

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Instituto de Ciências Humanas

Bacharelado em Antropologia



Monografia

**Arte, Contracultura e Nomadismo: O Corpo em
Movimento Contra a Autoridade.**

Camile Tejada Vergara

Pelotas, 2013

Camile Tejada Vergara

Arte, Contracultura e Nomadismo: O Corpo em Movimento Contra a Autoridade.

Trabalho monográfico apresentado ao Curso de Bacharelado em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Antropologia.

Orientador^a: Profa. Claudia Turra Magni

Pelotas, 2013

Banca examinadora:

Profª. Dra. Flávia Rieth

Prof. Dr. Guilherme Carvalho da Rosa

Dedico este trabalho a todos que acreditam na mutação, na desconstrução e na liberdade.

Agradecimentos

Agradeço ao meu pai, Alcides Vergara, por sempre acreditar no meu potencial e me dar coragem. Á minha mãe, Luciana Tejada, por ser meu exemplo de equilíbrio entre sensibilidade e força. Obrigada, amo muito vocês! A Prof.^a Claudia Turra Magni pelo incentivo a seguir minhas paixões enquanto pesquisadora e por me possibilitar uma orientação tão livre e instigante. Aos professores do departamento de Antropologia e Arqueologia e ao Albio pelo apoio, carinho e incentivo durante o curso. Agradeço ao Caio Mazzili pelas tardes divertidas de edição. A Francine Amaral, Liza Bilhalva, Anelize Santana, Patrícia Cruz, Juliane Ribeiro, Luiza Wolff, Thais Pedrotti, Letícia Maciel, Lidorine Crispa, Bebel Campos pela amizade construída e os momentos compartilhados nestes anos de graduação. Agradeço a todos que partilho uma luta cotidiana por uma realidade menos egoísta. Aos companheiros que conquistei no processo de pesquisa: Plantita, Sujera, Batedor, Inda, Edsom, Leandro, Rob, Mateus, Gabi, Martina, Danos, Rebbeca, Ofélia, Raymond e outros tantos que tive o prazer de conhecer e trocar conhecimento, experiências e afeto. Agradeço principalmente ao Coringa por me apresentar o universo da anarquia e compartilhar comigo seu amor e companheirismo todos os dias. Obrigada a todos vocês! Viva a anarquia!

Deste modo direcionamos nosso olhar percebendo os acontecimentos cotidianos e abstraindo os fenômenos que ocorrem a nossa frente que através de espectros radioativos ferem a nossa retina atingindo nosso córtex cerebral enchando nossa massa encefálica com um caos absurdamente monótono. A morbidez da super aceleração do tempo. Com a vaidade de egos massageados a barganha, deixamos cair à máscara de uma bela e confortável concepção.

(Fragmento de Manifesto da Arte Emergente: Mauricio Leal Pons, 2013).

Resumo

VERGARA, Camile Tejada. **Arte, Contracultura e Nomadismo: O Corpo em Movimento Contra a Autoridade.** 2013. 77f. Monografia- Curso de Bacharelado em Antropologia. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

Neste trabalho abordei a arte subversiva produzida no meio contracultural Anarco-punk, partindo de uma casa ocupada em Pelotas-RS para um campo nômade, resultado da afecção e envolvimento com os interlocutores que me convidaram a compartilhar uma viagem pela Argentina. A pesquisa se baseia na relação construída com esses artistas que utilizam a desconstrução corporal, nos chamados *Freak Shows*, como forma de transgredir e criticar a moral e os tabus da sociedade ocidental em um contexto de resistência urbana contra a territorialização estatal. A reflexão teórica abrange estudos sobre nomadismo, corpo, ritual e performance, anarquismo, antropologia urbana e estudos sobre imagem.

Palavras-chave: Anarco-punk, Contracultura, *Freak Show*, Resistência Urbana, Campo Nômade, Desconstrução Corporal.

Lista de Imagens

| | | |
|------------------|---|----|
| Imagem 01 | Ensaio “Okupa Turbilhonar” | 32 |
| Imagem 02 | <i>Freak Show</i> no Centro Cultural Trivenchi (Buenos Aires), 2012. | 53 |
| Imagem 03 | <i>Freak Show</i> no Centro Cultural Bataclana (Cordoba), 2013. | 53 |
| Imagem 04 | Suspensão da Pamela no Domingo Suspenso, 2012. | 54 |
| Imagem 05 | : Suspensão do “Sujeira”, Domingo Suspenso (Pelotas), de 2012. | 55 |
| Imagem 06 | Imagem 06: <i>Freak Show</i> na Okupa La Sala (Buenos Aires), 2013. | 56 |
| Imagem 07 | <i>Freak Show</i> no Centro Social Ocupado de Laferrere (Buenos Aires), 2012. | 57 |
| Imagem 08 | <i>Freak Show</i> no Clube Fica Ahi (Pelotas), 2012 | 57 |
| Imagem 09 | Suspensão da Justine, Fies ta DubStep, 2012. | 58 |
| Imagem 10 | <i>Freak Show</i> na Okupa Casa Nostra (Córdoba), 2013. | 58 |
| Imagem 11 | <i>Varieté</i> na Okupa 171 (Pelotas), 2012. | 59 |
| Imagem 12 | Suspensão da Colombina, <i>Belle Époque</i> (Córdoba), 2013. | 60 |

Sumário

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 0.1 Choque e desejo, boas provocações para iniciar uma pesquisa. | 10 |
| 0.2 Um cirko <i>Freak</i> com palhaços sombrios: definindo universo e problemática de pesquisa | 13 |
| 0.3 Aproximação, troca e entendimento: explorando o método etnográfico. | 14 |
| 0.4 Imagem e Afecção: deixando fluir uma antropologia compartilhada | 16 |
| 0.5 Devir Nomádico: estabelecendo um eixo teórico | 20 |
| CAPITULO I: A RESISTÊNCIA NOMADICA EM ESPAÇO URBANO | 22 |
| 1.1 Nomadismo X Estado | 22 |
| 1.2 Urbanismo e Pós-Modernidade | 26 |
| 1.3 Okupação: uma casa encantada, um cotidiano solidário. | 28 |
| 1.4 “Mangueio”: Arte e a autogestão | 38 |
| CAPITULO II: VARIETÉ DE INVERNO NA OKUPA 171 | 43 |
| 2.1 Varieté | 43 |
| 2.2 Asas para voar: Suspensão corporal, um rito de iniciação. | 45 |
| 2.3 O espetáculo: O sangue e a repulsa | 48 |
| CAPITULO III: O CIRKO NÔMADE E A DIFUSÃO DO CAOS | 61 |
| 3.1 A história dos freak-shows | 61 |
| 3.2 Cirko Akrata | 63 |
| 3.3 Conflito: O palhaço briga com o público | 64 |
| CAPITULO IV: QUESTÕES ÉTICAS E RETORNO ETNOGRÁFICO | 67 |
| 4.1 O campo de pesquisa contra instituição: Anarquia X Academia | 67 |
| 4.2 Retorno: Editora independente, formato zine e contrainformação audiovisual. | 68 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 70 |
| REFERENCIAS | 73 |

INTRODUÇÃO

0.1 Choque e desejo, boas provocações para iniciar uma pesquisa.

1º contato:

“Aquele dia estávamos todos apreensivos, era a primeira festa da Antropologia, em 2009, no porão do clube “Fica Aih Pra Ir Dizendo”⁴. A festa estava cheia e eu estava no corredor de entrada quando quase fui atropelada por um punk que passava rápido com seu monociclo assobiando alto e agudo. Entrei para ver o espetáculo. Todos os palhaços sombrios gritavam ofensas em castelhano ao megafone e o monociclo havia se convertido a uma perna de pau. Malabares com fogo giravam no ar e colocavam medo ao público que olhava assustado o teto de madeira e ao mesmo tempo se impressionava com a beleza do fogo mostrando aquelas maquiagens escuras. Tudo foi muito breve, o fogo acabou e o monociclo se foi rápido como chegou. Como fazia pouco que estava na cidade, perguntei a um amigo quem eram os palhaços. Respondeu: “são os anarco-punks que moram em uma ‘okupa’ sem luz”.

2º contato:

“Mais uma vez na festa da Antropologia, desta vez em 2012, no mesmo clube”. Haviam-me dito que haveria uma performance muito forte, algo inédito em Pelotas. Quando cheguei, notei a corda armada e os mosquetões presos a uma placa de ancoragem com um adesivo de caveira. Logo comecei a avistá-los: uma garota punk, pequena e esguia, reciclava cerveja em uma lixeira.. Chegaram dois ajeitando o cenário para a performance. Um com um moicano alto e colorido e um cinto repleto de “rebits”. O outro, com uma calça negra, muitas tatuagens e piercings e um aparato de dentista na boca que fazia mostrar a gengiva. Ambos maquiados em negro e branco, os mesmos palhaços sombrios. No meio da festa, o show começou. Uma sirene tocava dando um clima apocalíptico ao lugar. Uma garota com um vestido negro e a mesma maquiagem quebrava blocos de concreto na barriga do palhaço com uma grande marreta. Em seguida, ele deitava em cacos de vidro e seguia pedindo para que lhe quebrassem coisas na barriga. Tudo muito agressivo, inclusive a música, uma guitarra em ritmo de hardcore tocada por outro punk. O palhaço começa então a se perfurar com muitas agulhas. Noto que muitas pessoas começam a se retirar do espaço, assustadas, enquanto outras se amontoam cada vez mais perto para olhar. De repente, o outro punk maquiado é trazido para frente e, sentado em uma cadeira, recebe massagem da garota. O palhaço tira um gancho enorme com uma agulha de sua banca de materiais e o exhibe como se sentisse muito prazer em aterrorizar o público, que, silencioso e apreensivo, está totalmente entregue ao espetáculo. O garoto se vira de costas para que possamos ver a perfuração. Vejo a agulha perfurando as camadas de pele e o gancho sendo encaixado nas costas. São dois ganchos, um de cada lado no

alto das costas. Os ganchos são presos aos mosquetões. E o próprio garoto segura a corda para se puxar ao ar. Solto um grito de euforia e pavor quando vejo sua pele esticar. E, muito rápido, ele está no ar, girando e dançando, e aquilo deixa de ser agonizante para mim e me traz uma curiosidade infinita. O garoto sente prazer? Porque fazem isto? Querem nos assustar? Por quê? “Eu precisava de mais contato.” (Fragmento, diário de campo, 30 de abril de 2012).

Esta pesquisa etnográfica inicia em 2012, ao presenciar, pela segunda vez, um espetáculo de artistas anarco-punks¹ que usavam seu corpo como uma arma contra o sistema atual, combatendo a coerção social através da dança, do teatro e do circo. Os artistas que estabelecem uma relação tão forte com seu corpo e ao mesmo tempo tão agressiva fazem-nos pensar em nossa própria construção como pessoas, as relações com nosso corpo, nosso comportamento e nossa vida. Busquei a inserção em campo, construindo uma relação com os interlocutores a partir de minha própria experiência com arte, mais especificamente a dança, trocando experiências e desconstruindo meu próprio corpo como forma de aprendizado e compreensão do Outro. Isso exigiu uma reflexão teórica inicial sobre corpo, arte e performance, tanto no contexto do espetáculo, como no do cotidiano.

O trabalho de campo teve dois momentos: um quando inicio minha inserção, tendo como universo de pesquisa uma casa ‘okupada’ (a grafia será explicada adiante) na cidade de Pelotas/RS, onde vivem estes artistas, e um segundo momento, quando sou convidada a viajar com eles, seguindo sua trajetória, suas inspirações e convicções. A partir deste segundo momento, o estudo extrapola as reflexões iniciais, sobre a arte, performance e corpo, exigindo um instrumental teórico mais abrangente, que encontrei nas discussões sobre nomadismo, percebido como arma contra o sistema, visto que os atores da contracultura estão sempre em movimento, evitando assim um maior controle social de seus corpos e de suas vidas. Giles Deleuze & Felix Guattari (1997), Michel Maffesoli (2001), Janice Caiafa (1985), Pierre Clastres (2003), entre outros, são autores que ajudaram a entender essa relação entre a vida nômade e a guerra contra o Estado, em um contexto urbano de ressignificação territorial, explicitado no primeiro capítulo.

¹Esta identificação é sempre individual, fui alertada por eles a nunca designar anarco-punks como movimento coletivo, mas sempre como ideias individuais que se cruzam e se constroem. Como anarquia, entende-se a organização sem governo, hierarquia, autoritarismo, poder ou exploração. Dentro da ideia de anarquia existem variações, como anarco-primitivismo, anarco-liberalismo, anarco-punks, insurrecionalistas, entre outros. Meus interlocutores partilham desta identificação com a contracultura punk nos modos de vestir, nas expressões artísticas, linguísticas e políticas. O punk, assim como o anarquismo, visa uma relação não-hierárquica e tem uma luta engajada contra qualquer tipo de preconceito.

Ambos os momentos - que se inserem, primeiramente numa perspectiva sedentária e posteriormente, numa perspectiva nômade - foram necessários para o desenvolvimento desta pesquisa e o entendimento da vida quotidiana e da produção crítica contracultural destes indivíduos.

Seguindo esta lógica, oriunda de minha trajetória em campo, este texto divide-se igualmente em duas partes. A primeira trata de uma visão de espectador e do convívio com os interlocutores em uma casa Okupa onde vivem. No segundo capítulo, conto sobre as atividades artísticas em que participei na casa e sobre o ritual de passagem ao qual me submeti ao estreiar como artista do grupo.

No capítulo 4 me aprofundo no universo estudado, trazendo a trajetória histórica dos *Freak Shows* e explico sobre a ressignificação do grupo enquanto artistas *Freak* e sua relação com o público bem como seus espetáculos entendidos como rituais-performances.

Ao longo desta trajetória, a incorporação de fotografias e de um vídeo documentário à monografia escrita adquiriu um papel fundamental para o registro, a interpretação, a exposição e construção dialógica do conhecimento, conforme será explicitado mais adiante. O uso de recursos audiovisuais foi de suma importância para o retorno e construção da relação com os interlocutores, em uma rede de contrainformação sobre a qual me atenho no capítulo cinco.

0.2 Um cirko *Freak* com palhaços sombrios: definindo universo e problemática de pesquisa

O estudo tem como foco os artistas que formam um coletivo aberto chamado Cirko Akrata e o desenvolvimento de uma arte subversiva *Freak*, misturando técnicas de circo tradicional e rituais de modificação corporal. Não é um circo com palhaços felizes, não é um circo para fazer rir. Este é o Cirko que faz pensar, que constrange, que choca, que assusta e que expõe seu público a sensações muito fortes, muitas vezes de medo e de nojo, e outras, de excitação e prazer. Pensando em um contexto de sociedade pós-moderna onde as informações correm e se contrariam em uma rapidez que nos confunde, a violência é muito explícita, e a poluição, em todos os sentidos, é muito grande, nada melhor que uma arte extremamente agressiva para acordar o público.

Busco entender como funciona este trabalho de fazer reagir um público típico da metrópole com comportamento reservado e atitude “*blasé*”, como coloca Simmel (1950):

“Uma vida de perseguição desregrada ao prazer torna uma pessoa *blasé* porque agita os nervos até seu ponto de mais forte de reatividade por um tempo tão longo que eles finalmente cessam completamente de reagir” (SIMMEL, 1950: 16).

O universo, amplo e dinâmico, abrange os trajetos traçados por esses artistas e suas permanências temporárias em espaços urbanos que tem como pontos de referências, casas “okupadas” em quatro diferentes cidades: Pelotas/RS, Rio de Janeiro/RJ (Brasil), Buenos Aires e Córdoba (Argentina). Estas casas okupadas são locais de resistência urbana em um contexto extremamente conflituoso: a transformação das cidades em metrópoles “globais” pós-industriais, onde a territorialização estatal é massiva frente a estes pequenos espaços de resistência nomádica. Segundo Robert Pechman, historiador e pesquisador do Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, “Na intervenção, ordem urbana e ordem social estão articuladas. (...) E a ordem pública passa a ser percebida a partir da necessidade de reordenação do espaço urbano”. (PECHMAN, 1993: 31). Por isso, o ideal de cidade global visa um maior controle social e a reterritorialização estatal de espaços “desordenados”. A arte subversiva é também uma arma e um veículo de denúncia contra a especulação imobiliária, e as okupações são vistas como algo desviante pelas instituições de controle. Esta resistência não pertence ao ideal de cidade pós-industrial e tem sido combatida avidamente pelos órgãos higienizadores, pois “qualquer desvio ao ideal da cidade redefinida em termos de diferenciação e de circulação torna-se um sistema de perturbação sanitária”. (PECHMAN, 1993: 32).

0.3 Aproximações, troca e entendimento: explorando o método etnográfico

Este trabalho se pauta por uma mistura de amor à Antropologia e à Arte, pelo que ambas tem de questionamento ao mundo em que vivemos, pelo incitamento a situações de contato com a alteridade, construindo uma relação de trocas de sensações,

ideias e um toque tão íntimo, capaz de mudar a si mesmo e ao outro. Esta é a relação construída com os interlocutores desta pesquisa, com o seu público e também com os possíveis leitores.

A própria inserção etnográfica se tornou um objetivo, visto que, tratando-se de atores sociais anarquistas, a ideia de um estudo acadêmico sobre suas práticas não foi bem vista inicialmente. A aproximação que me vinculou ao campo e me permitiu a construção desta relação foi dada pela Arte e por meu envolvimento com o Cirko, assim como, pelo questionamento sobre minha atividade como estudante de Antropologia. Uma tensão constante se instaura pela necessidade de autoquestionamento e pelo exercício ético quanto à relação de confiança construída com os atores. Desenvolvi algumas formas de contra dádiva, como a colaboração, enquanto artista, no coletivo Cirko Akrata, a participação enquanto habitante casa e também pelo projeto de transformação desta monografia em pequenas editorias de formato “zine²” que possam ter livre publicação no meio anarquista e contra cultural. Some-se a isso, a proposta de difusão do vídeo etnográfico que acompanha o texto escrito, como material de registro pertencente disponibilizado aos atores e não restrito à instituição universitária.

Iniciei a pesquisa pelo universo da casa em que estavam estabelecidos estes artistas, na cidade de Pelotas/RS, tendo como objetivo entender seu cotidiano e de onde surgiam suas inspirações, desejos e ideias, assim como iniciar meu “retorno etnográfico”, desde o início, contribuindo para as atividades dos moradores da casa. Minha participação nas oficinas de circo também possibilitou uma troca interessante, pois hoje ao escrever a monografia, eu mesmo estou ministrando algumas oficinas de trapézio e tecido acrobático na casa.

Para entender este circo e descrevê-lo etnograficamente, o estudo abrangeu também informações sobre a história das modificações corporais, como tatuagens, piercings, escarificações e suspensões, já que estes fazem parte da constituição dos sujeitos a que me atendo enquanto pessoas. Submeti também meu corpo a algumas modificações, além de intercambiar informações com profissionais da área, como forma de entender como os sujeitos da pesquisa se veem, em termos de construção identitária e subjetiva. Trago a construção histórica da noção de pessoa, desenvolvida por Marcel Mauss, que afirma:

² *Fanzine* é um modelo de revista feito tradicionalmente de forma manual e com livre difusão através de fotocópias. Este modelo de revista é muito utilizado no meio Punk para difusão de ideias, bandas, poemas, entre outros.

“De uma simples mascarada à máscara; de um personagem a uma pessoa, a um nome, a um indivíduo; deste a um ser com valor metafísico e moral; de uma consciência moral a um ser sagrado; deste a uma forma fundamental do pensamento e da ação; foi assim que o percurso se realizou”. (MAUSS, 2003:397).

Nesses termos, procurei compreender como se constroem estes sujeitos através da ação e do pensamento, rompendo com as noções de pessoa “moral” ou “cristã”, assumindo uma posição mais singular e fragmentada, própria da pós-modernidade.

Visto que atuei de várias formas neste estudo, como estudante de Antropologia, como público, como artista e também como militante anarquista, considero que esta seja uma etnografia de minha vida e de meus companheiros de luta, e é nesta relação que construo este trabalho.

Ao longo da pesquisa foi necessário submeter meu próprio corpo a algumas destas experiências, como forma de entender as relações e sensações que isto abarca, desde o estigma até a admiração, desde a euforia e adrenalina até a dor. Passar de simples observadora a integrante da trupe foi o que me permitiu entender os objetivos desta forma de Arte. Como afirma Marcio Goldman, é na experiência pessoal do antropólogo e na transformação desta em etnografia, que a antropologia consiste.

“O cerne da questão é a disposição para viver uma experiência pessoal junto a um grupo humano com o fim de transformar essa experiência pessoal em tema de pesquisa que assume a forma de um texto etnográfico. Nesse sentido, a característica fundamental da antropologia seria o estudo das experiências humanas a partir de uma experiência pessoal”. (GOLDMAN, 2005: 167)

Esta monografia é entendida também como um estudo de performances rituais, visto que abarca os espetáculos do Cirko Akrata como momentos de transformação pessoal e coletiva, e, neste sentido, me atenho a perceber os significados que se constroem a partir da arte produzida.

“Os estudos de performances centram sua atenção na estética, na multissensorialidade e na interação social, enfocando a contextualização do evento pelos participantes e a construção dos sentidos emergentes”. (LANGDON & PEREIRA, 2012: 11)

O estudo se inicia de forma mais estática, porque se situa na cidade de Pelotas e na construção de uma rotina e inserção no cotidiano desta casa. A aproximação ao campo se deu em forma de participação e aprendizado nas aulas de trapézio lecionadas

na casa e, aos poucos, ao me inserir no próprio grupo de artistas, o estudo foi se construindo.

Depois de alguns meses de convívio, outra apresentação do cirko é feita, e desta vez, ao colaborar com seu trabalho, submeti meu corpo a um rito de passagem em prol de um espetáculo organizado na casa. Passo, a partir daí, a fazer parte deste circo e assim, sou convidada a seguir viagem com ele.

0.4 Imagem e Afecção: deixando fluir uma Antropologia Compartilhada

Logo que conheci Coringa, um dos interlocutores da pesquisa, descobrimos um grande interesse em comum, a produção de audiovisual. Coringa conta que iniciou sua produção de vídeos utilizando apenas a câmera do notebook que carregava na zona portuária do Rio de Janeiro, que na época estava sendo revitalizada. O vídeo-arte produzido ganhou o nome de “Dislexia”, relacionado ao distúrbio que Coringa diz ter. A edição, carregada de efeitos que deixam as imagens sujas, mostram ruas e pontes do Rio de Janeiro em meio ao caos da reforma do projeto “Porto Maravilha”. Estas imagens de caos urbano são alternadas a careta do personagem Coringa e imagens de ereção de seu pênis. Sobre as imagens, um texto de Nietzsche, “O meu Alfa é Omega”, escrito de forma que se notam os erros padronizados de uma mente disléxica. A ideia é mostrar o quanto o caos urbano e a modernização estão relacionados aos distúrbios psicológicos na sociedade.

Dessa relação, iniciamos então a produção de diversos vídeos e ensaios fotográficos que foram incluídos no acervo do Cirko Akrata. Atuei em três vídeos dirigidos por Coringa, todos como Colombina, a personagem que criei depois que comecei a fazer parte dos espetáculos. O primeiro, de título “Caos Nuclear”, mostrava dois seres em um ambiente devastado por uma queimada, ambos meio “mutantes”, usando máscaras de gás e pernas-de-pau, perdidos em um mundo desolado, acabam se encontrando e se relacionando forçadamente, por serem os últimos na terra. Outro vídeo, em que atuei sozinha, foi “Medo”, que mostra a face louca e deficiente de Colombina, usando uma máscara de gás e muletas e se retorcendo, presa em um ambiente claustrofóbico, repleto de caixas velhas de arquivos. O filme foi gravado no arquivo do *Ateneo Anarquista de Constitución*, uma biblioteca anarquista que nos

alojou durante o campo, em Buenos Aires. O vídeo é uma crítica ao sistema manicomial e ao enclausuramento. O segundo vídeo foi filmado na Casa *La Gomera*, uma okupação, também em Buenos Aires. Neste vídeo, Colombina crava cateteres no rosto, e uma música jazz animada faz com que as fortes imagens com dor e sangue aparentem uma atividade divertida, fechando com um grande sorriso no final, onde a personagem mostra sua relação diferenciada com a dor.

Em Córdoba produzimos “Bem Vindos”, um vídeo baseado em um dos números de palhaço de Coringa, em que ele rompe uma televisão após manter relações sexuais com ela. Todos os vídeos foram feitos em conjunto - desde as filmagens, sonorização e edição.

O último vídeo que produzi foi um documentário que mescla trechos dessas produções, entrevistas com integrantes do Cirko Akrata e filmagens de espetáculos. A produção fílmica de Jean Rouch é de grande inspiração, tanto para a forma de relação construída quanto para a produção audiovisual que daí surge.

O conceito de cine-transe está relacionado ao deixar afetar-se a ponto de se desapegar das referências próprias para estar à deriva das experimentações que a situação propõe. Este momento se dá em contato com o outro e se exprime através da relação, como ato criador de conhecimento. A relação construída com os interlocutores desta pesquisa está proposta desta maneira, como algo que se construiu de forma fluida, com trocas de conhecimento que geraram afeto, companheirismo e a produção de um filme etnográfico que explicita minha contribuição como artista e a contribuição antropológica dos artistas.

Segundo Marc Henri Piault, cine-transe se refere ao “momento de aproximação sensível ao outro em movimento, na imediaticidade de uma ação em curso, no risco aceito de um fim imprevisível e, todavia, incessantemente projetado.” (2008: 13).

A ideia de uma “antropologia compartilhada” surge nesse processo de criação baseado na relação com o outro, pensando o produto desta relação, no caso, o filme etnográfico, livre do julgamento de ser realidade ou ficção. Neste sentido, a “Ficção pode ser definida como elaboração narrativa que se refere ao modo de exposição, ao encadeamento das informações e argumentos que constituem a escrita ou à montagem cinematográfica.” (FERRAZ, 2009: 8). O filme em questão mistura trechos dos vídeo-artes produzidas em conjunto com o coletivo, entrevistas e trechos de espetáculos filmados por diferentes pessoas do público.

O conceito de “etnoficção” de Jean Rouch se aplica a este trabalho, pois o vídeo etnográfico foi construído sobre a articulação de narrativas diversas. O roteiro segue os relatos dos interlocutores, combinados à narrativa do espetáculo, sobrepostas em uma nova narrativa construída por mim, através do processo de edição. É uma etnoficção construída, que se reinventa constantemente através de um processo compartilhado de memória e perspectiva. A fragmentação, característica do universo pós-industrial, é utilizada na edição para trazer a dinamicidade e conflito que o espetáculo apresenta. As narrativas dão corpo e sentido para a fragmentação, construindo um espaço-tempo de forma tão brusca, onde a atmosfera conflituosa do teatro é retomada. O espectador é então tele transportado ao ritual-performance e está exposto às sensações e experimentações vividas no campo; um compartilhamento de sensações, ocasionado pelo uso da imagem como um portal para o universo etnográfico.

Ana Lúcia Ferraz aponta para os desafios de uma produção fílmica antropológica, e a importância do deixar afetar-se e sensibilizar-se nesse processo. Nas palavras da autora:

“Reconstruir o olhar do sujeito que olha o mundo é o desafio dessa antropologia fílmica que exige do observador a capacidade de mimetizar-se ele mesmo para aprender a ver diferentemente. A vida simbólica é uma teia de símbolos e o antropólogo deve saber tecê-la novamente, isso só é possível quando a experiência etnográfica marca sensivelmente o conhecedor indicando os caminhos da compreensão” (FERRAZ, 2009: 10).

As imagens foram captadas por diversas pessoas que assistiam ao espetáculo, pois, como eu era parte do elenco, fiquei impossibilitada de segurar a câmera. Porém, este fato garante o não monopólio do olhar do pesquisador, estendendo o compartilhamento dessa construção do real para as percepções do público do espetáculo, mas que contém um devir ritual, no sentido de que o elenco é aberto, e as ações performáticas são experienciadas por todos aqueles que se deixam afetar. Ferraz afirma que: “essa potência na criação de imagens do devir é capaz de fazer o tempo se condensar, na lembrança narrada no presente, que ao fabular projeta o futuro”. (FERRAZ, 2009: 16).

O vídeo etnográfico apresentado partilha de muitas características do cinema de Jean Rouch, onde se cruzam, segundo Marco Antonio Gonçalves, surrealismo, antropologia francesa e etnografia fílmica, revelando questões como:

“o evento fílmico-etnográfico e sua relação com a ‘escrita automática’; a valorização do transe enquanto transformação corporal, forma de adquirir conhecimento e aceder a uma estética; a importância dada às emoções na construção do tema etnográfico; o excesso estético-visual como um valor na construção do ritual”. (GOLÇAVES, 2008: 30).

A relação entre real e imaginário na produção fílmica de Jean Rouch, não é colocada como oposta ou excludente, sendo pautada na produção etnográfica, onde imaginação, realidade e ficção estão no mesmo plano.

“Essa condição da etnografia”, de se ter acesso ao mundo do outro pela palavra do outro sobre si próprio e sobre quem lhe pergunta como é seu mundo, dá à etnografia a confiança de tomar o que as pessoas imaginam como sendo uma verdade, isto é, a verdade da etnografia. (GONÇALVES, 2008: 115).

Aqui a imaginação é valorizada enquanto criadora ou parte da realidade. Tanto na imagem (cinema) quanto na etnografia, é na relação entre o eu e o outro e na criação imaginativa a partir dessa relação que surge a realidade construída. Há uma tendência na ciência ocidental a desvalorizar a imaginação, colocando-a sempre em um polo oposto à realidade. Para Rouch, a realidade no processo de produção fílmica ou etnográfica, estaria vinculada à questão da sinceridade, relacionada à câmera participante, ou do eu participante, o cine-transe, onde o pesquisador está envolvido na situação. Segundo Gonçalves, o conceito de cine-transe, “evoca a participação física-corporal na produção desta relação com o outro”. (GOLÇALVES, 2008: 126)

Para Rouch não existe barreira entre filme documentário e filme de ficção. O cinema, a arte do duplo, é sempre a transição do mundo real para o mundo imaginário, que neste estudo se confundem, pois os personagens são tão reais quanto os atores, e o espetáculo é o momento de expressão de realidades oprimidas no cotidiano.

O híbrido, no espetáculo, muitas vezes é representado nos próprios personagens com características das coisas que eles mais odeiam: personalidades, vícios e atitudes que eles mesmos confrontam, de modo a se estabelecer uma luta do ator contra seu próprio ego. É o que acontece, por exemplo, no número da televisão, (ver vídeo, ou item 3.3 deste texto), onde Coringa primeiramente representa alguém dominado pela televisão e depois, que se revolta contra ela. O tempo todo, os personagens estão em mutação, mostrando tudo aquilo a que se opõem, e depois, com o momento ápice do choque, vem à proposta da desconstrução. O conflito é eminente no espetáculo e está presente na transformação de cada personagem.

Em entrevista, Coringa ressalta o quanto a produção de imagens é importante no trabalho do coletivo Cirko Akrata. Para ele, as imagens devem passar a mesma sensação do espetáculo, elas vão além de uma simples documentação, mas tem o mesmo dever das performances, elas expressam, propõem e desconstruem ideias.

0.5 Devir Nomádico: estabelecendo um eixo teórico

Todos temos um devir nomádico. Segundo Maffesoli, o nomadismo está inscrito na própria natureza humana. Nas palavras do autor:

“Desarticulando que o embrutecimento do que está estabelecido quanto a coisas e gentes, o nomadismo é a expressão de sonho imemorial que o embrutecimento do que está instituído, o cinismo econômico, a reificação social, ou o conformismo intelectual jamais chegaram a ocultar totalmente” (MAFFESOLI, 2001: 41).

O que rege os seres no mundo contemporâneo, segundo o autor, é este devir nomádico. Todas as coisas tendem a uma circulação, um movimento. Para o autor, a errância seria uma constante antropológica, já que “está inscrito na própria estrutura da natureza humana; quer se trate do nomadismo individual ou do social” (MAFFESOLI, 2001: 48).

Existe uma tendência à normalização e identificação de tudo, inclusive da violência, dos distúrbios ou de qualquer coisa que esteja fora da ordem. A ordem é estabelecida como um fator externo, e nossas vidas são governados por outros, afastando-nos dessa responsabilidade. O autor coloca que o momento desta perda de autonomia da própria vivência se inicia com a sedentarização dos homens e, portanto, com a organização da vida social como uma domesticação social. Esta fixação da sociedade é o que possibilita a dominação e o controle por parte do Estado. Ao mesmo tempo, há uma repulsa, um temor da mudança. Esta insegurança está relacionada, segundo Maffesoli, aos traumas causados pelas mudanças e rupturas bruscas, desde o parto, a desmama e a conturbada juventude, repleta de transformações corporais. O estático é sempre mais seguro, enquanto que a mobilidade está relacionada ao perigo e à incerteza. As mudanças então são sempre esperadas com ansiedade, mas a estabilidade é recuperada tão rapidamente em uma atitude desesperada de voltar à normalidade. Por isso, o homem tem esta tendência nomádica natural desde o nascimento e, ao mesmo tempo, a normalidade estatal relacionada à ordem e à “segurança” social. Aprofundo

esta discussão sobre a relação entre nomadismo e estado, pautada nas ideias dos autores Deleuze e Guattari, no próximo capítulo.

Este devir nômade é colocado como uma constante antropológica também no sentido da relação com o outro. O movimento nômadico me permitiu estar sempre em relação de tensão, o que torna o campo altamente mais produtivo. Essa tensão é gerada por um estranhamento absoluto, da língua, dos costumes, dos espaços, de tudo. Esta tensão é explicada por Maffesoli como a incompletude permanente da vida.

“Todo mundo é de um lugar, e crê, a partir desse lugar, ter ligações, mas para que esse lugar e essas ligações assumam todo o seu significado, é preciso que sejam, realmente ou fantasiosamente, negados, superados, transgredidos”. (MAFFESOLI, 2001: 79).

Assim, o contato com o outro é a superação e transgressão das fronteiras e dos limites, onde ocorre o estranhamento e a negação da própria cultura para criação em um movimento relacional de outra e, da mesma de forma, plena. Este é o movimento de produção cultural nômadico-antropológica.

Ao mesmo tempo, o nomadismo move um sentimento muito forte de solidariedade, também ligados aos fundamentos anarquistas. Ser nômade dota o sujeito de uma humanidade muito grande, e isto se vê em cada casa okupada na qual os indivíduos viajantes são acolhidos, com a hospitalidade dada aos estrangeiros. Existe, nos espaços anarquistas, um compromisso de acolhimento político dos viajantes.

Nesta introdução, busquei apontar questões teórico-metodológicas como os uso da imagem, a importância de deixar-se afetar e a essencialidade de uma perspectiva nômade para o objeto de estudo em questão. Procurei definir também o campo de pesquisa, apresentando o Cirko Akrata e seus artistas, assim como o universo no qual estão inseridos, em interação crítica com a sociedade englobante. No próximo capítulo, aprofundarei os fundamentos teóricos sobre nomadismo e a relação entre território estatal e território nômade no espaço urbano. Apresentarei também questões de resistência cotidiana dos interlocutores e a importância da arte nesse dia-a-dia de luta.

CAPITULO 1: A RESISTÊNCIA NOMÁDICA EM ESPAÇO URBANO

1.1 Nomadismo X Estado

Parto da ideia de uma “ciência nômade”, pensando o Tratado de Nomatologia de Felix Guatarri e Gilles Deleuze, escrito em 1997, em conjunto com a problemática de definição do grupo estudado, trazida por Florência Ferrari, em “Como estudar um pensamento nômade, sugestões para definir um campo em antropologia” (S/D). O campo de pesquisa com um pensamento nômade tem características de heterogeneidade, instabilidade e baseia-se em fluxos. Por este motivo as pessoas que participam deste estudo não pertencem a um grupo identitário, ou formação fechada. O campo se forma de uma maneira fluida, de acordo com os fluxos e afinidades que se vão construindo ao longo do tempo e à medida que eu mesma me movimento. Saliento que só foi possível entender essa constância nomádica a partir do momento que deixo que o campo me cause uma afecção e me leve de acordo com os fluxos nomádicos próprios das relações dos sujeitos da pesquisa.

Explano aqui, resumidamente, características dessa relação entre Estado e nomadismo, espaço liso e espaço estriado, que ajudam a compreender como essa conversão de territórios, tão presente neste campo, se torna uma forma de resistência no cenário urbano.

Segundo os autores, o aparelho estatal está dividido em dois personagens, o rei e o juiz, o poder e a norma, o controle e a hierarquia. A guerra, como essência, não pertence ao Estado, ela pode ser capturada por ele e transformada em exército, através de sua organização aritmética e hierarquização. Porém a essência da “máquina de guerra” é a “potência da metamorfose”, um devir nômade que, sob transformação, foge ao controle estatal. Através do Xadrez e do Go³, como exemplos desta oposição, se pode caracterizar a relação do Estado com sua organização hierárquica e da máquina de guerra, com sua organização igualitária, própria do Go, com a maneira de ocupar o espaço. As peças do Go, não tem uma função, um papel social, elas agem de acordo

³Go é um jogo de origem japonesa. O jogo se realiza por dois jogadores que alternadamente colocam pedras pretas e brancas sobre as intersecções livres de um quadriculado de 19 x19 linhas. O objetivo é controlar uma porção maior do tabuleiro que o oponente. Uma pedra, ou grupo de pedras, se capturadas, são retiradas do jogo. A captura ocorre quando a pedra ou grupo não tem mais intersecções vazias adjacentes, isto é, se encontrarem-se completamente rodeadas de pedras da cor contrária.

com a situação. Entre Xadrez e Go, há a diferença de movimentação e limitação das peças. O Go trabalha com a ideia nômade de ocupação territorial, enquanto as peças do Xadrez se preocupam em tomar o território e acabar com as outras peças.

O Xadrez está repleto de instituições, enquanto que uma sociedade sem Estado está imune a essas ideias, como demonstra Pierre Clastres (2003) em “As Sociedades contra o Estado”, onde os povos ditos “primitivos” não tem organização estatal, não pelo fato de não compreenderem-na, mas por não terem essa preocupação. A ciência ocidental, com suas teses evolucionistas, sempre afirmou que a presença do Estado seria o ápice de uma sociedade civilizada e evoluída, excluindo a possibilidade de organizações distintas, sem hierarquias ou instituições, a formação Estatal para o eurocentrismo é como um determinismo.

Mas é exatamente a guerra que impossibilita a formação do Estado, mantendo o guerreiro com seus princípios individuais, desgarrados e indisciplinados e evitando que os grupos se unam em uma sociedade de grande densidade populacional.

Porém, o Estado não vive sem o exterior; para continuar existindo, ele tem que ser soberano sobre algo, ele se apropria das forças exteriores para manter seu aparelho funcionando.

O Estado captura tudo que se ergue contra ele, tudo que está fora de sua moral, tudo que tenta fugir ao seu domínio, colonizando as subjetividades e as interiorizando como parte de si, dentro de seu controle. Mas o poder de mutação das subjetividades é o que pode salvá-las da captura; um mutante foge ao padrão, às normas e à moral. Esta relação é mais bem explicada no próximo tópico.

A Máquina de Guerra tem uma relação com o espaço de forma singular, ela se expande e ocupa o espaço sem medi-lo, como uma desterritorialização, se espalha de acordo com a problemática -, situação do Go - se desenvolvendo pelas coisas que a afetam. Deleuze e Guattari chamam esse modelo de turbilhonar, ou seja, que ocupa de forma turbulenta.

A ideia de uma ciência nômade pode ser colocada como algo que segue fora dos padrões do Estado, mas que pode ser apropriada por ele, pelo menos parte dela e depois se marginaliza o restante.

No caso desta etnografia, o importante é ressaltar que ela se constrói de forma também nômade, não como uma reprodução dos comportamentos estudados, mas como uma afecção e um escrito por eles ocupado. Como reprodução, os autores entendem a perspectiva de um olhar exterior, que capta as normas e regras e reproduz, conforme

estas, o movimento de seguir, que se dá de forma fluida, heterogênea, onde as singularidades ocupam seu espaço em relação com as outras.

Os princípios e as consequências da vida nômade são definidos pela necessidade, os pontos de passagem são alternados, e o que importa é o trajeto que é traçado e depois se apaga com as pegadas no deserto. São espaços que são ocupados e, em seguida, se desterritorializam, conforme o fluxo.

Os desenhos e mensagens nas paredes das Okupas me aparecem como primeiros traços dessa vida nômade, que desaparecem, dando lugar a novos traços, cada vez que viajantes passam pelo espaço, fazendo fluir esse trajeto artístico-ideológico e o onde o próprio sujeito se transforma, levando consigo na memória, as imagens deixadas por aqueles que antes ali estiveram, “por isso se reterritorializa na própria desterritorialização” (DELEUZE & GUATTARI, 1997: 35).

O espaço nômade é um espaço liso, enquanto que o espaço sedentário, pertencente ao Estado, é um espaço estriado. Ambos são complementares e se transformam um no outro, o espaço liso é territorializado e tem suas fronteiras delimitadas, se tornando um espaço estriado, que logo pode ser ocupado e desterritorializado, para voltar a ser um espaço liso. Porém, o espaço liso é sempre potencialmente mais fácil de ser desterritorializado. O espaço estriado é sempre delimitado e repleto de linhas retas, horizontais e verticais, que se cruzam, formando um tecido plano e com dois lados, frente e avesso, e sua instituição é feita por repartição e delimitação. O espaço nômade é como o feltro, um emaranhado de linhas fluidas que se enroscam e acabam formando um material liso e ilimitado, sem lados, nem direção e que se distribui, conforme as frequências dos fluxos.

A okupação é, como muitos outros espaços urbanos, uma resistência lisa em meio à cidade estriada. Segundo os autores, a cidade está repleta dessas resistências, que confirmam o movimento entre espaço liso e estriado, desterritorialização e reterritorialização. Nas palavras dos autores:

“A cidade libera espaços lisos, que já não são só os da organização mundial, mas os de um revide que combina o liso e o esburacado, voltando-se contra a cidade: imensas favelas móveis, temporárias, de nômades e trogloditas, restos de metal e de tecido, patchwork, que já nem sequer são afetadas pelas estriagens do dinheiro, do trabalho ou da habitação.” (DELEUZE & GUATTARI, 1997: 189).

Neste estudo, considero a casa referida mais acima como uma continuidade do território nômade, porque os indivíduos que a habitam estão em constante movimento, e o que move esta casa, são os mesmos motivos que movem os indivíduos: a luta contra a autoridade e pela liberdade, através dos princípios de autonomia, autogestão e apoio mútuo⁴. Esta casa era um espaço abandonado, que foi ocupado por indivíduos com uma proposta de vida distinta do que é imposto pelo Estado ou pela moral da sociedade moderna. É a ocupação de um espaço com sentido de formar uma resistência, uma luta cotidiana pautada na liberdade, respeito e solidariedade. A ideia é lutar contra o território fechado, contra a propriedade privada.

“Cada vez que há operação contra o Estado, indisciplina, motim, guerrilha ou revolução enquanto ato, dir-se-ia que uma máquina de guerra ressuscita que um novo potencial nômade aparece, com reconstituição de um espaço liso ou de uma maneira de estar no espaço como se ele fosse liso” (DELEUZE & GUATTARI, 1997: 60).

É com este tipo de ação que se impulsiona a Máquina de Guerra nômade, com a ocupação dos espaços públicos e privados, protestos e manifestações, atividades artísticas nas ruas, quebra do patrimônio estatal, transgressão das regras, isto é, a tentativa de destruição do Estado.

1.2 Urbanismo e Pós-Modernidade

É no espaço urbano que vamos encontrar os nômades que criam esta resistência, justamente porque a cidade oferece a dinamicidade necessária ao nômade e, ao mesmo tempo, é nela onde ocorre o maior controle por parte do Estado, essência de criação da arte de resistência. Segundo Michel Maffesoli:

⁴ Por autoridade se entende poder ou governo de uma ou mais pessoas sobre outras pessoas ou espécies. Liberdade seria um mundo isento de autoridade. Autonomia é a condição indispensável para obter-se a liberdade individual/coletiva. Significa o respeito às decisões, vontades e opiniões do indivíduo em relação ao grupo. Apoio mútuo é a ajuda entre seres de uma organização social, em que as partes interagem, auxiliando-se e fortalecendo. E autogestão, é, por princípio, a comunidade / os indivíduos cuidando diretamente de seus próprios deveres e interesses. Para que ela aconteça terá de haver ampla liberdade de organização sem leis cercantes e hierarquias. Estas informações são retiradas de conversas com interlocutores, *zines*, materiais visuais, entre outros.

“a cidade como espaço pleno, oferece-lhe assim, paradoxalmente, momentos e lugares totalmente vagos em que seu espírito e seu corpo poderão estar em vacância completa: a possibilidade de viver a multiplicidade de seres que a habitam, quer dizer, a possibilidade de estar, ao mesmo tempo, aqui e em outro lugar. O habitante das megalópoles, nesse sentido, é bem um nômade de gênero novo” (MAFFESOLI, 1997: 90).

A questão espaço urbano *versus* espaço rural não aparece, nesta pesquisa, como uma polaridade, mas sim como um processo. Muitos dos punks, interlocutores da pesquisa, nasceram em um contexto em que espaços “rurais” estão em um forte e rápido processo de urbanização. Este processo, na maioria das vezes, se dá de forma bastante agressiva, sendo a cultura punk, não fruto somente da cidade, mas do processo de urbanização, em que a autonomia de produção alimentícia dos pequenos agricultores normalmente dá lugar a sua mão de obra no mercado de trabalho. Os punks nascidos no rural tendem a migrar e ir viver sua vida nômade pelas grandes cidades, reproduzindo no espaço urbano, sua resistência ao processo sofrido, ocupando espaços e exercendo sua autonomia, em repúdio ao mercado. As grandes metrópoles são a origem do processo de urbanização e massificação cultural e, portando, o foco de “ataque” da contracultura punk.

Respeitando a ideia do nômade com um guerreiro “desgarrado”, e a identificação dos interlocutores como sujeitos e não como um coletivo, torna-se importante abordar também a questão das subjetividades na pós-modernidade, já que tratamos de um olhar, como coloca MAGNANI (2002), “De perto e de dentro”, para uma “etnografia **na** cidade e não da cidade” (grifo meu). Esta perspectiva estaria mais ligada a um reconhecimento dos atores sociais e de suas práticas. Como práticas, podemos entender também a construção das subjetividades, que, segundo Guattari (2005) não pertencem nem à esfera individual e nem ao coletivo, mas sim estão em completo movimento entre estas esferas. Nas palavras o autor:

“A subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciação. Os processos e subjetivação ou de semiotização não são centrados em agentes individuais, nem em agentes grupais. Esses processos são duplamente descentrados. Implicam o funcionamento de máquinas de expressão que podem ser tanto de natureza extra-pessoal, extra-individual, quanto de natureza infra-humana, infrapsíquica, infrapessoal”. (GUATTARI, 2005: 39).

Esta questão da subjetividade está vinculada aos desejos coletivos e individuais e à forma como são captados e adaptados ao sistema capitalista e estatal . Em “A

Metrópole e a Vida Mental” (1979), George Simmel, já no início do século passado chamava atenção para a reivindicação por uma individualização do sujeito contra a massificação social. Simmel tenta responder como “a personalidade se acomoda nos ajustamentos a forças externas”. Eu diria que a personalidade é o que impulsiona as forças externas, quando captada e readaptada ao sistema estatal. Esta captura é a mesma que o Estado faz da Máquina de Guerra, transformando a própria contracultura em mercadoria, e a revolução em produto. O capitalismo verde surge dos movimentos sociais-ecológicos; muito da moda exibida nas lojas vem dos movimentos GLBT e até mesmo da contracultura punk ou hippie; todos os movimentos sociais repletos de subjetividades efervescentes impulsionam o mercado. Segundo Guattari:

“Nos sistemas culturais capitalísticos pretende-se recuperar os valores de singularidade. Isso se faz através de um processo de integração. Um exemplo: a integração de certos traços de singularidade da música dos negros do jazz, que será difundido em todo o campo social e se tornará uma espécie de musica universalista”. (GUATTARI, 2005: 61)

Esta dinâmica de apropriação do externo pelo Estado é ao mesmo tempo circular, no sentido em que o nômade também ocupa o território estriado e o desterritorializa - é o caso, por exemplo, dos habitantes da rua que ocupam espaços de fluxo ordenado, como pontes e viadutos, transformando-os em suas moradias. Segundo Frangella (2004), “o movimento itinerante permeia, propicia e condiciona as práticas sociais dos moradores de rua”. Esse cotidiano nômade é uma forma de resistência no espaço urbano, às vivências das casas ocupadas que pude compartilhar são bastante pautadas em códigos de moradia nas ruas, como a “viração” (GREGORI, 2000) - ou “mangueio”, como chamam meus interlocutores -, a não acumulação e a anti-hierarquia.

Frangella comenta que esta dinâmica anti-hierárquica impossibilita a acumulação de poder de uns sobre os outros e mantém uma relação oposta a dinâmica sectária e hierárquica do Estado. As ocupações urbanas tem esse caráter nômade devido às praticas ali exercidas e ao movimento desses sujeitos.

“A mobilidade aciona o desapego material, a efemeridade de relações, a simplicidade e a criatividade que adapta as condições que são impostas a esses sujeitos, perspectivas fragmentadas, redefinindo significados de um padrão de sedentarização que esquadrinha, domestica e define pontos fixos sobre os trajetos”. (FRANGELLA, 2004:39)

1.3 Okupação: uma casa encantada, um cotidiano solidário

Conforme explicitado na introdução, minha imersão etnográfica principia em um espaço fisicamente sedentário, porém repleto de movimento, no sentido de estar em constante mudança, desde a configuração de suas paredes até composição de seus habitantes. Trata-se de uma casa ocupada, que a cerca de três anos é autogestionada por um coletivo anarquista na cidade de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Este espaço pertencia a um órgão da universidade, mas não estava sendo usado, por isso o coletivo “Tranca Rua”, um grupo de indivíduos anarquistas, ocupou-a, e hoje a auto-gestiona. Sobre este coletivo, encontrei a monografia de João Ramos (2008), “Contracultura anarquista em Pelotas: Teatro de rua e ação direta, okupações de manifestações políticas”, em que o autor conta sobre a luta destes indivíduos por conseguir um espaço onde pudessem desenvolver sua arte combativa e suas ideias anarquistas. A monografia está contextualizada até 2007, quando o coletivo ocupa a referida casa, na região do Porto de Pelotas, e, após a realização de algumas atividades, é brutalmente desalojado pela polícia, sendo inclusive dois membros do coletivo levados para cárcere. Como resistência e continuação de sua luta, o coletivo torna a ocupá-la, e desta vez, a ocupação já dura três anos. Mas o fantasma do desalojo sempre permanece, por isso todos vivem em constante atenção e cuidado com o espaço. Esclareço a situação do espaço, mas afirmo que o estudo não tem como foco o coletivo, ou a casa, mas, parte deste *locus* de convivência, onde a inserção a campo ocorreu, possibilitando-me ampliar a rede de interlocutores e colaboradores.

Esta não é uma casa de moradia constante - é um centro contracultural que abre espaço para que artistas, anarquistas e punks em situação de nomadismo, ou de “gira”, como eles mesmos denominam, possam passar um tempo e colaborar com ideias, organização e participação em atividades, trazendo e levando informações de outros espaços por onde passaram. É uma casa cuja proposta é totalmente oposta à ideia de um “lar familiar” ou “moradia”. Como colocado por Michelle Perrot, na “História da Vida Privada”, quando trata das “Maneiras de morar” e suas transformações ao longo do século XIX, “a residência é moral e política (...) símbolo de disciplinas e reconstruções, a casa conjuga o perigo das revoluções”. (PERROT, 2006: 308). A casa, como propriedade e como lar, é a moradia do “cidadão de bem”, que segue os princípios do Estado. Esta casa a qual me refiro tem moradores, mas não tem proprietários, não tem

família e nem está territorializada como um espaço que pode ser vendido ou comprado. Os ocupantes deste espaço fazem questão de não estabelecer uma relação de propriedade com a casa e a deixam sempre aberta àqueles que vêm e vão. O espaço físico da casa mostra, em suas paredes, os signos da contracultura; a arte é a marca de quem por ela passa. Muitos desenhos e mensagens de protesto preenchem esse lugar. As paredes são um mural de ideias sobre autonomia, respeito, legalização do aborto, anti-machismo, anti-homofobia, anti-autoridade e solidariedade - mensagens de pessoas que viveram ali um tempo ou que por ali apenas passaram rapidamente. Como Pelotas é geograficamente perto da fronteira com o Uruguai, muitos viajantes que tem como objetivo de chegada o Uruguai e a Argentina passam por ai. E eu, justamente, participei de uma época em que muitos estavam indo para Buenos Aires devido à forte movida contracultural que acontece naquela cidade e, atraída por isso, mais tarde, eu, após ser afetada pelo campo, também seguiria este fluxo. Ao mesmo tempo, também passam os viajantes uruguaios, argentinos e chilenos que chegam ao Brasil. Assim, a casa é um espaço de trânsito importante nas rotas de viagem de muitas destas pessoas, que por ai passam e deixam sua marca, constroem relações, levam e trazem informações, cartas e materiais contraculturais e anarquistas.

Esta casa originalmente abandonada, que foi territorializada por indivíduos com uma proposta de vida distinta da que é imposta pela sociedade hegemônica e pelo Estado representa, portanto, ocupação de um espaço com sentido de formar uma resistência, uma luta cotidiana pautada na liberdade, respeito e apoio mutuo. A ideia é lutar contra o território fechado, contra a propriedade privada. Assim:

“Cada vez que há operação contra o Estado, indisciplina, motim, guerrilha ou revolução enquanto ato, dir-se-ia que uma máquina de guerra ressuscita, que um novo potencial nômade aparece, com reconstituição de um espaço liso ou de uma maneira de estar no espaço como se ele fosse liso” (DELEUZE & GUATTARI, 1997: 60).

É com este tipo de ação que se impulsiona a Máquina de Guerra nômade, com a ocupação dos espaços públicos e privados, protestos e manifestações, atividades artísticas, etc. A okupação em estudo é então um espaço nômade em constante transformação. Nela, convivi com seus ocupantes por cerca de quatro meses, antes de me deixar levar pelo impulso nômade. O espaço conta com uma biblioteca, onde

ocorrem grupos de estudos feministas e libertários. Uma oficina de serigrafia para produção de material informativo contracultural, roupas e *parches*⁵ A cozinha é grande e tem um fogão à lenha, o que permite que cozinhem sem usar gás. Ao fundo da casa, tem um pátio com composteiras para tratamento do insumo orgânico produzido na casa. Há também um “telhado vivo”, que permitem aproveitar mais um espaço para plantar, além de uma sala com trapézio e tecidos acrobáticos, claves e bolinhas para malabares, entre outros aparatos para circo. A casa foi quase toda reconstruída pelos indivíduos que a habitam, pois quando a ocuparam, não tinha teto e estava bastante demolida. O “telhado vivo” e um forno de barro foram construídos recentemente.

Um dos habitantes da casa construiu também, no quarto em que habita um estúdio de revelação de fotografia analógica e formou um vínculo com pessoas na cidade que trabalham com fotografia e passaram a visitar a casa. Esta estrutura construída não é apenas para os indivíduos que habitam a casa, mas aberta à comunidade, através das oficinas de *pinhole*⁶, de trapézio, de tecido e de malabares. Agora, com a construção do forno, foi criada ainda uma cooperativa de pães. Os viajantes que passam pela casa contribuem da mesma forma, participando das oficinas e oferecendo novas também, como por exemplo, uma oficina de maquiagem cênica, oferecida por um companheiro chileno, da qual participei.

Uma das formas encontradas para me aproximar da casa foi à participação nas oficinas de circo, que me permitiram, além de aprender algo novo, colaborar, a partir do conhecimento que tenho de alongamento, devido aos muitos anos de balé clássico que pratiquei.

A vivência no espaço ensina muito sobre a própria vivência na rua, a alimentação vem do “recicle” de feiras e também de um restaurante agroecológico da cidade, que doa a comida que sobra para a casa, já que os indivíduos aí são todos vegetarianos e tem uma afinidade ideológica com o restaurante, organizado em forma de cooperativa. Este cotidiano alternativo exige também um “trabalho” alternativo, longe de empregos com patrão ou que, de alguma forma, contribuam com o sistema. A

⁵ *Parches*, em espanhol ou *Patches* em português, são retalhos de pano estampados com serigrafia ou manualmente que se usam costurados às roupas. Normalmente contém desenhos e frases de protesto ou emblemas de bandas do meio contra-cultural punk.

⁶ Aparelho fotográfico construído com uma lata ou caixa, sem lentes; consiste em ver a imagem real através de uma câmera escura, podendo ser gravada com a exposição de papel fotográfico pela luz que entra pelo orifício da câmera

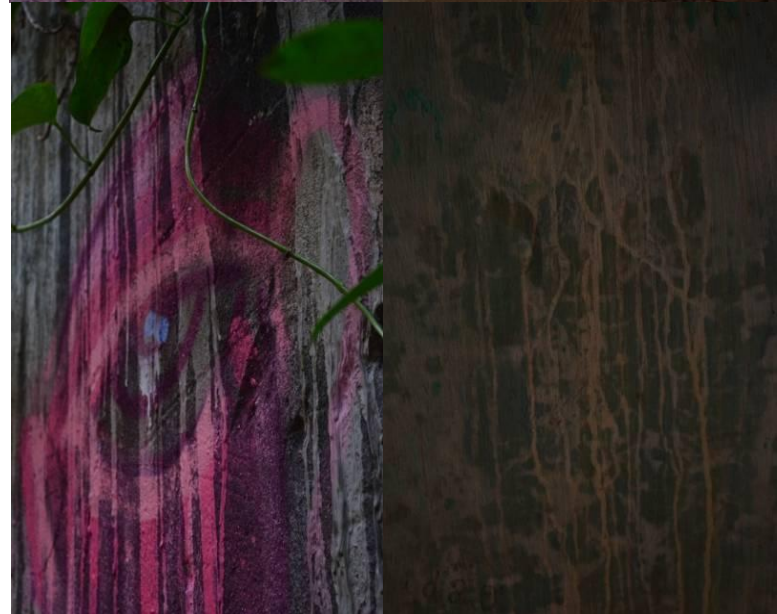
arte é uma das alternativas mais recorrentes para o “mangueio”, noção que aprofundo a seguir.

Como forma de ilustrar a fluidez deste espaço nômade construí um ensaio fotográfico (Imagem 1), de nome “Okupa Turbilhonar⁷”, que mostra parte de pinturas e desenhos da okupa 171, em Pelotas/RS, assim como intervenções de uma ocupação na okupação, plantas que crescem e sem pedir licença vão se ramificando e estabelecendo seu território, rachaduras nas paredes, teias de aranha, etc. Os trajetos desenhados por este tipo de ocupação territorial são distintos do processo de territorialização geométrica, planejada e metrificada. Esse tipo de territorialização é constante e esta na natureza das plantas e objetos, livre da racionalização do homem.

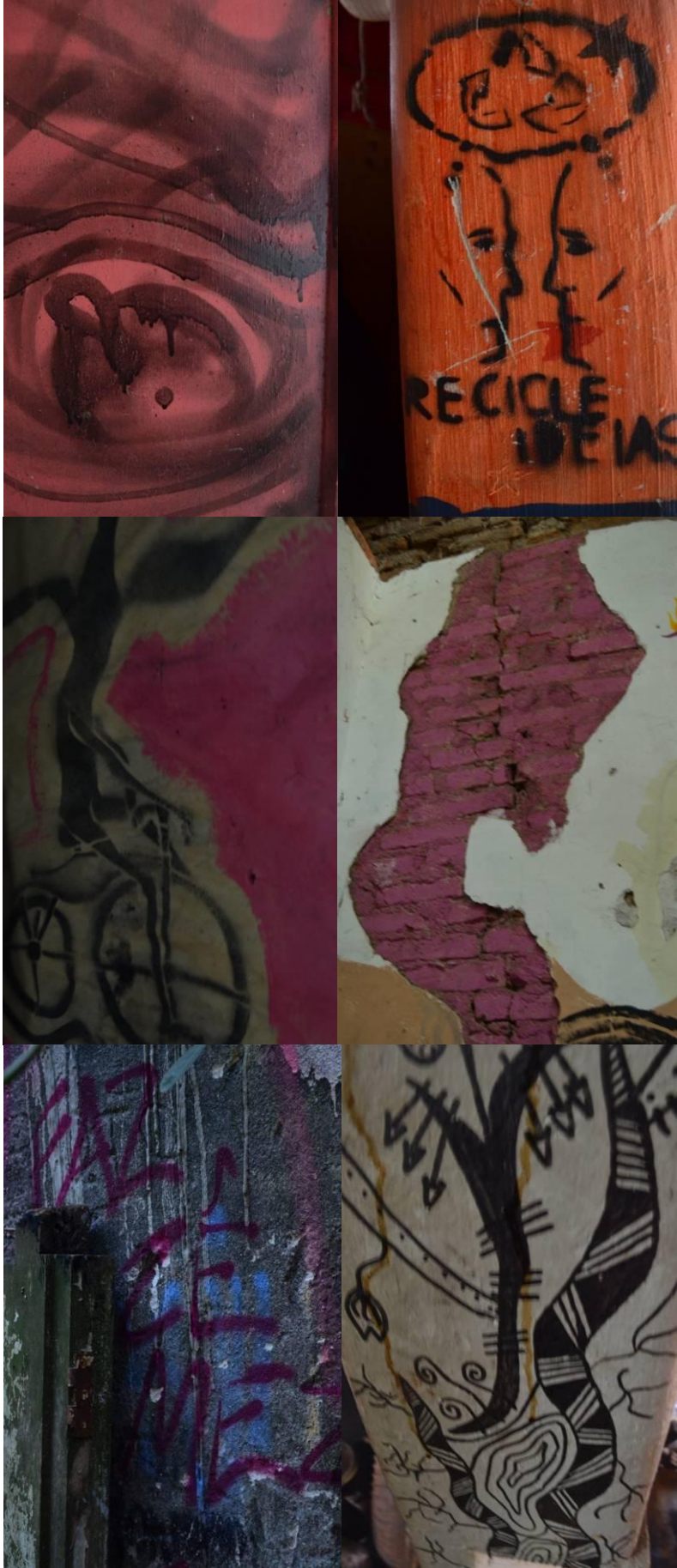
⁷Imagem 01: Blocos que consistem no ensaio fotográfico “Okupa Turbilhonar”. As fotos deste ensaio são de autoria própria e foram tiradas durante o campo de pesquisa.















1.4 “Mangueio”: Arte e autogestão

“A autonomia te desperta o mais importante que o ser humano tem: a criatividade, a criação e aproximação com outros indivíduos, que o capital nos impede.” (Fragmento de entrevista, Coringa, 15 de julho de 2012).

Este subcapítulo trata das práticas de reterritorialização urbana e “mangueio”, ou - nos termos de Maria Filomena Gregori (2000), que etnografou crianças e jovens em situação de rua - “viração”⁸(GREGORI, 2000). Neste período em trabalho de campo, vi diversos tipos de “mangueio” que se pode fazer na rua, desde pedir comida em comércios, fazer arte performática nas ruas, vender artesanato e poesia, além de

⁸ “O termo viração (é) tomado do linguajar coloquial referente à prática de ‘se virar’ para sobreviver”. (GREGORI, 18: 2000). Já o termo “mangueio”, usual entre meus interlocutores, refere-se a esta mesma prática e inclui os mais diversos modos do “se virar”, desde pedir cigarros e dinheiro às pessoas na rua, até a arte de rua.

alternativas como o recicle⁹. Estas práticas são típicas do cenário urbano e consistem em uma relação bastante móvel. Assim, tomando de empréstimo as reflexões de Gregori, “*é uma noção que sugere, mais do que o movimento - que é dinâmico e constante -, uma comunicação persistente e permanente com a cidade e seus vários personagens*” (GREGORI, 2000: 31). Optei por focar no “mangueio” artístico, já que é a prática mais adotada pelos interlocutores.

Conheci artistas de todos os tipos - palhaços, bailarinos, estátuas vivas, etc. - mas um que me chamou a atenção, foi o artífice do teatro de bonecos na caixa de “lambe-lambe”¹⁰. Dentro desta caixa, existe um jogo de luz e sombra e bonecos, além de um áudio gravado que narra à história e reproduz os diálogos. Duas companheiras, Ofélia e Rebeca, que viajavam com uma dessas caixas em direção ao Uruguai e faziam oficinas de confecção de bonecos nas okupações em que passavam. A história de seu teatro tinha também um cunho político libertário, tratava-se de uma crítica muito forte ao tempo construído e ao medo do envelhecimento¹¹.

O teatro de bonecos, porém, era um “mangueio” na qual a relação que se estabelecia com o público era muito próxima, e, como só podia ser assistido por uma pessoa a cada vez, criava um ambiente muito íntimo, que acabava por assustar ou deixar as pessoas desconfiadas. Assim, quando encontrei novamente, Ofélia e Rebeca, em Buenos Aires, descobri que tinham abandonado a caixa e estavam trabalhando como estátuas vivas e palhaço nos semáforos.

O semáforo estabelece uma relação distinta com o público, acaba sendo um espaço bastante funcional para os artistas, porque as alternâncias entre os sinais de pare e siga são rápidas e não exigem a construção de uma relação muito intensa entre público e artistas. Rebeca conta:

“O mangueio de semáforo foi tipo uma alternativa que a galera conseguiu encontrar pra conseguir grana de modo autônomo, sem

⁹ Reciclar consiste em aproveitar restos do lixo, tanto alimentos, que buscam principalmente em restos de feiras e lixeiras em frente a mercados, como outros matérias para sobrevivência, lenha, confecção de roupas, artigos domésticos, etc.

¹⁰ A estrutura é uma caixa escura coberta, como as antigas máquinas de fotografia “lambe-lambe”.

¹¹ O teatro conta a história de uma sociedade em que, quanto mais nas alturas se vivia, menos se envelhecia. Uns personagens desprezam outros por viverem em andares mais baixos e almejam viver cada vez mais alto. Porém, sua alimentação dependia de pílulas nutritivas, já que não cultivavam alimentos comuns nas alturas. Uma senhora, ao descer com seu neto para comprar mais pílulas, avista um velho e o discrimina por viver tão baixo. O velho diz que não se importa, que o tempo para ele tem mesmo que ser vivido. A senhora, de repente, cai morta ao piso, e o velho, então, comenta que morreu por ingerir muitas pílulas que debilitam o corpo.

trabalhar em nenhuma empresa, com patrão. E sem estar de certo modo explorando ninguém. E a galera faz várias coisas para conseguir sobreviver mesmo desse ‘trampo’ chamado ‘autônomo’. E uma coisa que é legal dele é que te dão essa potência de locomoção né, assim tipo, você precisa de grana e onde quer que você precise tu vais ao semáforo e consegue.” (Fragmento de entrevista, Rebeca, 15 de julho de 2012).

Os carros são obrigados a parar para ver, o que gera aí uma espécie de pedágio artístico.

“O malabarista de semáforo executa sua série coreográfica a cada fechar do sinal. Arremessa os facões para cima e os agarra novamente como se fossem atraídos magneticamente para suas mãos. Brinca com a gravidade e com o perigo. Em contraponto ao fluxo vertical dos arremessos, o fluxo horizontal dos carros também o ameaça. As clavas são a extensão de seus corpos e se movem no ar quase controlado por sua mente. Perdem o contato por um segundo com suas mãos, mas permanecem presas ao seu olhar e pelas leis da física que garantem seu giro perfeito no ar. O malabarista, tão confiante, termina sua série e agradece ao seu público, que assiste em seu camarote ambulante. De carro em carro, por um segundo, o público se desfaz de sua muralha blindada e deposita algumas moedas em seu chapéu bombim. Alguns elogiam outros nem sequer o olham. O malabarista agradece, o sinal abre e assim se sucedem estes pequenos espetáculos semaforicos”. (Extrato do diário de campo, 28 de setembro de 2012).

O trabalho no semáforo é um desafio ao sistema por vários motivos. Primeiro, porque produz uma autonomia ao artista com relação ao trabalho; outro, por estar deslocando o circo tradicional de picadeiro a ser executado em um lugar considerado “impróprio” e, muitas vezes, inclusive proibido.

Esta reterritorialização do espaço do semáforo seria a transformação de um “não lugar” em um lugar antropológico¹² (AUGÉ, 1994). Esta transformação se dá pelo fenômeno de vivência do território, onde o malabarista se opõe aos fluxos impostos, criando, ele próprio, outra dinâmica do espaço e inserindo simbologias humanas, da arte, do circo e da própria relação de troca, com os sujeitos em seus carros.

Presenciei muitas vezes, durante o trabalho de campo, a retirada de artistas do semáforo pela polícia, que algumas vezes chega a confiscar seu material de trabalho. Deleuze e Guattari (1997) afirmam que a gravidade e o trabalho são ideias pertencentes ao Estado; em oposição, estariam a ação-livre e a velocidade, características da máquina

¹² O lugar antropológico de Marc Augé seria um espaço existencial, um lugar vivido, repleto de experiências e relações. Seria equivalente ao conceito de “espaço” de De Certau, que é o “lugar praticado” definido por aqueles que passam e experienciam o lugar definido geometricamente.

de guerra nômade e também do malabarista. O malabarista desafia a gravidade em sua ação alternativa ao trabalho, seu movimento está contra a ordem e o fluxo organizado e normatizado. O semáforo tem apenas o objetivo de organizar o trânsito dos carros que levam as pessoas de suas casas para o trabalho. A rua é um espaço de trânsito, vista por muitos como um espaço de “ninguém”, porém tem suas regras e códigos. O próprio semáforo é visto como um espaço de trabalho pelos habitantes da rua, não só para os artistas, mas para os “pedintes”, “limpa-vidros”, comerciantes, etc. Conforme Pechman (1993), estes espaços públicos, por mais que estejam em constante vigilância estatal, são sempre recuperados. Nas palavras do autor:

“Por mais que sejam funcionais, por mais que se especializem, os espaços públicos são eternamente reinvidados, repossuídos, reinventados, por aqueles que dele fazem o jogo da vida”. (PECHMAN, 1993: 33).

O artista nômade, quando chega a uma nova cidade, busca se informar sobre onde existe um semáforo movimentado, um lugar onde a polícia não o proíba de trabalhar. Segundo *Plantita*, artista membro do Cirko Akrata e interlocutor desta pesquisa, a arte de rua é, além de uma alternativa para ganhar dinheiro, uma forma de protesto e resistência. Ele comenta:

“Hay mucha gente haciendo semáforo en la calle, como toda esta generación que vino ahora, mi generación, la de mi edad, como que sí, busco una alternativa en los malabares. Es como escaparse un poco al sistema. Creo yo. Es como un bache que se forma. Como buscar un horero en el sistema donde se pueda obtener dinero sin ser productivo para este sistema. Cierto? Yo lo veo como así. Uno, cuando tiene un trabajo formal, es funcional al sistema, porque está produciendo para el sistema. Yo creo que el arte callejero es una manifestación de libertad y de rebeldía”. (Fragmento de entrevista, *Plantita*, 25 de Janeiro de 2013).

O semáforo é também um espaço ocupado, territorializado pelo artista e transformado em palco para sua performance. Segundo Leroi Gourhran (1965), a organização e controle da sociedade estão vinculados à sedentarização do homem. Neste sentido, os fluxos urbanos estariam condicionados pelas relações de poder comerciais. É um movimento ordenado nas ruas territorializadas por regras e normas de trânsito, onde o trajeto é o que menos conta, ao contrário do destino: a casa, o trabalho, o mercado... Segundo o autor, a cidade é o ponto de referência da metrologia.

“A existência de uma superfície totalmente humanizada e a integração desta superfície no universo circundante colocam problemas tais como a integração espacial destes indivíduos: o organismo coletivo tem de proceder à sua integração espacial no movimento. A integração dos indivíduos no organismo urbanizado é assegurada por ritmos urbanos que acomodam o condicionamento coletivo”. (LEROI-GOURHAN, 1965: 141).

Essa reterritorialização causada pelo artista provoca também sua exposição aos olhos morais da sociedade. Eu mesma, neste período de campo, além de acompanhar malabaristas no semáforo, aprendi a jogar malabares e me coloquei nesta situação de “mangueio”. Há diferenças de gênero nas percepções dos transeuntes. Coringa, um de meus interlocutores, quando “fazia semáforo”, era bem visto pela maioria das pessoas, principalmente porque seus malabares eram facões, o que denotava perigo. Os que o insultavam, diziam coisas como “vai trabalhar” ou o chamavam de “sujo”. Para mim, os insultos eram relacionados sempre ao fato de ser mulher, e o assédio era constante. Apesar de ter aprendido a jogar malabares há pouco tempo e não saber fazer muitos truques, as moedas sempre vinham em grande quantidade. Busquei conversar com artistas mulheres, para saber como driblavam a questão do assédio e logo descobri práticas que, apesar de não funcionarem completamente, acabam ajudando. As roupas sempre largas e cobrindo as pernas e o decote, além de uma maquiagem de palhaço no rosto, ajudam a caracterizar um personagem e desviar a atenção do “ser mulher”.

Para os artistas de rua, existe uma diferença muito grande entre apresentar em semáforo, em praças, ou em seu próprio meio. Percebi que, ao organizarem atividades culturais em prol das okupações ou em outros espaços relacionados à militância, desenvolviam sua arte de forma muito mais elaborada e tinham um gosto maior em apresentar.

“O mundo é um simulacro social. A sociedade é regida por essas relações de hipocrisia, por essas relações de máscara. As pessoas cotidianamente reproduzem isso, no trabalho, na escola, na família, trepando, beijando, cagando... Ai cara, pra você conseguir alguma coisa dentro dessa merda, você tem que se apropriar de algo dela assim. E eu viajo nessa coisa da máscara assim.” (Fragmento de entrevista, Rebeca, 15 de julho de 2012).

Nesta fala de Rebeca é possível notar seu desprezo pelas relações estabelecidas na sociedade em que vive. Quando Rebeca se refere à máscara, está metaforizando a forma de contra-ataque ao sistema. Assim, como o Estado captura e transforma

territórios e subjetividades, padronizando-os e normatizando-os, os interlocutores tomam a máscara para si e, escondidos por trás de estátuas, malabares e narizes de palhaço, retomam sua autonomia, criticam o sistema e territorializam espaços, subvertendo-os em territórios nômades. As okupas são o espaço necessário para aprendizado e troca de conhecimento sobre essas diversas alternativas da arte de manguêio. A rua é o espaço onde estas artes se mostram como sobrevivência, e a relação com o público e com o próprio espaço se dá de forma conflituosa, mostrando a eterna reterritorialização, uma constante luta entre o Estado e a Máquina de Guerra nômade.

No próximo capítulo, apresento uma face da arte subversiva mais sincera, a que é feita no interior das okupas e tem forte caráter político-anarquista.

CAPITULO 2: VARIETÉ DE INVERNO NA ‘OKUPA 171’

2.1 Varieté

Na okupação em Pelotas, surgiu a ideia de organizarmos uma *variété*¹³. De circo contracultural, visando juntar fundos para reformar algumas partes da casa e também construir um estúdio coletivo. Muitos artistas se propuseram a apresentar: companheiros com números de palhaço, de dança, de trapézio, de música, etc. Um integrante do Circo Akrata, então, me fez a proposta de participar com um número final: a suspensão corporal. A *variété* foi composta de muitos números, alguns engraçados, a maioria, perturbadores e chocantes. A característica da arte dos indivíduos que compõem o movimento anarquista é o choque e o combate, mesmo que de forma irônica. A ideia é atingir o público e fazê-lo pensar, fazê-lo mudar. O palhaço que apresentava a *variété* não era um palhaço para crianças; era engraçado, mas sua graça estava no constrangimento do público com suas próprias incoerências, tabu e preconceitos. O palhaço Coringa era um bufão bastante malvado, que, falando de sexo, levava o público

¹³ Variété, é um nome usado na argentina para um gênero de circo ou teatro mais crítico. Este tipo de espetáculo se origina em lugares mais alternativos, como bares, cafés ou moradias de artistas. Hoje as *variétés* ocorrem em diversos lugares, inclusive circos e teatros grandes, porém mantendo uma relação íntima com o público e dentro de um ambiente mais descontraído de festa.

ao palco para constrangê-lo e quase obrigá-los a desconstruir seu papel de gênero imposto pela sociedade. Este mesmo palhaço deita em cima de vidros e come fogo, brinca com a dor e desafia seu corpo. Esta é a essência da arte combativa: colocar problemas políticos em foco, desconstruir as ideias impostas, fazer pensar.

No processo de pesquisa, tomei as apresentações como “performances-rituais”, dialogando com autores como Van Gennep (1978), Victor Turner (1974) e Richard Schechner (2000). Os espetáculos constituem momentos de “crise”, onde tanto os autores, quanto o público e o próprio cenário passam por modificações. Esther Jean Langdon e Èverton Luís Pereira, na introdução da coletânea “Rituais e Performances” (2012), colocam em perspectiva Van Gennep e Victor Turner, dentre outros autores, esclarecendo como rito e performance estão ligados e entrelaçados. Para Van Gennep, o rito de passagem tem três fases: a ruptura com o cotidiano, o afastamento daqueles que vão ser submetidos ao rito e a reagregação dos sujeitos à sociedade, dotados de um novo status. Para Langdon e Pereira: “Os ritos de passagem configuram-se como mudanças nas balizas sociais, tirando sujeitos de um espaço social e inserindo-os em outro” (LANGDON & PEREIRA, 2012: 8).

Para Victor Turner (1974), este momento em que se rompe com o cotidiano e há uma “suspensão de papéis”, corresponde à situação de “liminaridade”, em que as relações estão sujeitas à transformação e ao estabelecimento de uma nova “configuração social”. Pensando estes rituais na contemporaneidade, estes momentos são, como o autor, “liminóides”, que. Diversamente dos rituais que tem uma periodicidade definida e onde predomina a coletividade, ocorrem em um momento de subversão da ordem, sem pré-determinação. Nas palavras de Langdon e Pereira:

“Nos momentos “liminóides”, que não seguem uma periodicidade espacial ou temporal, os eventos são potencializados com maior reflexividade ou subversão quanto à ordem social. Esses momentos encontram-se nas formas através das quais a sociedade pós-industrial se expressa: jogos, festas, brincadeiras, espetáculos, teatro, atos políticos e outros eventos de lazer ou mobilização” (LANGDON & PEREIRA, 2012: 11).

Turner (1974) e Schechner (1978) utilizam para estes eventos o conceito de “performance”. Assim, o espetáculo, estudado nos próximos capítulos, expresso como ato político, experienciado como ritual, mas também como entretenimento, é entendido como uma performance capaz de causar transformações sociais, coletivas e individuais.

Schechner sustenta a ideia de que as performances não são somente entretenimento e sim ações que tem uma potência eficaz para produzir mudanças

“en tres lugares diferentes y en tres diferentes niveles: 1) en el drama, es decir, en el argumento; 2) en los actores, cuya tarea especial es experimentar un re arreglo temporario de sus cuerpos/mentes, lo que llamo “transporte”; 3) en el publico donde los cambios pueden ser pasajeros (entretenimiento) o permanentes (ritual)”. (SCHECHNER, 2000: 89).

Ao pensar o momento de choque que estes espetáculos do Cirko Akrata permeiam, vemos que o público tende a duas reações não necessariamente opostas, mas que constituem um processo de entendimento da arte em questão: repulsa e curiosidade. Essas reações só podem ser analisadas, levando-se em consideração o choque cultural, provocado em decorrência do embate entre uma cultura moderna higienista e as culturas da qual os ritos de suspensão provêm. As relações estabelecidas com o corpo em cada uma delas são bastante diferentes. Por isso, entender como nosso próprio corpo reage ao estranhamento e ao não entendimento de outras práticas culturais é necessário para o estudo em questão.

2.2 Asas para voar: suspensão corporal, um rito de iniciação.

“A suspensão é um rito de passagem, em que, ao colocarmos nossos pés novamente no chão, somos outros, mudamos nosso corpo, nossa mente, nossos sentimentos. A dor provocada foge do cotidiano, acordando o corpo. O sangue escorre exaltando a vida. E ai percebemos que precisamos sempre acordar novamente.” (Fragmento do diário de campo: 26 de junho de 2012).

Os rituais de suspensões e outros tipos de perfurações corporais ocorrem em várias culturas, e são frequentes as referências feitas pelos meus interlocutores a esse respeito, embora sejam poucas as informações de que eles dispõem – o que justifica e uma breve revisão bibliográfica para referenciá-las.

Na Índia, existem dois grandes festivais que utilizam perfurações e suspensões, ambos atualmente proibidos por serem considerados pelo Estado como “barbáries”. O maior festival, em homenagem a Shiva, chama-se “Thaipusam” e tem duração de 3

dias. Shiva é o deus dos Tamil, povo do sul da Índia e também das perfurações. María Gutiérrez¹⁴ (2009), conta sobre a mitologia que deu origem ao festival:

“La historia dice que todo se inició durante una guerra entre los Devas (seres celestiales) y Asuras (fuerzas del mal). Cansados de los ataques de los Asuras, los Devas rindieron homenaje a Siva para pedir su protección y él abrió un tercer ojo, del cual irradiaron rayos de fuego, que mediante una serie de transformaciones celestiales, surgió “Murugan” (Amo de la guerra, hiro de Shiva y Parvati). Sus padres le dieron una lanza larga, fina y puntiaguda, llamada vel y con esta mató a “Soorapadne”, derrotando al ejercito de los Asuras”. (GUTIÉRREZ, 2009: 11).

Assim, o festival é a comemoração do vencimento da guerra pelo bem e uma homenagem à Murugan, o deus da guerra. Durante esta peregrinação de três dias, uma grande carruagem de prata adornada com flores é carregada em direção ao templo de Layan, com a estátua de Murugan. Dentre esta prossição, estão fiéis com oferendas e também os “Kavadis”, que são a representação da dor e do “Idubman”, um Asura que se converte a adorar Murugan. Estes Kavadis fazem perfurações em seu corpo com lanças que representam vel, a lança de Murugan. A dor não é demonstrada, pois acreditam que seu deus a mantém longe. Outro festival, também na Índia, onde se fazem rituais de perfuração corporal, e principalmente suspensões pelas costas, é o “Chidi Madri”, um festival em homenagem à deusa Kali, para pedido de proteção, prosperidade e renovação.

No noroeste dos EUA, o ritual de suspensão também era muito praticado por tribos indígenas, geralmente caçadores de búfalos, como os Arapaho, Sioux, Mandana, Cheyenne, Omaha, entre outras. Segundo Gutierrez (2009):

“El ritual denominado ‘Danza del Sol’ (Wiwanyag Wachipi) o ‘Okeepah’, se realizaba por similares motivos que el de Thaipusam para los Indos por ejemplo; como agradecimiento, queridos, la tribu o la nación (grupo de tribus aliadas). Se realizaba a veces para cumplir un juramento, y también como celebración de pasaje o para ser iluminados con visiones del más allá. “Siempre eran motivos altruístas y no materialistas”. (GUTIERREZ, 2009: 15).

Os rituais eram realizados, pelo menos, uma vez ao ano, durante o solstício de verão e podiam durar até 8 dias, dependendo da tribo. A relação que se fazia era de

¹⁴ Refiro-me à monografia LOVE, escrita por GUTIERREZ para a disciplina *Seminário de las Estéticas III*, lecionada na *Escuela Nacional de Bellas Artes, em Montevideu/Uruguai*.

incorporação do animal búfalo por homens que submetiam seu corpo à suspensão e outras perfurações - assim pediam prosperidade na caça e na guerra. O ritual era sempre acompanhado de danças, músicas e muitos eram dedicados à cura e também à sociabilidade entre tribos.

A sociedade ocidental moderna, historicamente se apropriou de muitas técnicas de modificação corporal e tende a uma fetichização destas, em termos de popularização e comercialização, de modo que estas acabam por perder seu significado original. Quando pensamos estes rituais “coletivos” deslocados para o mundo ocidental, temos que tomar em conta, segundo Schechner (2000) que *“el campo de estudios de la performance presupone que vivimos en un mundo post-colonial en el que las culturas se chocan, se influyen y hasta se interfieren, hibridizando-se con energía”*. (SCHECHNER, 2000: 11). Por isso, o próprio campo de estudos é dinâmico, transformando-se a cada performance-ritual a qual se submete.

Em meados de 1980, Fakir Musafar, um executivo, passa a fazer experimentos rituais com seu corpo, criando então o movimento “Primitivo Moderno”, que é um encontro do corpo moderno com os rituais corporais antigos. O movimento é muito bem acatado por aqueles que querem viver uma vida alternativa ao sistema, principalmente por indivíduos como os interlocutores desta pesquisa, que se identificam como anarco-punks. Muitos indivíduos escolhem o trabalho com tatuagens e piercings pela questão da autonomia, assim como os malabares ou o artesanato, mas também por fazerem do próprio corpo uma forma de transgressão das normas hegemônicas relativas ao corpo normal, limpo, “bonito” e moralmente correto. Existe uma identificação considerável das pessoas que vivem em casas okupa em relação, aos povos indígenas - tanto em termos estéticos, quanto em termos da forma de viver cotidiana. Muitos punks acompanham e apoiam a luta de povos nativos por suas terras e pela manutenção de seus costumes, e também acabam por adotar as modificações corporais (como expansores nas orelhas, boca e nariz), assim como a imagem dos próprios índios em patches e cartazes porque entendem que seus inimigos sejam comuns: a dominação Estatal e o capitalismo. As modificações corporais, segundo José Carlos Rodrigues (2006) são práticas rituais e estéticas de cunho social *pedidos de ayuda, protección propia así como de sus seres*. Sendo assim, o autor afirma:

“Que o corpo porta em si a marca da vida social, o expressa a preocupação de toda sociedade em fazer imprimir nele, fisicamente, determinadas transformações que escolhe em um repertório cujos

limites virtuais não se podem definir. Se considerarmos todas as modelações que sofre, constataremos que o corpo é pouco mais que uma massa de modelagem à qual a sociedade imprime formas segundo suas próprias disposições: formas nas quais a sociedade projeta a fisionomia do seu próprio espírito” (RODRIGUES, 2006: 62).

Penso que a contracultura punk utiliza estas práticas, não apenas como um meio de auto-identificação entre seus membros, mas também como estratégia de afastamento e diferenciação em relação às culturas hegemônicas. Suas modificações corporais se inspiram na estética ritual de povos originários marginalizados pelo sistema, devido a uma identificação ideológica com os mesmos, associada a um princípio ideia de contestação da sociedade moderna e adesão à ideia de uma estética mais “tribal”.

Chocar aqueles que estão de acordo com a ordem estética atual é o objetivo do movimento contra-cultural, que não se restringe à atuação de um grupo específico, mas de indivíduos que transformam seus corpos em Máquinas de Guerra, contra os sistemas opressores que impõem um corpo padrão baseado na estética asséptica e higienista.

A própria técnica de suspensões é muito utilizada comercialmente e também como uma espécie de esporte. Há também os *Freak Shows*, apresentados no meio de simpatizantes da modificação corporal, em que a ideia é desafiar a dor. Os praticantes realizam técnicas de faquirismo¹⁵, provando ao público e a si mesmos que não tem medo de lastimar seu corpo ou até que podem se divertir com a sensação da dor. Esses *Freak Shows* são bastante caros e geralmente são exibidos em grandes convenções de tatuadores. Existe também a possibilidade de pagar para se suspender, como um serviço prestado, e ainda encontros onde várias pessoas se suspendem em uma espécie de confraternização.

2.3 O espetáculo: o sangue e a repulsa.

No caso do Cirko Akrata, a suspensão é utilizada como clímax de uma performance de *Freak Show*. Porém, diferente da dor pela dor, pura e simples, este

¹⁵ A palavra *Faquir*, quer dizer pobreza. Originalmente o *Faquir*, surge na Índia na figura de um asceta que executa feitos de resistência ou de suposta magia, como caminhar sobre fogo, engolir espadas ou deitar-se sobre pregos. O termo *faquirismo* é ressignificado nos “*Freak Shows*” para aqueles que dominam a técnica para execução dos feitos de resistência.

espetáculo é uma mistura de arte, circo, modificações corporais, suspensão e anarquismo.

O espetáculo inicia com Coringa, o palhaço bufão, que, em um número de globoflexia¹⁶, confecciona órgãos sexuais femininos e masculinos e chama em cena duas pessoas do público que sejam aparentemente heteronormativas, para, assim, fazer com que invertam seus papéis e reproduzam um ato sexual com os globos. O número constrange o público, e o palhaço, que trata tudo com muita normalidade, sempre lhes pergunta o porquê de tanto constrangimento, afirmando a naturalidade do sexo e também a proposta de desconstrução dos papéis de gênero. Este pequeno número produz nas pessoas uma vergonha de se sentirem envergonhadas, uma espécie de constrangimento por seu preconceito em relação à normalidade e imposição social dos papéis de gênero. Desde o início, a relação com o corpo se estabelece, e o público é afetado por cada emoção proposta pelos artistas.

O objetivo é relacionar o corpo físico com o entorno social, as sensações corporais com a relação que cada indivíduo tem com o mundo. Segundo Rodrigues (2006):

“De fato, tanto quanto os sentimentos de vergonha culpa ou de desgosto de um modo geral, que acompanham a transgressão das normas sociais, as satisfações alcançadas pela realização dos ideais socialmente estipulados são também mecanismos de controle social, sediados no íntimo de cada individualidade”. (RODRIGUES, 2006: 109).

Após este número cômico e constrangedor, o palhaço anuncia o início da apresentação do *Freak Show*, transformando-se, então em um personagem mais agressivo, que atira vidros quebrados ao piso, enquanto outro integrante tira a blusa e coloca suas costas sobre o vidro. Algumas acrobacias são feitas em cima do vidro e grandes blocos de concreto são quebrados com uma marreta sobre a barriga dos atores. Coringa pendura, com correntes, um monociclo nas orelhas expandidas e o gira, enquanto os outros artistas lhe atiram faíscas com esmeril (ferramenta utilizada para cortar ferro). Depois disso, iniciam-se as perfurações corporais, em que todos os artistas cravam-lhe, simultaneamente, vários cateteres em diferentes partes de seus corpos: pescoço, braços, pernas e até mesmo no rosto. Uma seringa de água é cravada

¹⁶ Consiste em manipular balões compridos de ar para fazer figuras. Normalmente é utilizado por palhaços em animação de festas infantis onde utilizam os balões para fazer figuras de animais, corações e espadas e chapéis.

na bochecha de um integrante e pressionada para que a água voe por cima do público. Tudo isso ocorre em um ritmo muito frenético. A música é feita ao vivo, mesclando a bateria de ritmo circense com “hardcore”, enquanto a vocalista grita em um vocal gutural tão agressivo quanto pode. E por fim, um dos membros do grupo é agarrado, colocado ao banco, perfurado e suspenso por correntes, entre chispas de fogo, enquanto os outros o giram e empurram-no.

Quando presenciei, pela primeira vez, um espetáculo do grupo com suspensão, tive uma sensação de agonia e repulsa, seguido de intensa curiosidade. Mais tarde, na primeira vez que passei pelo mesmo ritual-performance, meu corpo recebeu o primeiro estigma decorrente deste tipo de arte. Eu recebera o convite para me suspender no evento da asa okupa, e então pensei que esta experiência seria significativa para a minha compreensão do mundo do *Freak Show*- uma inserção verdadeira e visceral, tanto em meu campo de pesquisa, quanto no coletivo em questão no grupo. A agonia que senti ao presenciar, pela primeira vez, uma suspensão corporal pode ser comparada ao “nojo” do desconhecido, do estranho, do “outro” e do bizarro, referidos por José Carlos Rodrigues (2006), em “Tabu do Corpo”. Para o autor, o nojo decorre da transgressão de uma norma. A suspensão corporal consiste na autoflagelação do corpo, em que se verte sangue propositalmente. Plantita comenta sobre suas impressões a respeito do Cirko Akrata logo que passou a integrar o grupo em Buenos Aires:

“Se intenta mostrar algo distinto a la sociedad, de lo que es el “circo” convencional que se lleva a ver. Y como intenta mostrar esto? Mediante el “Freak Show”, que es la relación que uno tiene con la sangre, que es la relación que uno tiene con el dolor. Y también un poco con la modificación. Es como modificar algo en la conducta de la gente. (...) Es como un encontronazo con el dolor. Es otra vez encontrar-se con la sangre. Es encontrar-se con lo distinto”
(Fragmento de entrevista, Plantita: 15 de novembro de 2012).

Segundo Rodríguez (2006), “O sangue está sempre presente na vida social. “A ele se reconheceu muitas vezes um misterioso poder catalisador social: mana” (RODRIGUES, 2006: 78). O sangue, dependendo da sociedade ou contexto, pode estar relacionado tanto à “pureza” quanto ao “perigo” (DOUGLAS, 1921). A sociedade moderna ocidental, com seus valores extremamente higienistas, tem, geralmente, a imagem do sangue ligada à sujeira. O contato com o sangue é evitado e sua presença representa a morte e a doença. O sangue que verte dos furos na suspensão é um sangue impuro duplamente. Primeiramente, porque o sangue em nossa sociedade já é impuro

por si só. E, segundo, porque é um sangue de auto-flagelo, que representa a transgressão às normas que regem o corpo saudável, construídas historicamente pela Igreja Católica, que prega o corpo como um templo inviolável. Suspender-se é um sacrilégio.

Os significados culturais originais e histórias das suspensões corporais, geralmente fogem ao conhecimento da maioria das pessoas que presencia o espetáculo, o que faz com que o flagelo seja percebido estritamente como dor, sem sentido, de modo que a reação e o sentimento dos espectadores são bastante fortes. Rodrigues afirma que:

“O nojo, a repulsa é a recusa daquilo que corroeria a estruturação de ideias e conceitos que mantêm erguido o edifício social. Os gestos que expressam o nojo portam diretamente o significado dessa oposição: tapar a respiração, virar o rosto para o lado, são maneiras de interromper os canais de comunicação com o mundo e, portanto de recusar a recepção da mensagem” (RODRIGUES, 2006:136).

Esta foi a reação que tive quando presenciei pela primeira vez uma suspensão corporal: tapava os olhos porque não queria ver e por não entender o porquê daquilo. Ao pesquisar e conhecer melhor as pessoas que cultivavam esta prática pude entendê-la e até mesmo submeter meu próprio corpo a tal prática. Esta é a mudança que o Cirko Akrata procura causar nas pessoas: depois dessa desesperada reação de nojo e repulsa ao que é estranho e diferente, entende-se algo que foge o ao cotidiano e que está fora da própria cultura, num gesto de radical descentramento de si e compreensão do outro – tal qual intenta o propósito antropológico.

A suspensão que comumente se faz nos *Freak Shows* é chamada *suicide*. Conforme o tamanho das pessoas são colocados dois ou quatro ganchos na parte superior de suas costas, e a partir daí, suspende-se o corpo no ar. Existem também outros tipos de suspensão corporal: a) “*o kee pah*”, a saudação ao sol, em que a pessoa é elevada por dois ganchos presos ao peito; b) “*lotus*”, em que são usados seis ganchos (um par nos ombros, outro nos joelhos e outro nos calcanhares), de modo que a pessoa fique sentada; c) “*knee*”, em que a pessoa é suspensa por quatro ganchos presos ao lado dos joelhos. d) “*superman*”, em que se usam doze ganchos distribuídos ao longo do corpo (ver imagens).

Em minha experiência pessoal, a suspensão corporal *suicide* foi feita como uma iniciação a este grupo de artistas.

“Primeiramente introduzimos em minhas costas seis cateteres com plumas negras presas à ponta, formando asas, como parte do figurino. A perfuração da pele e a dor tem uma estética própria que dá um toque a mais na apresentação. Entrei alada e o público, abismado, gritava muito. Ajudei Coringa com o "Freak show", quebrando blocos em sua barriga com auxílio da marreta e subindo em seu peito, enquanto ele deitava nos vidros quebrados. Enfim, sentei-me para fazer a perfuração dos ganchos. A dor dos ganchos entrando na pele é algo que quase não se sente para além de uma queimação. O corpo inteiro formigava; as minhas costas estavam quentes e ardiam um pouco. São quatro furos no alto das costas, onde os ganchos se encaixam. O público agora fazia silêncio e assistia a tudo atento. A guitarra tocada ao vivo, ressoava como tambores de suspense. Vi que os ganchos já estavam presos à estrutura de cordas. Então, olhei para Coringa e ascenei positivamente com a cabeça- estava pronta para subir. Um amigo me estendeu as mãos para me apoiar. Quando senti a fisgada dos ganchos esticando a pele, fechei os olhos e, por um segundo, ardiam muito minhas costas. Esta dor, rapidamente, se transformou em uma euforia muito grande e se foi. Assim, abri os olhos e sentia o corpo todo muito enérgico. O público, que antes estava tenso, ao ver que eu sorria, começou a gritar, assobiar e aplaudir. Eu dançava no ar como se realmente tivesse asas.” (Extrato de diário de campo, 26 de junho de 2012).

Quando voltei a tocar os pés ao piso, tudo havia mudado: eu agora pertencia ao Cirko Akrata. No público, várias reações: muitos vieram me perguntar o quanto havia doído; aqueles que se identificavam mais com este tipo de ritual, perguntavam como poderiam suspender-se. O cenário com vidros, blocos e poeira também havia se transformado. E este era o meu segundo ritual com o cirko, dessa vez com marcas físicas sobre o corpo e transformações pessoais bastante intensas. Passado um mês, após minha primeira suspensão, seguimos para Buenos Aires, era hora de fugir com o cirko.

Eu havia sido profundamente afetada por este campo. Não somente pelo ritual da suspensão, mas pela vivência e valores dos meus interlocutores. Neste sentido, Marcio Goldman (2005) refletindo sobre a relação do antropólogo com a alteridade, coloca questionamentos sobre:

“Até onde somos capazes de seguir o que elas dizem e fazem, até onde somos capazes de suportar a palavra nativa, as práticas e os saberes daqueles com quem escolhemos viver por um tempo. E, por via de consequência, até onde somos capazes de promover nossa própria transformação a partir dessas experiências”. (GOLDMAN, 2005: 167)

A pesquisa poderia ter-se encerrado no momento em que Coringa decide ir a Buenos Aires e levar com ele o Cirko Akrata. Porém, senti necessidade de vivenciar

pessoalmente aquilo que eu havia conhecido até o momento através dos relatos daqueles que passavam pela casa. Precisava conhecer outras okupas, outros artistas, precisava vir-a-ser o outro. Tratava-se de um “devir outro”, que se estabelece na construção da relação e que só se completa ao deixar-se afetar. As marcas da vivência já estavam no corpo, nos furos de suspensão, nas tatuagens e nos piercings novos. Faltava botar o corpo em movimento.

Este capítulo também acompanha um ensaio etnográfico de nome “Asas para Voar¹⁷” com várias fotos de suspensões, dando uma prévia das sensações propostas pelo vídeo etnográfico e apresentando o ritual que, para o leitor, pode permanecer vago se expresso somente através da escrita.

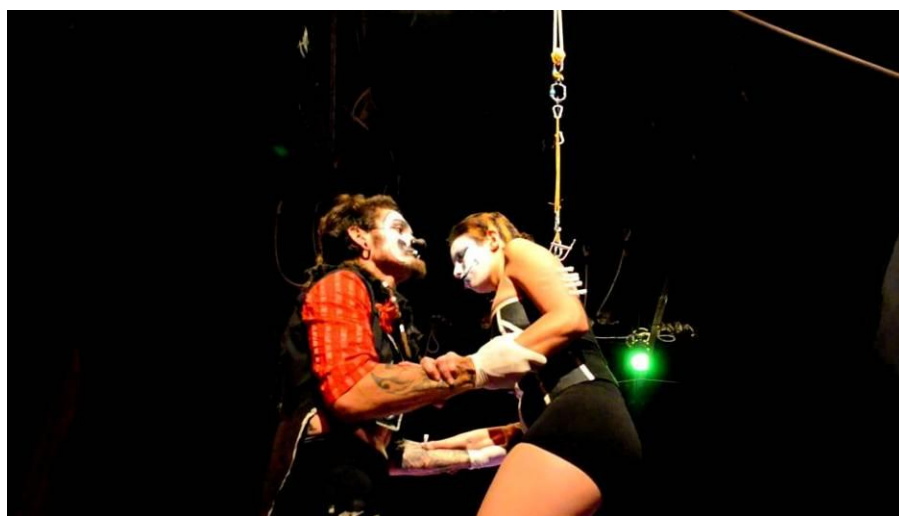


Imagem 02: *Freak Show* no Centro Cultural Trivenchi (Buenos Aires), 2012.



Imagem 03: *Freak Show* no Centro Cultural Bataclana (Cordoba), 2013.

¹⁷ Este ensaio é composto de fotos retiradas do arquivo do Cirko Akrata e tem autorias diversas.



Imagem 04: Suspensão da Pamela no Dmingo Suspenso, 2012.



Imagem 05: Suspensão do “Sujeira”, Domingo Suspenso (Pelotas), de 2012.



Imagem 06: *Freak Show* na Okupa La Sala (Buenos Aires), 2013



Imagem 07: *Freak Show* no Centro Social Ocupado de Laferrere (Buenos Aires), 2012.



Imagem 08: *Freak Show* no Clube Fica Ahi (Pelotas), 2012



Imagem 09: Suspensão da Justine, Fiesta DubStep, 2012.

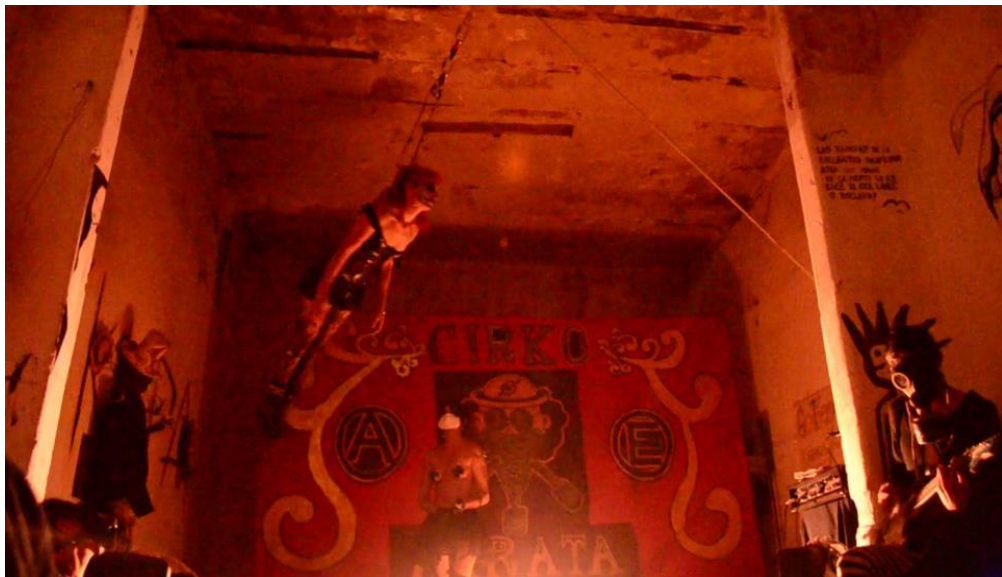


Imagem 10: *Freak Show* na Okupa Casa Nostra (Córdoba), 2013.



Imagem 11: *Varieté* na Okupa 171 (Pelotas), 2012.



Imagem 12: Suspensão da Colombina, *Belle Epoque* (Córdoba), 2013.

No próximo capítulo atendo-me nos *Freak Shows* e sua re-significação no Cirko Akrata. Busco trazer minhas experiências nesta turnê, que teve duração de sete meses, com o Cirko na Argentina, descrevendo os espetáculos, assim como surpresas com os públicos em diferentes espaços onde nos apresentamos.

CAPITULO 3: O CIRKO NÔMADE E A DIFUSÃO DO CAOS.

3.1 A história dos freak-shows

Os chamados *Freak Shows* tiveram início nos anos 1870, com seu grande sucesso em 1880. Inicialmente eram feitos em praças públicas, onde exibiam “anormais”, pessoas com deformidades físicas, enfermidades, estranhezas, mutilações, etc. Nesta época, o medo e o estranhamento a qualquer diferença eram tão fortes que os circos que exibiam indígenas, por exemplo, tinham grande público. Os nativos de terras recém descobertas eram então levados à força para a Europa a fim de serem exibidos nos espetáculos “entra e sai”. Outras questões eram motivo de estranhamento muito grande, como, por exemplo, a sexualidade indefinida, a androgenia. Em suma, todo tipo de transgressão era visto como monstruoso: o estranho, o indefinido, o raro, o bizarro, o desconhecido. A partir de 1930 as “monstruosidades” passam então a ser vistas como enfermidades, e um sentimento de pena toma conta da sociedade, transformando os “Freaks” em objetos de estudo científico, para uma normalização das diferenças. O grande choque das anormalidades já não era bem visto, então existia uma espécie de preparação para o choque, ou normalização dos “Freaks”. Jean Jaques Courtine (2009) descreve um cartaz que exhibe gêmeos siameses “bem vestidos”, no sentido de acalmar o olhar do espectador:

“O cartaz exhibe e apaga a monstruosidade, perturba e tranquiliza o olhar: basta o olho seguir o eixo vertical das simetrias, e esse corpo duplo poderia muito bem, no fim das contas, ser um só, confrontando com sua própria imagem. Da mesma forma, tudo no cenário concorre para tranquilizar a percepção. Aí se acham reunidos elementos canônicos de um estúdio de fotografia ou de pintura: a tela de fundo com dupla coluna, o inevitável feto, o lado confortável e burguês do interior, o terno azul-marinho de colarinho largo com que se vestem ridiculamente as moças e os rapazes nos rituais fotográficos daquela época. O corpo perturba, mas o cenário tranquiliza. A morfologia é bizarra, mas os rostos angélicos; a aparência bem cuidada, os tons pastel; o tema respeitável, o espetáculo decente: pode começar a visita.” (COURTINE, 2009: 270).

No final do século XIX os *Freaks* deixam, então, os espaços de espetáculo, para serem enclausurados nos espaços médicos. Aquilo que era exibido, agora é escondido. Segundo Courtine, “A monstruosidade não é mais uma desordem cega, mas uma ordem

igualmente regular, igualmente subordinada a leis: o monstro obedece à lei comum que rege a ordem do ser vivo”. (COURTINE, 2009: 289).

Ao final do século XIX a exibição da “monstruosidade” teatral não chama mais atenção, o olhar esta voltado agora às novas tecnologias de efeitos especiais do cinema, onde se criam monstros fictícios.

Enfim os freak-shows acabam proibidos e os *Freaks*, já não são mais *Freaks* - foram incluídos na normalização do Estado. O próprio desvio, já está incluído.

“As sociedades democráticas de massa quiseram transformar o corpo anormal em corpo ordinário. Tornaram-se, deste modo, o campo de um conflito entre razão política e visão singular: a primeira requer que se tratem de modo igual os indivíduos, seja qual for a sua aparência, enquanto a segunda registra a perturbação do olhar diante dos desvios do corpo. Os meios que elas aplicam para fazer do deficiente “um indivíduo como os outros”, ou mesmo “um trabalhador plenamente capaz”- o discurso de readaptação, as tecnologias médicas de restauração protética, o arsenal dos regulamentos e das leis, a multiplicação dos serviços especializados - só conseguiram chegar a uma eliminação paradoxal do estigma corporal, simultaneamente percebido e apagado, lembrado e negado, reconhecido e recalçado.” (COURTINE, 2009: 335).

Existe, na modernidade, uma normalização massiva de tudo, nada mais assusta ninguém. A violência é escancarada e utilizada, principalmente pelo Estado, com a desculpa de pacificação. Como afirma Maffesoli, a sociedade moderna está adaptada à exibição do horror:

"As pessoas se adaptam à riqueza ostentada e à miséria exibida. O teatro do mundo, ao lado dos números circenses e outros divertimentos semelhantes, desafia diariamente as diversas crueldades, epidemias, catástrofes e outras tragédias que são a parte que cabe à natureza humana. Em breve, quando não houver fome, vai-se morrer de tédio ou de desespero". (MAFFESOLI, 2001: 21)

Os indivíduos pacíficos estão acostumados a ver de tudo sem reclamar, desde que não os atinja de forma direta. O "Freak Show" é então retomado por artistas anarquistas com o fim de chocar. Atualmente a exibição de anormalidades físicas não é mais permitida, então a representação do corpo anormal é feita teatralmente. O que se faz é transformar corpos saudáveis, esteticamente normais, em deformidades. Os artistas são fisicamente muito saudáveis, mas buscam deformar seus corpos porque não querem ser incluídos no padrão da sociedade ocidental. Longe da normalização e captura do Estado, o que querem é chocar, transgredir, subverter. Se, atualmente, em nossa

sociedade, não é raro encontrar pessoas, principalmente jovens, que expandem os orifícios das orelhas em até 10 cm, Coringa as expande a 30 cm e serve-se delas para suspender objetos. No seu corpo, há também muitas tatuagens de personagens com mascaradas de gás, que ilustram o corpo como universo pós apocalíptico. . As escarificações são cicatrizes voluntárias feitas com um bisturi, usadas para mutilar seus corpos e suas peles perfeitas, porque não querem pertencer ao mundo dos normais.

3.2 CIRKO AKRATA

Como os *Freaks Shows* antigos, que viajavam buscando “monstruosidades” para serem exibidas, o Cirko Akrata também viaja, difundido seu espetáculo e agregando sempre novos artistas. Como condição para estudar e acompanhar o Cirko, fui convidada a integrá-lo, o que me alegrou muito, pois admiro a sua proposta artística e ideológica. Criei um personagem, de nome Colombina Sangrenta, depois de uma apresentação em que cortei a mão nos cacos de vidro, e o palco ficou tomado por pingos de sangue.

Como o fluxo de artistas que passavam pela casa ia em direção a Buenos Aires, o Cirko também seguiu este caminho, com Coringa e o palhaço Mau Humor. Ao chegar, foram-se agregando outros artistas e também músicos que tinham afinidade com a proposta de arte subversiva punk e anarquista do Cirko.

O rito de iniciação para entrada neste coletivo de artistas é sempre o mesmo: a suspensão corporal. Todos que se habilitam a se unir ao Cirko passam pela experiência e comumente a repetem e seguem fazendo o quanto podem. O momento de preparação para este ritual é sempre bastante tenso, e os cuidados com a alimentação e com o corpo devem ser feitos à risca¹⁸. Assim, como eu, todos que se suspendem sempre procuram assistir muitos vídeos de suspensões e conversar com pessoas que já passaram pelo processo. A concentração anterior ao espetáculo é feita, cada um a seu modo: alguns aquecem o corpo com exercícios, outros fazem caretas, pulam, vibram, meditam, como em qualquer teatro.

O cenário das apresentações é sempre caótico e termina mais caótica ainda, repleto de concreto quebrado, vidros e sangue por todos os lados. Ao fundo, fazem a

¹⁸ Antes e depois de suspender-se, recomenda não comer carnes gordurosas, diminuir o consumo de óleos, álcool e tabaco. A alimentação deve ser saudável, permitindo que o corpo faça uma boa cicatrização após o processo e não debilite o organismo.

projeção de vídeos por cima de uma bandeira vermelha, com o logo do Cirko, que é um palhaço com máscara de gás. As apresentações são feitas em recitais punks, geralmente em solidariedade a presos políticos, e, normalmente agradam muito o público punk, já que se identificam com a temática do caos, do choque e da destruição.

Ao viajar, o Cirko acaba por ser apresentado a vários públicos. Logo que chegamos a Buenos Aires, fizemos uma apresentação em um ambiente de circo tradicional, e a reação do público foi extremamente diferente da reação do público punk. Algumas pessoas vomitaram, outras desmaiaram, e a maioria tapava o rosto. Reações típicas do nojo e do não entendimento.

A ideia de manter o cirko como uma entidade nômade não está só relacionada à difusão, mas também à fuga do controle e à desconstrução da ideia de fronteiras. Segundo Maffesoli, “O nomadismo é totalmente antitético à forma de Estado moderno (...). Fixar significa a possibilidade de dominar”. (MAFFESOLI, 2001: 24). As fronteiras e pátrias em uma sociedade anárquica, não existem e, automaticamente, deixam de existir na mente dos indivíduos Akratas. O nomadismo é, então, a forma de não pertencer a lugar algum, “o não pertencimento a um lugar é a própria condição de uma possível realização de si na plenitude do todo”. (MAFFESOLI, 2001: 28)

O nomadismo, segundo Deleuze e Guattari, tem dois polos: a guerra, que forma uma linha de destruição, e a essência criadora, que é a ocupação e movimento nos espaços lisos. A arte combativa tem como característica, a mescla desses dois polos, a destruição dos valores, dos tabus e da ordem imposta, e a criação de uma arte nômade que ocupa espaços e os transforma em sua própria ordem.

3.3 Conflito: o palhaço briga com o público.

As luzes se ascendem e o palhaço está sentado em uma confortável poltrona, assistindo a televisão com um sorriso amarelo fixo, sem piscar os olhos,. Ele “viaja” através das imagens; elas mostram todos os seus desejos, é uma caixinha de sonhos de onde se pode olhar o mundo sem sair de casa. Como as “Passagens” de Walter Benjamin (1985), a televisão mostra toda a mercadoria cultural que o *flâneur* deseja. O palhaço, com seu sorriso indiferente, assiste ao espetáculo do mundo, tal qual o *flâneur*. A própria televisão é instrumento e mercadoria, meio e objeto do consumo, ela própria vende e se vende,. Tal como a figura da prostituta benjaminiana, seria, a televisão, a

prostituta pós-moderna? “(...) filha da metrópole capitalista, encarnação da mercadoria, ela aparece como artigo de massa” (ROUANET, 47: 1993). O palhaço é atraído como o *flaneur*, ele tem um fraco pela mercadoria. Ele se levanta, e em um ato simbólico de consumo, começa a fazer sexo com a televisão. “*que rica la tele, compre, compre*” diz o palhaço, se deliciando com os prazeres deste “aparato de ilusões”. A televisão segue perpetuando o mito, a repetitividade do sonho e a perpetuação das fantasmagorias que fazem o mundo onírico se eternizar. Mas, assim como na proposta benjaminiana do despertar do sonho, o palhaço também acorda e convida o público para esse despertar da consciência. Em um ato de cólera, ele rompe a televisão a marretadas, fazendo voar estilhaços para todos os lados. Algumas pessoas pulam na plateia, assustadas com o barulho. “*E ustedes, donde estan???*” pergunta o palhaço ao público. Este é um convite não só para o despertar, mas para destruição do mundo de sonhos de consumo, destruição do aparato de ilusões capitalistas.

Essa construção crítica sobre o número “*Bem Vindos*”, do palhaço Coringa, baseia-se em dois escritos que analisam “A Obra das Passagens” de Walter Benjamin (1985), são eles “Fisionomia da Metrópole Moderna” de Willi Bolle (2000) e “A Razão Nômade”, escrito por Sérgio Rouanet. Estes autores explicitam a apropriação que Benjamin faz da figura do *flaneur*, personagem criado por Charles Baudelaire - que, por sua vez, constitui-se em um alter-ego de Walter Benjamin -, como um personagem burguês da Paris do século XIX que “plaina” pelas ruas, como se assistisse a cidade de sua própria casa. Esta distância e indiferença do *flaneur* para com o espetáculo urbano remete, em muitos aspectos, à relação do telespectador com as informações expostas pela televisão, entendida pelo coletivo de artistas em questão, como o meio mais alienante e aprisionador com relação ao consumo da pós-modernidade.

O despertar do palhaço e a destruição da televisão mostram ao público, de forma impressionante e metáfora, um desapego, não só material, da mercadoria televisão, mas uma libertação deste mundo de ilusões a que ela nos leva. O método de embater o público, através de uma superposição de mensagens e montagens performatizadas, tal como descrito incita ao “acordar”, que seria, para Benjamin, a “consciência despertada em forma de saber”.

Porém, nem sempre os choques propostos nos números de humor do palhaço Coringa foram bem vistos. Em realidade, eles normalmente assustam, ofendem, constrangem e colocam as pessoas em conflito com suas incoerências. Afinal, a experiência de ser acordado, de supetão, de um sonho bom, não é exatamente agradável.

Em Córdoba, em um espaço chamado Bataclana, conhecido por seus espetáculos de caráter político, mas bastante familiar, a tensão entre público e palhaço aumentou de forma preocupante. Porém, a situação que conto a seguir - sobre a eficácia performática ou os efeitos desta arte sobre as pessoas, foi necessária, não só para a minha percepção, como também para o próprio palhaço.

O bufão, mais uma vez, iniciou o espetáculo com seu número de gênero com globos. Desta vez, notamos que o público parecia mais desconfortável que o normal, dado pelo número reduzido de risadas. Os dois convidados a subir ao palco eram duas pessoas aparentemente “heterossexuais”: um garoto, de aproximadamente 20 anos, com calças largas e camiseta, cabelos curtos e pequenos expansores nas orelhas, e uma menina de aparentemente 15 anos, de cabelos longos, calça jeans e casaco, acompanhada de sua mãe. Tudo seguia normalmente - o palhaço à vontade, o público constrangido e os dois participantes, apesar de bastante acuados, seguiam levando o número como uma “brincadeira educativa”, nas palavras do palhaço. A garota parecia bastante desajeitada com o órgão sexual masculino feito com globo nas mãos, quando, de repente, sua mãe surge em meio à plateia e, em um tom indignado, diz que não concorda com a situação em que sua filha estava sendo colocada. A menina, que antes já estava constrangida, baixou a cabeça e pareceu triste e envergonhada, com a situação que a mãe lhe colocava. O palhaço, em tom de humor, alegou que não existia idade para começar a discutir sobre gênero, afinal, a garota teria crescido com sua sexualidade imposta desde criança. A mãe ainda mais exaltada, pediu que a menina voltasse para perto dela, e o palhaço, em tom de deboche, pergunta ao público: “Alguém gostaria de tomar o lugar desta pobre vítima, oprimida pela instituição familiar?”. A mãe, com a garota, assim como várias pessoas do público, retiraram-se do recinto no mesmo momento.

O número não pôde continuar, pois as pessoas se encontravam tão constrangidas pela situação, que não se propunham a participar. Então, estrategicamente, passamos para o "Freak-Show", com o qual as pessoas seriam chocadas¹⁹ de fato e não teriam muita escolha em ser ou não ser afetadas, exceto caso se retirassem do recinto.

¹⁹ A ideia de choque está relacionada ao “despertar” de Benjamin, na passagem do mundo onírico ao mundo real. As pessoas são convidadas a sair do mundo de ilusões, que para Benjamin, seria ligado ao consumo, para acordar para um mundo onde a intensidade das críticas remete à realidade que os autores questionam.

Ao final, tínhamos apenas mais ou menos 30% do público, que nos aplaudiu com força e, entre gritos e assobios, expressavam elogios. Muitos vieram nos perguntar mais sobre o trabalho ao sairmos do camarim. Coringa, ao final do espetáculo, pediu a palavra e, saindo de seu personagem, conversou com o público sobre o que havia ocorrido, não como forma de explicar-se, mas sim compartilhando o que sentia sobre seu próprio trabalho e os efeitos deste sobre ele mesmo.

”Espero que tengan gustado de la función, es bien fuerte. No es para agradar a nadie, quien se fue, que joda-se! Solo se quedan personas que tienen un interés por cosas distintas. En el momento en que jugamos con el numero de desconstrucción de género. Este sirve para probar si, que tenemos en la sociedad una estructura familia que impide nuestras ganas de pensar y nuestro derecho a libertad. Tenemos mucho que aprender con el cuerpo. Se muestra como vivimos si en una sociedad racista, machista y homofóbica, no? Espero que esto sirva para ustedes así como sirve para mi, ya que cada vez que me presento me relaciono de forma distinta. Este es un espectáculo sincero. (Coringa).

CAPITULO 4: QUESTÕES ÉTICAS E RETORNO ETNOGRÁFICO

4.1 O campo de pesquisa contra instituição: Anarquia X Academia.

A relação entre anarquia e nomadismo é colocada por Deleuze e Guattari citando a ambiguidade da revolução (soviética) , seu lado ocidental está ligado a uma reforma do Estado pelos trabalhadores, seguindo os princípios de Marx, enquanto que, em oposição, a revolução nomádica se liga aos princípios orientais de destruição do Estado. Esse conflito entre socialistas e anarquistas está muito presente no século XIX, entre os seguidores de Marx e Bakunin e ainda hoje se perpetua em discussões entre atividades, espaços e grupos.

Para os anarquistas, que se sentem bastante traídos historicamente pelos “vermelhos”, a ideia de uma reforma Estatal é a manutenção do sistema de poder. O ideal anarquista insurrecionalista pede a destruição do Estado e de qualquer tipo de autoridade, hierarquia e opressão.

“a máquina de guerra tem por inimigo o Estado, a cidade, o fenômeno estatal e urbano, e assume como objetivo aniquilá-los. É aí que ela se torna guerra: aniquilar as forças do Estados, destruir a forma-Estado” (GUATTARI & DELEUZE, 1997: 102)

Quando não está fazendo a guerra, a máquina de guerra desenvolve sua outra função: a construção de um espaço liso e a trajetória fluida dos homens. A máquina de guerra possui então dois polos, a construção e a destruição. Esta dualidade - “Destruir / Construir a Realidade” - é um lema presente em diversos materiais anarco-punks e, inclusive na tatuagem do peito de um de meus interlocutores. Enquanto representante do Estado, a Universidade seria mais uma destas bases do sistema. Este dilema coloca minha posição de pesquisadora em constante tensão, pois o questionamento sobre a retenção do conhecimento, a hierarquia e a história de “dominação” da ciência ocidental é colocada o tempo todo pelos meus interlocutores. Para eles, a universidade é um mecanismo de controle, como todos os outros, além de produzir mão de obra para o mercado de trabalho, sendo o pilar de sustentação do sistema capitalista.

A troca proposta, foi então que o material produzido como fruto desta pesquisa, seria difundido de forma a poder ser utilizado por todos, ou seja, editado e publicado de forma libertária.

Apesar de todas estas críticas, muitos indivíduos que se identificam como anarquistas estudam em universidades, mas a ideia é obter o conhecimento e partilhá-lo de outra forma. A ideia de uma reforma da universidade não existe, já que políticas reformistas são consideradas pelos anarquistas como manutenção maquiada do poder e das instituições. O ideal, para eles, é que esse conhecimento seja desinstitucionalizado e, portanto, a universidade seja destruída.

4.2 Retorno: Editora independente, formato zine e contrainformação audiovisual.

Durante a estadia em Buenos Aires, além do trabalho com o Cirko Akrata, desenvolvemos, em conjunto com outros coletivos e espaços, um trabalho de contrainformação a nível internacional.

No primeiro espaço em que estivemos, o *Ateneo Anarquista de Constitución*, propusemos um “Festival Internacional de Cine Anarquista”. O evento ocorreu em dezembro de 2012, e foi construído em conjunto com outras pessoas que frequentavam o local, com quem tivemos a oportunidade de formar um grupo de afinidade. Recebemos filmes de várias regiões da Argentina, Chile, Brasil, Espanha, Grécia,

Colômbia, entre outros países. O evento promoveu um espaço de discussão de temas diversos, como gênero, solidariedade a presos-políticos, violência policial, protestos e manifestações, desalojo de okupações, educação libertária, entre outros. Alguns produtores destes filmes tiveram a oportunidade de comparecer ao evento, e aqueles que não puderam vir, colaboraram com a troca de informações através de videoconferências.

Como o festival sucedeu melhor do que esperávamos, seguimos promovendo em outros espaços - como as okupas *La Gomera e Centro Social Okupado de Laferrere*, em Buenos Aires e *Kasa Nostra*, em Córdoba - projeções de filmes, seguidas de videoconferências com os produtores, normalmente de outros países. Aproveitamos também para colocar subtítulos em filmes, denunciando situação dos povos indígenas no Brasil e produzimos ainda um material de leitura, com a declaração de alguns povos indígenas sobre a luta por terras.

Outra produção exibida foi “Rio Distopia:021”, dois vídeos do coletivo “Antena Mutante da Colômbia” em conjunto com o coletivo Rio 40 caos, do Rio de Janeiro, que trata da situação dos desalojo que estão ocorrendo no Rio de Janeiro, devido ao projeto de cidade global e às reformas para a Copa do Mundo e as Olimpíadas, , que ocorrerão, respectivamente, em 2014 e 2016. Outro video dos mesmos coletivos é sobre a okupação “Flor do Asfalto”, desalojada em 2011, no Rio de Janeiro, após 5 anos de resistência. Houve videoconferência com os produtores, que puderam contar sobre a experiência da produção de audiovisual, enfocando a fala e os desejos dos interlocutores e mostrando a importância desta arma de denúncia. A situação crítica permanece no Rio de Janeiro - o que me leva a cogitar a continuação e aprofundamento desta pesquisa no cenário daquela cidade.

Em Buenos Aires, onde ocorreram estas intervenções (com exceção do Bataclana), os espaços tinham algo em comum: todos dispunham de editoras independentes, que são responsáveis por reproduzir, de forma livre e autônoma, escritos anarquistas, clássicos e modernos. Produzem também muitos materiais de contrainformação, como os que fizemos sobre os indígenas, além de “fanzines”, pequenos livros feitos à mão, que podem conter informações sobre a luta anarquista, poemas, desenhos, informações práticas como medicina alternativa, resumos de textos acadêmicos sobre política, sociedade e gênero, entre outros.

Por experimentar tudo isso e me envolver em várias produções conjuntas, tanto de escritos como de material audiovisual, penso que esta monografia deve ser reproduzida também desta forma. Por isso, o produto final será, além do escrito compacto, a divisão

em zines, por temas, focando corpo, a história do cirko e a história das suspensões. Da mesma forma prevê-se a difusão da produção audiovisual que acompanha a monografia como parte do CD-ROOM composto por experimentos de vídeos-arte produzidos pelo coletivo Cirko Akrata.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, que iniciou com uma pesquisa em campo estático, na okupa 171, em Pelotas/RS e se desdobrou fluidamente em um campo nômade, permite perceber o quanto a disponibilidade do antropólogo em experimentar e deixar-se afetar pela relação com o outro é determinante para desenhar os trajetos da pesquisa etnográfica. É importante ressaltar a importância deste tipo de construção metodológica no âmbito das subáreas - Antropologia Urbana e da Imagem. No que concerne à primeira, é relevante observar os processo de globalização e "gentrificação"²⁰ das cidades, o qual tem sido extremamente conflituoso, principalmente no Brasil, fazendo ressurgir culturas de resistência, que devem ser estudadas dentro de uma relação simétrica com o pesquisador, já que tratam de uma questão política envolvendo a todos nós, e que apontam para os caminhos que a sociedade vem tomando, em nome do progresso econômico. Os estudos acadêmicos sempre foram úteis ao progresso e, nos primórdios da Antropologia, também à colonização. Somente com o desenvolvimento da Antropologia pós-colonial e através de muito trabalho e auto-questionamento dos pesquisadores, essa área do conhecimento tem buscado uma produção de que realmente de retorne à sociedade como um todo, já que somos parte dela.

Tornar-se o outro, é uma questão de devir. Todos temos esta potência, é o apego a nossa construção de valores implantados, até mesmo, anteriormente ao nascimento, que dá vazão ao egocentrismo e à falta de autocrítica. Quanto mais aberto a experimentar a diversidade, mais rico é o conhecimento produzido. Por sua vez, o trabalho com imagens na Antropologia tem sido de grande importância para mostrar a construção desse olhar diversificado, assim como incitar a criticidade sobre estes estudos. Explorando os sentidos da visão e da audição, a imagem afeta o público e cria um espaço de reflexão instigante que permite o acesso e reconstrução do campo, permitindo

²⁰ Gentrificação é um fenômeno que ocorre nas grandes metrópoles relacionado ao consumo cultural de lugares e pessoas proporcionado pelos projetos turísticos de "cidade global".

ao pesquisador compartilhar parte das experiências e sensações vividas nesse processo. Neste sentido, a colaboração de Jean Rouch, com a Antropologia compartilhada e o cine-transe, para mim, foi uma ruptura em relação à ideia da imagem como simples recurso documental, podendo ser pensada, a partir de então, como metodologia de pesquisa. Essa ruptura, se dá de forma conflituosa e até hoje é vista com olhares de receio da academia, já que o julgamento científico do “verdadeiro/falso” ainda perdura como herança do pensamento racional ocidental.

O trabalho com imagens nesta pesquisa foi importante para a construção da relação com os interlocutores, para a descoberta do campo de estudo e, principalmente, para a sua repercussão frente àqueles que virão a conhecê-la. Seria impossível transmitir as sensações vividas em campo, as que escolho passar obviamente, sem o uso de recursos imagéticos. Por isso, convido o leitor a assistir o vídeo de “etno-ficção” que acompanha este escrito etnográfico, como um trem-expresso direto ao mundo do outro, onde viajamos sem saber o destino, mas dispostos a conhecê-lo. As fotos apresentadas no ensaio “Asas para Voar” permitem dar uma prévia imagética dessas sensações.

O ensaio fotográfico “Okupa Turbilhonar” tenta passar a sensação que tive ao me locomover como o outro, ao aderir este movimento nômade para o campo. Os caminhos traçados eram por vezes emaranhados confusos e outras vezes escorriam, fugindo ao controle. Tomavam formas que não saberia precisar e que logo desapareciam, tão efêmeras quanto os desenhos nas paredes das Okupas.

O campo nômade submete o pesquisador a uma tensão constante, devido ao estado transitório de tudo, das pessoas, dos espaços. Inicialmente, ao estar pouco acostumada com esta forma de viver, em que tudo passa rapidamente, perdi muitos dados etnográficos, entrevistas não registradas, fotos não tiradas, momentos expressivos não filmados. Essa tensão tem que ser aproveitada, porque o estranhamento produz curiosidade, e a curiosidade revela os dados etnográficos. Assim, penso que o exercício etnográfico em movimento é mais intenso por ser efêmero. Mas enquanto vivência, aproveitei todos os segundos, mesmo que nem a minha memória os tenha fixado de forma consciente .

Busquei exprimir algumas formas sobre como se expressa essa resistência nômade e sua importância no enfrentamento à sociedade de controle em que vivemos. No cotidiano, a luta é feita através do “mangueio”, do “recicle”, da solidariedade. Estilos de vida repletos de críticas sobre o sistema capitalista e toda a exploração imposta, a que muitos se submetem, sem questionar. O uso do corpo, construído no dia-

a-dia, como forma de mostrar a identidade contra-cultural, toma forma extrema nas performances, que são o ápice da expressão das ideias e vivências desses artistas. Os espetáculos do Cirko Akrata, do qual também passei a fazer parte, são um convite ao questionamento e propõem a insubmissão e a transgressão como ato de liberdade do corpo e da mente.

Entender esta arte *Freak* subversiva é um exercício antropológico do público, que tem que se despir dos valores morais etnocêntricos, para assimilar os significados propostos pelos artistas sobre a dor, o sangue, o auto-fragelo e o que isso simboliza politicamente. Este é um ritual eficaz, mesmo se, às vezes, o público não estiver disposto a confrontar seus valores e transgredi-los. A performance se torna, então, “ofensiva”, o que demonstra, não a falta de sentido, mas sim a não aceitação da crítica em questão, reverberando em um choque ainda maior, na medida em que exalta no público emoções mais intensas que a simples aceitação das críticas, uma sensação marcada psicologicamente quase que de forma inconsciente.

Este trabalho também almeja buscar sua eficácia no mesmo sentido: de poder ser esclarecedor, incitar euforia e curiosidade, ou então de ser ofensivo sem jamais contentar-se com a indiferença.

REFERENCIAS:

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis**: Punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda, 1994.

AUGÉ, Marc. Dos lugares aos não-lugares. In: **Não-lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade/ Marc-Augé; tradução Maria Lúcia Pereira-Campinas, SP: Papyrus, 1994.

BENJAMIN, Walter . **Obras escolhidas** (trad. de Jose M. Barbosa) Vol. III. São Paulo : Brasiliense, 1989, 1997.

BEY, Hakim. **Guerra da informação e outros textos**/ Hakim Bey; Tradução coletivo Protopia S.A- Porto Alegre; Deriva, 2008.

BOLLE, Willi. A Metrópole como espaço imagético. A construção do olhar sobre a cidade na Obra das Passagens (pp. 49-103) e A metrópole: palco do flâneur”, (pp. 365-400) In: **Fisionomia da Metrópole Moderna**: representações da história em walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000 (1994).

COURTINE, Jean-Jacques. **O Corpo Anormal**: História e antropologia culturais da deformidade COURTINE, Jean-Jacques. O Corpo Anormal. História e Antropologia Cultural da Deformidade. In História do Corpo: As Mutações do Olhar: O século XX/ 3. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

DE CERTAU, Michel. Relatos de Espaço. In: **A invenção do cotidiano**. Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

DE CERTAU, Michel. Caminhadas pela cidade. In: **A invenção do cotidiano**. Artes de Fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol.5/ Gilles Deleuze, Félix Guattari; Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa- São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. Cap. II - Cinema Sobre a imagem-movimento p.64 Sobre a imagem-tempo p.78. In: **Conversações** (1972-1990). Tradução de Peter Pál Pelbart - São Paulo: Ed. 34, 1992.

FERRARI, Florência. **Como estudar nômades com um pensamento nômade?** Sugestões para definir um campo em antropologia. PPGAS- USP. (S/D).

FERRAZ, Ana Lucia Marques Camargo. **A etnoficção e o personagem como duplo:** Vídeo mediando o processo auto-reflexivo. Trabalho apresentado no Simpósio Antropologia, Performance e o Filme Etnográfico, do 53º Congresso Internacional de Americanistas. Cidade do , 2009. Disponível em; http://filmeetnografico.com/pdfs/fe_circo_etnoficcao_personagem_1.pdf. Acesso em 1 de agosto de 2013.

FERRAZ, Ana Lucia Marques Camargo. **A experiência da duração no cinema de Jean Rouch.** Disponível em http://filmeetnografico.com/pdfs/fe_rouch_duracao_2.pdf. Acesso em 1 de agosto de 2013.

FRANGELLA, Simone Miziara. **Corpos Urbanos Errantes:** Uma etnografia da corporalidade de moradores de rua em São Paulo. São Paulo: FAPESP. 2004.

GOLDMAN, Marcio. **Alteridade e Experiência:** Antropologia e teoria etnográfica. Aula Ernesto Veiga de Oliveira. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O Real Imaginado:** Etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

GREGORI, Maria Filomena. **Viração:** Experiências de Meninos nas Ruas. São Paulo: Companhia das Letras , 2000.

GUATTARI, Félix. **Micropolitica:** Cartografias do Desejo/ Felix Guattari, Suely Rolnik. -7. Ed. Rev.- Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

GUATTARI, Felix. Espaço e poder: a criação de territórios na cidade. **Espaço e Debates**, n. 16, ano V. São Paulo: Cortez, 1985.

GUTIÉRREZ, Mará Pérez. **LOVE**. Monografía (Seminario de las estéticas III). Montevidéo/Uruguai: Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, 2009.

KOSBY, Marília Floôr. **Se eu morrer hoje, amanhã eu melhora**: sobre afecção na etnografia dos processos de feitura da pessoa de religião no Batuque, em Pelotas/RS. Universidade federal de Pelotas/RS, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2009.

LANGDON, Esther Jean; PEREIRA, Èverton Luís (orgs.). Introdução: do ritual à performance. In: **Rituais e Performances**: iniciações em pesquisa de campo. Florianópolis: UFSC/ Departamento de Antropologia, 2012..

LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos**: ensaios de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

LEROI-GOURHAN, André. Os símbolos da sociedade In: **O gesto e a palavra**. Vol.2: Memória e ritmo. Lisboa: Edições 70, 1990. pp. 121-176.

MAFFESOLI, Michel. **Sobre o nomadismo**: vagabundagens pós-modernas. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De Perto e de Dentro: notas para uma etnografia urbana. In: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**- Vol. 17. Nº49/2002.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: **Sociologia e Antropologia**. Cosac Naif, 2003. ps 399-422.

OLIVEN, Ruben. **Antropologia de Grupos Urbanos**. Petrópolis: Vozes, 1995.

PECHMAN, Robert Moses. Os excluídos da rua: ordem urbana e cultura popular. In: BRESCIANI, Stella (org.) **Imagens da cidade: séculos XIX e XX**. São Paulo: Marco Zero, 1994. p. 29-34.

PEIXOTO, Clarice Ehlers. A propósito do vídeo Jean Rouch, subvertendo fronteiras. In: **Escrituras da Imagem**. Caiuby Novaes S. , Barbosa A., Cunha E. Ferrari F. Sztutman R. Hikiji Satiko R. (orgs). EDUSP, 2004.

PERROT, Michelle. Maneiras de Morar. In: **História da Vida Privada**. Da Revolução francesa à Primeira Guerra. São Paulo :Companhia das Letras, 1989-2006. p. 307-323.

PIAULT, Marc-Henri. Antropologia e a “passagem à imagem”. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem/** Rio de Janeiro- N.1- 1995. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.

RAMOS, João Daniel Dorneles. **Contracultura Anarquista em Pelotas**: Teatro de Rua de Ação Direta, Okupações e Manifestações Políticas. Pelotas. Monografia (Conclusão do Curso de Ciências Sociais) Universidade Federal de Pelotas, 2008.

READ, Herbert. **Arte y Alienación**. Buenos Aires: Editorial Proyección, 1976.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu do Corpo**. 7ed., rev./ José Carlos Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2006.

ROUCH, Jean. Jean Rouch, 54 anos sem tripé. Entrevista concedida a Jean-Paul Colin. In: **Cadernos de Antropologia e Imagem/** Universidade do Estado do Rio de Janeiro- N.1- 1995. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.

ROUANET, Sergio Paulo. Viajando com Walter Benjamin. Cap. 1: “Viagem no Espaço: a Cidade” (pp. 21-62) . In: **A Razão Nômada**. Walter Benjamin e Outros viajantes. Rio de Janeiro: UFRJ: 1993.

RUDY, Cleber. **Nas Entranhas da(s) Cidade(s)**: resistências á organização capitalista da vida urbana. In: *História Agora*, nº 08, p. 01-17, 2010.

SCHECHNER, Richard. **Performance, teoria e práticas intelectuales**. Buenos Aires: Libros de Rojas, 2000.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: **O fenômeno urbano**. Gilberto Velho (org.) RJ: Zahar, 1979.

SZTUTMAN, Renato. *Imagens-transe: Perigo e possessão na gênese do cinema de Jean Rouch*. In: **Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos**. Andréa Barbosa; Edgar Teodoro da Cunha; Rose Satiko G. Hikiji (orgs.) - Campinas, SP. Papyrus, 2009.

TORRES, Valentina Brena. **Utilizando el cuerpo: una mirada antropológica del tatuaje**. Montevideo/ Uruguay: Facultad de Humanidades y Ciencias de La Educación, 2007. Publicado en: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/brena_valentina/procesos_de_construccion.htm

TURNER, Victor. **A floresta de símbolos**. Niterói: EDUFF, 2005.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.