que identificavam o branco, europeu, colonizador como a verdade, a norma, o EU; e o colonizado como o equívoco, o anormal, o OUTRO. Ao longo desse complexo processo de dominação cultural, entretanto, na mesma medida em que o EU tentava adequar o OUTRO a sua norma, ele mesmo repetia constantemente a impossibilidade dessa adequação.

o processo discursivo pelo qual o excesso ou deslizamento produzido pela ambivalência da mímica (quase o mesmo, mas não exatamente) não apenas "rompe" o discurso, mas se transforma em uma incerteza que fixa o sujeito colonial como uma presença "parcial". Por "parcial" entendo tanto "incompleto" como "virtual". É como se a própria emergência do "colonial" dependesse para sua representação de alguma limitação ou proibição estratégica dentro do próprio discurso autorizado. O sucesso da apropriação colonial depende de uma proliferação de objetos inapropriados que garantem seu fracasso estratégico, de tal modo que a mímica passa a ser simultaneamente semelhança e ameaça. (BHABHA, 2010, p.131)

Do seio dessa impossibilidade, da parcialidade do colonizado, alimentaram-se resíduos de recusa à adequação. O OUTRO, portanto, manteve em si traços culturais antagônicos que desmontavam o esquema hegemônico original. A vigília do OLHO Ocidental em torno do MAL OLHADO colonial perpetuou-se na medida em que essas OUTRAS CULTURAS se apresentam como ameaças à norma, precisando, portanto, serem contidas como *primitivas, impossíveis e perdidas em um passado remoto*.

No nível do conteúdo, o arcaísmo e a fantasia do racismo estão representados como "a-históricos", exteriores ao mito progressista da modernidade. Esta é

uma tentativa, diria eu, de universalizar a fantasia espacial das comunidades culturais modernas como vivendo sua história "contemporaneamente", no "tempo vazio homogêneo" do Povo-como-Um que finalmente priva as minorias daqueles espaços marginais, liminares, a partir dos quais ele pode intervir nos mitos unificadores e totalizadores da cultura nacional. (BHABHA, 2010, p.344)

Ao colocar-se diante do coitote, Joseph Beuys escapa do círculo neurótico de contenção da "outridade cultural colonial", colocando elementos culturais "rituais" e "selvagens" para dentro da contemporaneidade cultural, num ato enunciativo no qual o rito se re-apresenta encarnado na atualidade, rompendo com o tempo cultural imutavelmente atrelado ao mito do progressismo.

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com "o novo" que não seja parte do continuum de passado e presente. Ele cria uma idéia de novo como ato insurgente de tradição cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um "entre-lugar", contingente que inova e irrompe a atuação do presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 2010, p.27)

Essa nova arte, que fratura o *continuum* do progresso ocidental, como insurgência rebelde de reconfiguração do real a partir de exercícios dialógicos de reconstrução cultural com "elos perdidos" da tradição, precisou também recusar veementemente as instituições artísticas e suas fronteiras normativas. Nesse sentido, Beuys rejeita atrelar a arte à estetização do mundo, que cria esferas especiais e separadas de criação e apreciação de jóias culturais. Ele não encara, portanto, a vida como matéria ao fazer artístico. Ao contrário, ele encara o fazer artístico como um fundamental criador conjunto do corpo social.

Beuys borrou radicalmente as fronteiras entre a arte e a vida, afirmando atuar em todas as esferas de sua experiência **como artista**, estando, portanto, a partir de sua concepção de arte, constantemente atuando para transformações sociais. Conforme expõe Alain Borer (2001, p.14):

Ele dá a entender que a menor de suas declarações e portanto cada comportamento (...) fazem *parte integrante* de sua obra, compõe uma linguagem; ele é tão responsável por ela quanto um pintor o é por sua pintura, ou um artesão por seu artesanato, ele está *engajado*.

A principal frente de atuação artística de Beuys, conforme ele defendia, não eram suas obras de arte, mas seu trabalho pedagógico - "ser professor é o meu melhor trabalho de arte. O resto é resíduo, demonstração."² (BEUYS apud KUONI, 1993, p.85) Sua concepção de educação apoiava-se na arte como ensinamento e não no ensinamento da arte. Trata-se de uma reversão fundamental. Afinal, para romper com a mecânica *estetizante* e *elitizante* da arte, dando à ela a potencia viral de transformação social, ele considerava que sua função pedagógica era a de AGIR COMO ARTISTA em vias de provocar MODOS DE AÇÃO E TRANSFORMAÇÃO COLETIVA e não ensinar a como se fazer materialidades artísticas pré-formatadas. Estava interessado,

² Tradução minha.

portanto, na arte como percepção das materialidades do mundo e ativação da capacidade humana de agir sobre elas e recriá-las - queria expandir o conceito de arte à toda criatividade transformadora, chegando à sua famosa declaração "todo ser vivo é um artista"³(BEUYS apud KOUNI, 1993, p.26), a partir da consideração de que:

A criação - seja uma pintura, escultura, sinfonia ou romance - não envolve simplesmente talento, intuição, poder de imaginação e realização, mas também a habilidade de moldar materiais que possam ser expandidos para outras esferas sociais relevantes. (BEUYS apud KOUNI, 1993, p. 149)⁴

II

O **Programa Vocacional** se define como um projeto público que aposta na contratação de artistas atuantes para a função não de *professores*, mas de *artistas orientadores*, para desenvolverem não aulas, mas *encontros*, que desencadeiem *processos criativos emancipatórios* na periferia da cidade de São Paulo/SP. Essas escolhas terminológicas - que com o desgaste cotidiano, passam a parecer acessório ou frescura institucional - se olhadas com calma e respiro de atualização, nitidamente apostam na arte como via de transformação social, por oferecer um contraponto à modelos educacionais hegemônicos. Os *processos criativos*, portanto, seriam encarados como percursos coletivos, heterogêneos e sempre contemporâneos de rearticulação do real, que fraturariam os modelos formais de educação pautados na transmissão de um conhecimento fixo a ser apreendido.

Pulverizar processos artísticos em contextos marginalizados pelos poderes repressores e policiais da ordem normativa também estaria diretamente a propor um rompimento com fronteiras institucionais, privilegiadas e centralizadoras da arte - alimentando a arte como política social e não como polícia de seu próprio campo especializado. O **Vocacional** fomentaria, assim, uma arte disposta a continuamente gerar ruídos no estabelecido, como um importante ator de modificações no corpo social.

Essa *arte vocacional*, expandida no território de São Paulo, proporcionaria vias coletivas de ação sobre a cidade, compreendendo-a não como um todo rígido e imutável, mas como uma série de inúmeros territórios díspares a serem disputados e transformados de acordo com os desejos e apropriações de coletivos heterogêneos - Trata-se, originalmente, de uma leitura de AÇÃO CULTURAL como prática de subversão do cidadão em sua relação com a polis.

O que seria, portanto, o papel de um artista-orientador dentro desse projeto? O que de fato significa atuar **como artista** nesses contextos? Olhar para a prática artística de Beuys a partir dessas perguntas, nesse momento, me oferece provocações importantes.

Através da permanente construção performativa de si, Beuys despiu o real enquanto performance mimética, oferecendo vias de desvio subversão e recriação da norma. O ato de enunciação, A FALA, era um dos recursos performativos primordiais de Beuys, reconhecida por ele como uma via potente criação escultural dos ambientes.

Enquanto a palavra "escultura" em seu sentido clássico designa um objeto tridimensional, os ensinamentos de Beuys ou entrevistas já representam a obra: a *fala é escultura*. A voz (o seu volume, sua plasticidade, seus tons) participa do espaço criado, (in)forma-o como um

³ Idem.

⁴ Tradução minha.

lugar de intercâmbio, um lugar de instantânea renovação. Palavra do mestre, mas procurando-se a si mesma - seja como um grito, risada ou silêncio - o modo como Beuys trabalha tende constantemente à atualização, em um ato (público) no presente, e portanto essencialmente inacabado. Em seu caráter imediato, a voz (...) opõe-se a estabilidade do mármore, mas, sendo flutuante, efêmera e também confusa, ela aponta ao mesmo tempo para uma "obra" coletiva ainda por vir, no longo caminho que ela ensina. (BORER, 2001, p.14)

Essa defesa da *fala* como *importância* artística se apóia em uma visão da arte como ATO DE ENUNCIACÃO, sendo, portanto, sempre efêmera, sempre re-atualizada, sempre contemporânea. Pode-se interpretar, assim, que Beuys é um artista contemporâneo, nos termos de Danto (2010), uma vez que matou a possibilidade de uma *arte do discurso oficial*, uma *arte da narrativa mestra*, por propor a arte enquanto atualidade performativa e não enquanto um estilo fixo e definido. Em outras palavras, a arte criada por Beuys é contemporânea não por propor um novo formalismo, mas por se manter em um permanente estado enunciativo de articulação, recriação e atualização de diferentes discursividades culturais.

O enunciativo é um processo mais dialógico que tenta rastrear deslocamentos e realinhamentos que são resultado de antagonismos e articulações culturais - subvertendo a razão do momento hegemônico e recolocando lugares híbridos, alternativos, de negociação cultural. (BHABHA, 2010, p.248)

O *artista orientador* do **Programa Vocacional**, a partir dessa perspectiva, atuaria **como artista** em suas ações pedagógicas ao instaurar ATOS ENUNCIATIVOS - sempre contemporâneos - de articulação das diferenças culturais dos contextos estrangeiros nos quais se insere. Afinal, defender e alimentar ESSA arte contemporânea - sempre móvel e disposta a desvios performativos - em contextos periféricos, teria a potencialidade de gerar ATOS DE TRANSFORMAÇÃO, PROBLEMATIZAÇÃO E PERTURBAÇÃO dos esquemas hegemônicos exclusão cultural e social, através de processos de reconstrução coletiva do corpo do real, que alimentam a percepção *beuysiana* de que todo ser vivo é um artista, logo, um criador de realidades.

III

Em Mineápolis, em 1974, ao visitar os ateliês altamente equipados de uma escola de arte, Beuys constatou a relativa tristeza do trabalho dos alunos: "Nenhum Resultado com os meios mais extraordinários!", exclamou. "Eu começaria por dar a eles um descascador de batatas e um pedaço de madeira." (BORER, 2001, p.14)

Interessava a Beuys em seus trabalhos artísticos e pedagógicos friccionar cruamente a arte com a vida, a despindo de qualquer artificialidade e a relacionando com os elementos e suas próprias dinâmicas de existência como fontes primordiais para a re-criação artística. Na citação acima não há nenhum tipo de ironia na fala do artista, essa aproximação com a concretude material era para ele o percurso necessário a se percorrer para encontrar novos sentidos de atuação da arte como construtora da coletividade humana diante do pós-guerra que impossibilitou o homem de criar auto-narrativas onde assumisse qualquer tipo de protagonismo heróico. Era urgente, portanto, que a arte deixasse de ser uma pequena jóia polida,

destacada e distanciada do todo, para chocar-se com o todo, provocando-o a deslocamentos, considerando "o mundo real" como fonte escultórica original.

Ante a matéria e, se se pode dizer assim, antes da forma, antes de dar forma, Beuys convida a aprender das próprias substâncias as potencialidades que elas encerram e, por conseguinte, as nossas. (...) Beuys recomenda "o mais elementar dos relacionamentos com um objeto": como a linguagem como elemento fundamental ao ambiente, mas também com uma abóbora, na medida que se procura a substância (aquilo que subjaz) dos materiais, seus princípios. (BORER, 2001, p.15).

O convite de Beuys, pedagógico por excelência, é o de aprender os sentidos a partir das próprias substâncias, entendendo como fundamental que o homem um pouco desistisse do humano, para perceber a participação dos outros elementos do mundo na construção da existência. A criatividade, portanto, não seria uma genialidade individual, mas uma habilidade de escuta e permissão de atravessar as coisas na mesma medida em que é atravessado por elas - esculpir e ser esculpido. Interessava a ele a percepção de que as materialidades já sofrem em si mesmas processos de transformação - de forma, de temperatura, de condução de eletricidade, de cor - e que esses processos em si ensinam modos de mobilização para o artista em suas atuações no mundo, em suas palavras, "para mim não se tratava unicamente de trabalhar com um material específico, mas da necessidade de criar outros conceitos de poder do pensamento, poder da vontade, poder da sensibilidade." (BEUYS apud BORER, 2001, p.15)

Esse anseio por uma "arte crua" profundamente imbricada com a concretude do real me parece uma via fundamental para apontar reflexões e modos de ação para a dança na contemporaneidade; oferecem também um norte para que se vislumbrem vias de ação artística e pedagógica através dança que gerem, dentro do Vocacional, *processos criativos* de fato provocadores de transformações contextuais - como sugerem os princípios do Programa. Adianto que não me interessa aqui, em nenhum momento, sugerir qualquer tipo de singularidade da dança como campo especializado, ao contrário. Trago Beuys, artista visual, como mote para alavancar meu pensamento, por entender ser fundamental que a dança alce saltos mais radicais e complexos em torno da explosão de suas fronteiras territoriais, roçando sua pele com a pele das outras artes e, sobretudo, com a pele do mundo. Parto da consideração de que essa dança porvir - impura por estar lambuzada das materialidades do real - seja fundamental para o encontro da dança como ato pedagógico transformador.

A dança aproxima de si a discussão do movimento e do corpo como matéria para suas construções escultóricas, coreográficas. O corpo, entretanto, como entidade individual isolada do entorno, é também uma construção cultural. Uma pesquisa coreográfica que aproxime o corpo do artista das "coisas do mundo", questiona as fronteiras desse corpo, o levando a ser profanado e profanador das ambiências nas quais se insere.

A antropóloga americana Mary Douglas, em seu livro *Pureza e Perigo* (2010), defende que toda e qualquer cultura se define a partir da construção de um esquema simbólico que, necessariamente, cria em torno de si um contorno, uma borda, uma margem. Sendo assim, em qualquer sociedade existem assuntos, matérias, ações e corpos que escapam dessa borda e que, portanto, a ameaçam. Dentro dessa perspectiva, a experiência corporal e, mais do que isso, o próprio corpo é contornado e regulado por meio desse mesmo substrato simbólico.

todas as margens são perigosas. Se são empurradas desta ou daquela maneira, a forma da experiência fundamental é alterada. (...) O erro consiste em tratar as margens corporais isoladamente de todas as outras. Não há razão para atribuir qualquer primazia do indivíduo em relação à sua experiência física e emocional, mais do que a sua experiência social e cultural. (...) Cada cultura tem seus próprios problemas e riscos específicos. As margens particulares do corpo a que suas crenças atribuem poder dependem da situação em que o corpo está refletido. Parece que nossos receios e desejos mais profundos se expressam com uma espécie de sagacidade espirituosa. Para entender a poluição do corpo devemos tentar rediscutir, desde perigos conhecidos da sociedade até a seleção conhecida de temas corpóreos, e tentar reconhecer o tipo de adequação que existe. (DOUGLAS, 2010, p.149-150)

Relegar as "questões de corpo" - raça, gênero, sexualidade - à esfera da pessoalidade e da subjetividade, excluindo-as do escopo da discussão política, nesse sentido, não passaria de uma estratégia de controle e regulação do corpo, tornando mais difícil ao indivíduo galgar desvios corporais que maculem os esquemas normativos - nas palavras de Homi Bhabha (2010, p.32), é fundamental que percebamos que "o pessoal-é-o-político, o-mundo-na-casa". Afinal, na medida em que se torna perceptível o quanto a política é uma experiência corporal e não uma esfera especializada e distante da vida comum, o corpo deixa de ser considerado uma entidade fixada por verdades biológicas e culturais. Através de então, o corpo passa a ser percebido como uma construção mimética, cotidiana e normativa, que pode ser re-criada através de desvios performativos que maculam esse ciclo, gerando outros possíveis modos de existência.

Nesse cenário, a dança se apresenta como uma via de se praticar políticas de rebeldia corporal, uma vez que, debruçando-se no corpo como questão e materialidade, abrem-se caminhos para que o mesmo se explicita como criação contextual e como criador de contexto - questionam-se os limites do corpo (contorno, pele) que diferenciam externo de interno, público de privado, formal de abjeto, revelando o corpo como sinédoque do espaço (social, físico, institucional, narrativo) e o espaço como sinédoque do corpo.

Como André Lepecki (2011, p.43-44) remonta a partir de Rancière, o papel político iminente da arte seria o da criação do dissenso que produz "a ruptura de hábitos e comportamentos, e provoca assim o debandar de toda sorte de clichês: sensoriais, de desejo, valor, comportamento, clichês que empobrecem a vida e seus afetos". A partir desse pensamento, pode-se concluir que a força potencial da dança seria a fermentação de dissensos corporais.

Considerar o corpo como um construto social expõe também a experiência social comum como coreográfica. Afinal, a organização urbana/arquitetônica, a ocupação formal e informal dos espaços coletivos, o policiamento dos fluxos de deslocamento público e a rotina repetida das dinâmicas de lazer, trabalho e descanso, é uma ostensiva coreografia vivida coletiva e individualmente. Tal coreografia, entretanto, é apresentada como se "estivesse sempre lá", ou como se baseada numa "ordem natural das coisas", ou numa "ordem mais eficiente ou mais adequada". Trata-se, entretanto, de um ordenamento arbitrário e policiador, apresentado como fixo para garantir a continuidade conservadora dos modelos hegemônicos - é um sequenciamento coreográfico tão reproduzido e naturalizado que se torna imperceptível enquanto artifício mimético. A garantia da continuidade desses modelos coreográficos sociais se daria, então, através de ações policiais de contenção de desvios, ativadas tanto

pelo poder estatal e institucional, quanto pelos próprios indivíduos, culturalmente levados a agirem como policiais das dinâmicas de movimentação, deslocamento e estética dos corpos uns dos outros.

A polícia, em outras palavras, coreografa. Ou seja, é ela que garante que, desde que todos se movam e circulem tal como lhes é dito (aberta ou veladamente, verbal ou espacialmente, por hábito ou por porrada) e se movam de acordo com o plano consensual do movimento, todo o movimento na urbe, por mais agitado que seja, não produzirá nada mais do que mero espetáculo de um movimento que, antes de mais nada, deve ser um *movimento cego ao que o leva a mover-se*. Ou seja, o que importa é uma fusão particular de coreografia e policiamento - coreopoliamento. O fim do coreopoliamento é o de *desmobilizar a ação política por via da implementação de certo movimento* que, ao mover-se, cega e, consensualmente, é incapaz de mobilizar discórdia; um movimento incapaz de romper com a reprodução de uma circulação imposta (e reificada como natural à imagem própria da cidade como espaço para o espetáculo permanente do movimento supostamente livre). (LEPECKI, 2011, p. 54)

A percepção da existência como coreografia, abre espaço para que a dança se perceba como prática política, capaz de desnaturalizar formas e movimentações normativas, mapeando, no corpo e nas coreografias diárias, os inúmeros policiamentos simultâneos que estão em operação, para assim propor, através de suas práticas corporais e coreográficas, furos e desvios na maquinaria cotidiana. A dança, nas palavras de Lepecki (2011, p. 56), seria uma ação coreopolítica, em oposição à ação da coreopolição, capaz de revelar o quanto o cotidiano não é uma tabula rasa, mas cheio de "acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade", abrindo caminho para o tropeço - evidência do erro, da impossibilidade de neutralidade, da fragilidade e do cerceamento - como prática de ruptura:

Como dançar uma dança que muda os lugares mas ao mesmo tempo sabe que é uma singularidade histórica, reverberando passados, presentes e futuros (políticos)? Como promover uma mobilidade outra que não reproduza a cinética do capital e das máquinas de guerra e policiais? Como coreografar uma dança que rache o chão liso da coreopolição e que rache a sujeição dos sujeitos arregimentados pela coreopolição? Dançar para rachar o chão do movimento, dançar no movimento rachado do chão, rachar a sujeição.

As questões levantadas por Lepecki na citação acima me parecem motores fundamentais para que se apontem caminhos para a dança como prática pedagógica dentro do *Programa Vocacional*. Afinal, a despeito da experiência cotidiana policiada ser vivenciada por qualquer indivíduo, é na periferia urbana que o policiamento opera de maneira ainda mais ostensiva, reguladora e contenedora. Afinal, retomando Mary Douglas, aquilo que escapa o contorno de uma sociedade é ameaça a ser insistentemente combatida e, assim, o que está nas bordas e nas margens do social, representa um perigo imaneente de desvio poluidor - "Ter estado nas margens é ter estado em contato com o perigo" (DOUGLAS, 2010, p.120).

Trabalhar a dança como coreopolítica nesses contextos urbanos fraturados, teria a função fundamental de provocar ruídos na máquina de guerra em atividade na periferia. Compreendo, portanto, que a arte não deve oferecer vias para que esses agentes periféricos se adêquem

e se insiram na norma, deixando de oferecer ameaça. Ao contrário, parece-me fundamental que, diante da percepção de si enquanto perigo, esses indivíduos se fortaleçam e criem recursos para ativar suas forças coreográficas poluidoras, infeccionando as fronteiras da exclusão social.

IV

Essa dança, essa arte, impura e poluidora, engajada em agir como ruído na máquina de estado e na máquina de vida, precisa NECESSARIAMENTE, não se entender como uma esfera separada, composta e gerida por especialistas, mas, sim como vírus poluidor, que se infiltra, nômade, infeccionando a saudabilidade da vida comum policiada. Afinal, uma vez que a própria dança insista em se estabelecer enquanto território, ela mesma define suas margens e seus policiamentos, operando através de *narrativas mestras* que escolhem quem pode estar dentro e quem deve estar fora de sua fronteira profissional - NÃO ATUANDO DE FORMA CONTEMPORÂNEA, ENUNCIATIVA, MAS DE FORMA CONSERVADORA, POLICIAL.

As técnicas corporais, nesse sentido, operam numa fronteira tênue entre possibilidade de desvio da normatividade corporal e da queda em um novo território opressor de policiamento do próprio corpo. Cria-se, em torno da dança, toda a sorte de fetiches, paranóias e obsessões corporais (alongamento, habilidade em realizar determinados movimentos, padrão estético do corpo) que definem aqueles que poderiam ou não ser um artista da dança. Bem como determinam-se fronteiras rígidas entre *estilos de dança* - cada qual com suas regras e seus contornos, hierarquizados como periféricos e rudimentares ou como centrais e sofisticados.

A dança que estou a defender aqui é contemporânea não por apoiar-se no discurso elitizado e oficial de uma dança dita contemporânea, mas que também reproduz modelos e cria condicionamentos corporais policiadores. A dança que estou a defender aqui é contemporânea por estar sempre engajada em desencadear processos nunca novos, mas sempre urgentes de revisão, questionamento e ruptura com os contextos nos quais se insere, considerando, inclusive, a si mesma, enquanto linguagem - contexto cheio de acidentes e historicidade.

Desencadear processos criativos emancipatórios que se apoiem na dança, dentro do Programa Vocacional, necessitaria, portanto, da sensibilidade de se mapear os inúmeros e simultâneos contextos em atuação nos coletivos de vocacionados formados ao acaso, para que se desencadeiem processos dialógicos de construção da dança como materialidade política transformadora. Atuar como *artista da dança* nesse projeto, portanto, implicaria numa apresentação de sua própria historicidade e tradição artística não como verdade, mas como um terreno tão acidentado quanto o da dança já existente no imaginário e nos corpos dos *artistas vocacionados* - trata-se, pois, de uma fricção territorial.

Esse processo dialógico de criação em coletivo deve gerar um *entre lugar* difuso, no qual não apenas os vocacionados, mas o artista orientador, permitam a invasão das fronteiras que porventura já tenha criado em sua própria produção artística. É apenas através desse co-atravesamento de linguagens e tradições de dança que pode-se criar um terreno de cumplicidade capaz de construir materialidades de dança de fato CONTEMPORÂNEAS, que ultrapassem as fronteiras desse encontro e provoquem ruídos questionadores nos seus contextos de ação.

O Campo Limpo é um bairro no qual existe uma cena de dança muito forte - proliferam-se academias e companhias, pautadas especialmente em estilos marcados de dança (balé, danças urbanas, dança cigana etc) e em relações de trabalho bastante claras entre

coreógrafo (idealizador, pensador, propositor) e intérprete (executor). Há, portanto, uma tradição de dança menos pautada na experimentação e mais pautada na apreensão de códigos estabelecidos. Nesse cenário o CEU se firmou como um dos espaços adotados pelos estudantes de dança do bairro, menos por também oferecer algumas aulas de dança e mais por garantir a eles espaço de ensaio - tornando-se incubadora de seus primeiros anseios artísticos e criações autorais.



Fotos de pessoas caminhando através das catracas arrancadas pela conhecida "gestão porta aberta" do CEU Campo Limpo.

O grupo de artistas que formou o *Vocacional Dança* esse ano foi majoritariamente composto por participantes da Cia. de Dança Pélagos, um braço do Projeto Arrastão, ONG vizinha ao CEU. A linguagem da Companhia é pautada na criação de espetáculos de dança a partir de matrizes de movimento, imaginário e estética de danças populares africanas e brasileiras. Seus bailarinos recebem uma pequena ajuda de custo para praticar diariamente aulas técnicas de diferentes estilos de dança. Para entrar no grupo, eles passam por uma audição, possuindo, portanto, uma história de dança no corpo anterior à entrada no Pélagos - a maioria vem de escolas de balé clássico do bairro ou da dança de rua. Seja em suas vivências pedagógicas ou nos processos criativos junto à Cia., a dança que eles vivenciam está

basicamente apoiada em procedimentos hierárquicos de transmissão de conhecimento, nas quais eles devem buscar corresponder e executar formas pré-estabelecidas por seus condutores.

Meu diálogo com esses jovens se estabeleceu de forma a propor desafios, rupturas e novos modos de olhar para a dança, que, na mesma medida em que os desafiasse - propondo a dança como território de risco, imprevisibilidade e não apenas de perfeição técnica -, os oferecesse percursos de autonomia, nos quais eles se percebessem não apenas como executores, mas como autores de dança. Tratou-se, substancialmente, da busca por se gerar um terreno de dança como experiência e não como polimento limpo e espetacular. Foi oferecido, assim, não apenas referenciais novos de trabalhos de diferentes artistas da dança, como, principalmente, novos modos de produção em dança - partindo da aposta de que o modo de produção equivale ao potencial estético e político do trabalho.

O percurso que encontramos juntos para melhor fraturar as tradições arraigadas de suas danças, pautadas na mimetização, partiu, do choque literal de seus corpos uns nos outros, o que levou os *vocacionados* a dissolver a percepção do próprio corpo como entidade individual, passando a percebê-lo como composição móvel, que cria e é criada pelos ambientes. Essa dança-invasão na qual os corpos estão interconectados em harmonia ou conflito, foi, dialeticamente, o que os conduziu a um princípio de conscientização acerca de sua autonomia como criadores em dança - uma vez que as movimentações iam aparecendo de suas relações uns com os outros e não a partir de uma liderança exterior. O efeito gerado dessas experiências não foi o de um apagamento de uma trajetória ou possibilidade de se criar dança, mas, simplesmente, o da oferta de um outro percurso que revelou, mais do que tudo, a potencia já latente de seus corpos e de suas composições coreográficas.



Foto-montagem com imagens de apresentação de processo dos vocacionados do CEU Campo Limpo na ocupação Ambergris na FUNARTE/SP.

Acompanhando essas experiências de criação entre corpos heterogêneos que formavam um coletivo não homogêneo, criamos também

dispositivos de reflexão, escrita e criação de textos conjuntos, para que pudessem surgir também meios de se nomear, refletir, se apropriar e enunciar aquilo que estava em processo, para que não se esvasse. Dessa investigação, surgiram textos como esse que se segue abaixo, da artista vocacionada Larissa Alexandre, de 16 anos, no qual todo o processo que narro acima se explicita através suas palavras:

Essa dança causa causa causa um cheiro, um gosto, uma temperatura, uma vivência, onde essas coisas são sentidas por quem faz parte delas, é a desmistificação do toque causando o inexplicável poder de liberdade, desabafo e aconchego. É um corpo que faz e desfaz na descoberta do novo. Com complexidade faz a dança de um só se tornar de todos. Onde juntos podemos fazer qualquer coisa e ir a lugares imaginados criando inusitadas formas de movimentação. Onde o experimento e a improvisação são uma viagem para descobertas de novas possibilidades. Aonde o meu eu vive na indagação do que afinal essa minha dança pode ser. Essa dança que usa e abusa de si e do corpo alheio (...) é uma dança causadora de medo e de ansiedade onde o risco traz a mudança para além do meu ser, onde a desestruturação do meu corpo que se entrega ao outro é a forma de me desafiar a descobrir o novo e deixar a alma vazia.

O Campo Limpo possui uma cena própria de dança, uma cultura de dança. Apesar disso, é ainda contra a corrente das demandas vivenciadas por um jovem da periferia - que entre outras coisas precisa ingressar o universo do trabalho mais cedo que um jovem de classe média - que esses *vocacionados* cavam espaço e tempo para furar a redoma de pressões que se formam ao seu redor, insistindo na dança como identidade e ação no mundo.

Thereza Nery, de 70 anos, também habitante do Campo Limpo, quando jovem, e quando não havia nem Projeto Arrastão nem Vocacional, disse a sua mãe que queria trabalhar com dança, ao que ela respondeu: "dança de pobre é tanque". Anos mais tarde, com muito mais possibilidades ao redor, é ainda um exercício de resistência e entrega social, política e cultural que faz com que esses adolescentes permaneçam dançando - quase minando seus horários livres, dormindo pouco, hora ou outra ficando nas casas de quem mora perto do CEU por falta de R\$3,00 para conseguir voltar.

Independente do conteúdo artístico criado por eles, esse movimento de cavar espaço com a unha para dançar, a despeito de toda probabilidade, forra seus corpos e suas materialidades artísticas de insurgência política. Dançar em si, dançar tanto, insistir em si como dançarino, ali já é ruptura e transformação contextual.

Entretanto, tendo passado a vida num sistema escolar precário, esses jovens estão distantes da norma educacional exigida, por exemplo, para se passar no vestibular, ou para mandar um edital artístico. Sendo assim, apesar de eles possuírem uma trajetória de dedicação de vida à dança, as possibilidades deles furarem as barreiras sociais e adentrarem à super elitizada classe artística são reduzidas ou permanentemente árduas.

Qual papel tem o *Programa Vocacional* e o *artista orientador* diante desse quadro? Como também se responsabilizar e auxiliar o *artista vocacionado* a furar as dinâmicas excludentes dos estratos sociais de uma cidade como São Paulo e da própria classe artística?

V

Interessa-me, nesse momento, encarar o *Programa Vocacional* como um projeto artístico nos termos de Beuys, ou seja, uma arte / vida /

pedagogia disposta a experimentar o real como materialidade escultórica, passível de ser recriada. Um programa como o *Vocacional*, que desloca o foco do processo criativo das regiões centrais viciadas do circuito artístico, para regiões periféricas tem a potência de perturbar os esquemas hegemônicos da arte, rompendo com sua ciranda e expandindo seu alcance poético, político e transformador. Acredito que se o artista orientador realmente desencadeasse processos *como artista*, não apenas o contexto do *vocacionado* seria transformado, como o da arte como um todo, pois esse desencadeamento de atos dialógicos entre culturas exigiria uma revisão radical dos padrões normativos da *arte oficial*.

Convoco Beuys para auxiliar a tessitura desse ensaio, por considerar fundamental as tensões entre-territoriais que ele provocou em sua obra-vida, propondo que a morte da arte na contemporaneidade oferecesse uma via potente para seu renascimento enquanto ação social transformadora e não como luxo excludente de classe. Convoco-o como artista visual para que fricção a dança, pois considero que o fim da arte foi vivenciado claramente no campo das artes visuais, mas não na dança, que me parece ainda apegada à *narrativas mestras* e a modos de produção elitistas e conservadores. A subversão dessa arte enunciativa proposta por Beuys, que transita entre discursos dissensuais, para operar desvios no corpo do real, vem aqui tentar alavancar a dança à contemporaneidade. Além disso, o discurso *entre linguagens* desse ensaio, propõe valorizar o *entre per se*, tentando macular os territórios *intra linguagens*, para que esses campos se poluam mutuamente e assim vazem também para fora da própria arte, contaminando o real.

Como já discutido anteriormente, Beuys considerava que a única via de gerar uma arte tão impura que contaminasse o social seria o de considerar toda ação como um ato artístico, sendo fundamental que o artista, enquanto escultor político, estivesse constantemente colocando sua fala a serviço do mundo, recriando as ambiências através de suas colocações, perpetuamente atuando de forma pedagógica e enunciativa. Uma das disputas intelectuais mais conhecidas do artista partiram da frase "o silêncio de Duchamp é superestimado" (BEUYS apud BORER, 2001, p.11). Através dessa frase, Beuys estava questionando o fato de Duchamp, a partir de 1923, deixar de se pronunciar acerca de seu trabalho. Para Beuys, o trabalho de Duchamp, tão transformador e paradigmático (influencia clara, inclusive, dos próprios trabalhos de Beuys), precisaria ser amplamente debatido para que seu impacto saltasse para além das salas de museu.

A dança comumente fala pouco de si, apoiando essa escolha na defesa de que ela entra quando a palavra cala - afirmando-se como a arte do indizível, que romperia com a primazia do intelecto, a partir da apresentação da experiência do corpo como prioridade cênica-existencial. Arrisco-me, entretanto, nesse momento, a me emprestar de Beuys para tecer uma crítica, a partir da afirmação, *o silêncio da dança é superestimado*. Afinal, mantendo suas obras e criações dentro dos espaços oficiais das artes - normalmente localizados nas regiões mais centrais e ricas da cidade -, sua "política do corpo silenciado", transita apenas dentro de um círculo neurótico de especialistas. Além disso, por mais que considere sim fundamental apontar a fragilidade, deficiência e artificialidade da fala e da escrita, é fundamental que compreendamos que estamos vivenciando um mundo inteiramente apoiado na criação de espaço através do discurso e, sendo assim, não partilhar "a fala da dança" publicamente, não permite que seu pensamento circule, garantindo que "a classe" permaneça restrita a um clube de elite.

Nesse sentido que considero que, se o Artista Orientador de dança de fato se colocar **como artista** em sua atuação no Programa Vocacional, ele será obrigado à rever as fronteiras institucionais da

própria dança, uma vez que ela precisará ser re-criada a partir de processos dialógicos de fricção com contextos periféricos, abrindo caminho para criar DESVIOS que maculam os modos de produção da dança oficial. O Vocacional me parece, assim, uma plataforma de criação artística que apresenta uma potência incomparável de transformação do corpo urbano através da arte e de transformação da arte através do corpo urbano.

Defendo, aqui, que atuar **como artista** nesse Programa é agir por via de uma **pedagogia da impureza**, na qual as tradições não buscam ser legisladas e salvaguardadas em sua pureza, mas conflitadas umas com as outras, de modo a se imprimir na **atualidade** como insurgência, questionamento e fricção das estruturas normativas e excludentes do cotidiano. Perturbar discursos e ao mesmo tempo defendê-los, como via de fortalecer a ação política (necessariamente estética e artística) na cidade, é o que estou disputando como **arte contemporânea**. Precisamos saltar para fora das ambiências e territórios oficiais das artes e das estratificações excludentes de uma cidade tão desigual, conservadora e policiadora como São Paulo, para de fato cavar espaço para uma **contemporaneidade artística** - nas palavras de Bhabha (2010, p.159), "é preciso pensar fora da sentença, simultaneamente de modo muito cultural e muito selvagem."

Entretanto, para que tal potencialidade do Vocacional seja alcançada, ela precisará ser disputada por cada artista envolvido no Programa, afinal, uma vez salvaguardado pelo estado, imprimi-se uma malha burocrática e estrutural sobre o trabalho, que impossibilita que de fato sejam geradas transformações consistentes e ruidosas no corpo do urbano. O engessamento do estado, ou tentativa de transformação dos sentidos do Programa para vias mais "amenas" de assistencialismo pedagógico, não podem servir como desculpas para a imobilidade dos artistas atuantes no projeto. A proposição de Beuys para que, enquanto artistas, estejamos perpetuamente engajados, vem aqui me provocar - e provocar aos atuantes do Vocacional - a uma constante responsabilidade, questionamento e rebeldia em relação às formas. Sendo assim, a ação artística acontece não só como uma via de gerar novas experiências de mundo à cidade, mas também enquanto mobilidade que não se deixa capturar pela própria máquina que a gera. É fundamental, portanto, que deixemos de distanciar nossa prática artística de nossa prática política e que nos coloquemos publicamente a serviço de mobilizar transformações estruturais em nossos modos de existir, que estejamos em estado perpétuo de *guerrilha enunciativa* - que falemos mais, mais, mais, muito mais e nos arrisquemos mais, mais mais, muito mais.

Se o nascimento da arte contemporânea se deu através de um dissenso radical que permitiu a simultaneidade conflituosa e ruidosa de discursos e práticas estéticas diversas, que provocou a MORTE do "conceito velho" de ARTE, venho aqui defender que, para que a arte de fato se apresente como constante prática transformadora, é necessário que os artistas não se portem como guardas conservadores de um território murado, mas que, ao contrário, induzam constantemente a arte à rituais de morte.

Em 1965, Beuys cobriu seu rosto de mel (substância anterior ao homem, criada pelo bicho e por ele consumida) e pó de ouro (valoração máxima sobre a qual o Ocidente construiu sua fundamentação econômica), calçando amplos sapatos feitos de solas de feltro (cobertor popular, barato, criado pelo homem a partir de restos de pelagens animais) e cobre (metal com ampla capacidade de conduzir energia), trancou-se em uma galeria segurando em seu colo uma lebre morta (animal símbolo de renascimento comum a inúmeras mitologias pré-coloniais). Durante três horas, Beuys embalou a lebre, explicando a ela o que era arte. Ao final, sentou-se com ela em um banco e deixou que sua explicação aos poucos se transformasse em um murmúrio

ininteligível. Urgia matar a arte. Urgia criar um ritual para que ela renascesse, embebida de outros referenciais, embebida de uma heterogeneidade discursiva.



Registro da ação *como se explicam quadros a uma lebre morta*

Finalizo esse ano e esse ensaio com o convite e a certeza da necessidade de matarmos a *classe da dança* e o *Programa Vocacional*, para que eles possam ser recriados com contundência enunciativa e como escritura insurgente no corpo do real.

bibliografia

livros e artigos

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BORER, Alain. *Joseph Beuys*. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001.

DANTO, C. Arthur. *Após o Fim da Arte - A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Edusp e Odysseus Editora, 2010.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e Perigo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

KUONI, Carin (compilação). *Energy Plan for the Western man - Joseph Beuys in America*. Nova Iorque: *Four Walls Eight Windows*, 1993.

LEPECKI, André. *Coreopolítica e coreopolícia*. ILHA Revista de Antropologia. Universidade Federal de Santa Catarina. Santa Catarina/SC. Volume 13, n.1/2, p.41-60, 2011.

<http://www.wikiart.org/en/joseph-beuys/i-like-america-and-america-likes-me>

<http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2014/march/03/why-joseph-beuys-and-his-dead-hare-live-on/>