



Sustenance: A Play for all Trans[ ]borders, *palestra-intervenção* do grupo artista *Electronic Disturbance Theater* com participação de *Flavia Meireles* e *Brian Whitener*

## Para Encorpar a Palavra

Felipe Ribeiro

**Sobre duas palavras: palestra e intervenção.** A primeira ligação que me vem à mente sobre palestra-intervenção diz respeito ao próprio substantivo: palestra-intervenção. Palestra e intervenção, palestra como intervenção, palestra que é intervenção, intervenção em forma de palestra. Tornar dois substantivos comuns um substantivo composto é permitir que de alguma forma um adjective o outro. Duas palavras que juntas performam uma operação de complexidade. Atento a essa ligação sistêmica, entro num fluxo de fala que me pede repetir várias vezes as duas palavras para ganhar intimidade com o termo proposto: palestra intervenção, palestrintervenção, intervenção na palestra, palestra/intervenção, intervenção que palestra. Conscientizo-me das palavras ao mesmo tempo em que as estranho; ganko intimidade com o termo, no mesmo passo em que me distancio dele; opero no termo um pensamento de autorreflexividade acerca dos significados que comumente atribuo a cada palavra quando descolada. Palestra é uma forma de cognição; hífen, um dispositivo gráfico de ligação; intervenção, uma perturbação. Seria palestra-intervenção um termo dotado de uma potência oximorônica? Um termo que ao mesmo tempo explica, dá a conhecer e perturba o conhecimento em sua própria formulação?

A composição do termo palestra-intervenção revela essa perturbação nos mesmos parâmetros em que John Austin nos coloca o conhecimento das palavras, de toda e qualquer palavra! As palavras, nos diz Austin, se nos apresentam em seu poder de nomear e descrever ações e coisas. Essa descrição aumenta o seu poder quanto menos percebemos suas ligações com o contexto em que se

---

*Felipe Ribeiro é mestre em Cinema Studies pela NYU, curador independente e artista visual, pesquisador associado do Instituto de Artes Visuais da UERJ. Autor de vídeo-instalações, escreveu e dirigiu Trans-Tv. Atualmente trabalha em parceria com a coreógrafa Denise Stutz em Justo uma Imagem e Espalha pra Geral! – espetáculos de dança e tecnologias de vídeo. Compõe a Direção Artística da Plataforma Atos de Fala.*

dá sua existência. Assim as palavras parecem conter, afirmar e representar, de verdade, ações e coisas, mas de fato elas *performam* ações e coisas, enredando-se, revelando ou mesmo reificando circuitos de poder. Esta é, pois, a potência *performativa* das palavras.

Com efeito, a palavra palestra tem seu poder de cognição perturbado pela palavra intervenção – na medida em que os significados são produções enredadas que variam dependendo do contexto. Essa variação é um desafio que se contrapõe à crença ontológica de que o conceito é algo já dado. Ser algo já dado pressupõe uma segurança ao significado como se ele fosse passível de caber, de ser contido, dentro de um determinado significante. Ora, se assumimos a significação como uma construção de interação com o contexto, é necessário justamente que ela não caiba “dentro” de nada, que ela não esteja resguardada, mas justo exposta ao contexto. Nesse caso teremos que os significados se dão também por perturbações e não por sua falta.

Sob essa perspectiva interativa, a pergunta ontológica “o que é palestra-intervenção?” não nos soa demasiadamente abstrata? Se obedecemos a esta pergunta nossa resposta não corre o risco de ser necessariamente transcendental à própria dinâmica que investigamos? Não seria essa transcendência um paradoxo, em que ao nos propormos a investigar uma aproximação, acabamos por promover ainda mais o seu distanciamento? Não estaria eu afirmando enquanto pergunto? Essa capacidade performativa das palavras ganha diferentes desenvolvimentos, mas por agora interessa-nos pensar em como essa dinâmica se liga ao pensamento de dois outros autores, Gilles Deleuze e Félix Guattari. Na obra desses pensadores podemos veementemente encontrar fortes parâmetros à crítica de uma ontologia como algo já dado. No que, por exemplo, tange à norma reguladora

das palavras de dizer o que algo é, eles preferem ativar as definições pelo uso que as coisas têm. Evitar a pergunta “o que é?” para questionar “como é”, performando assim a migração da ontologia ao materialismo. Ao invés de tentar recuperar um significado essencial dos conceitos, eles os entendem como discursos circunstanciais que elaboram funcionamentos. Dessa forma, os conceitos são significados sem cabimento – não cabem dentro de nada – que ao serem usados se evidenciam como matéria e duração.

Essa dinâmica de materializar o significante é entendida em similitude com a própria construção da subjetividade. A matéria significante tem sem dúvida um caráter produtivo, que é capaz de irradiar significações que se formam por ressonância e contágio com o ambiente. Estabelecido um fluxo quase atômico, Deleuze e Guattari se apoderam também materialisticamente da própria noção de ontologia. Sem negá-la como capacidade da existência, eles apenas a resignificam como uma dinâmica sempre posterior àquela ressonância. *Sempre segunda e jamais originária*, a ontologia é, pois, a produção entre conjunções e disjunções de fluxos quando estes começam a se repetir e conseqüentemente instauram uma dinâmica. Posto que é da dinâmica ter uma duração baseada nas perturbações que sofre e promove, a ontologia é uma constante perturbação, e por excelência mutante – o que faz do primeiro momento de irradiação uma sobreposição ao segundo momento de repetição. Pela simultaneidade, chamar de primeiro e segundo tornam essas denominações cardinais e não ordinais, diz-nos Deleuze.<sup>1</sup>

Podemos perceber na apropriação materialista de Deleuze e Guattari alguma concordância com a necessidade de significação pelo contexto proposta por Austin. Ao centrar sua discussão no funcionamento, Deleuze e Guattari deslocam o pensamento da onto-

logia, e no que isso se refere à capacidade de nomear, Deleuze define que toda matéria, por seu caráter mutante, é um enunciável, um objeto a partir do qual algo pode ser dito. Austin certamente concordaria, e em seus termos esclareceria que o próprio enunciado – dotado ele de matéria e duração – é também um enunciável. Pois sendo performativo, todo enunciado é percebido como um ato, um ato de fala que instaura uma dinâmica presente.

A consciência desse poder performativo da palavra é o poder de num simples ato de nomear ou de dar um *sim* como resposta reificar todo o sistema de poderes que o contextualiza. Dizer *sim* diante de um padre é dizer *sim* ao padre, à Igreja e a todo um sistema de crenças e promessas que a constitui. Austin profere esse exemplo já na sua primeira palestra, cuja coletânea de treze gera o livro *How to Do Things with Words*.<sup>\*</sup> Um título irônico com os manuais que ensinam como fazer qualquer coisa, com a popular série de *how to do's*. Só que seu livro-manual é literalmente um “faça você mesmo”, pois mais do que criar um passo a passo imitativo, ele engendra conceitos-utensílios para usarmos a nossa própria maneira. Faça você mesmo, mesmo! Dada a performatividade do título, esta bem poderia ser sua palestra número zero, em que um nome hiperbólico age com uma ironia capaz de enfraquecer o poder constativo das palavras, para então fortalecê-las em suas habilidades de criar mais vida. Um nome que já na existência performa um método.

Foi partindo dos modos de uso que preferimos traduzir do inglês *lecture-performance*, idioma no qual surgiu o termo, como palestra-intervenção. Ao traduzir performance como intervenção, priorizamos a dinâmica da perturbação ao próprio circuito artístico de onde o

\* Na tradução literal, “Como fazer coisas com as palavras”. O livro, no entanto, foi traduzido para o português como *Quando Dizer é Agir*.

termo deriva.<sup>\*\*</sup> E é esse circuito uma outra ligação importante sobre palestra-intervenção: sua criação de dentro do campo da performance.

Em 1964, o artista minimalista Robert Morris dublou por dez minutos uma palestra videodocumentada do historiador de arte Erwin Panofsky. Morris insistiu para a plateia presente que aquela ação constituía uma dança, e o era pelo menos por contar com a legitimação de se apresentar no palco de um teatro. Aqueles movimentos no contexto da dança são dança, e recontextualizam dança. Aquela dublagem assim como sua insistência em movimentos cotidianos adquiriam para Morris o mesmo interesse que os movimentos de dança moderna. Assim Morris reencena a fala sobre *Estudo de Iconologia* de Panofsky, coreografando previamente cada interrupção, gole d’água ou tosse. 21.3, como chamou a performance, tematiza diretamente a relação entre arte e conhecimento tanto na pesquisa quanto na mediação, na linguagem e no ato de falar sobre arte. E ao reencenar esse texto, fazia ele mesmo um estudo iconológico do ato de proferi-lo.<sup>2</sup> Este gesto histórico de ver uma palestra como intervenção cênica ajudou a estabelecer uma ligação do formato com a estética minimalista. Mas talvez onde o minimalismo mais inspire relação seja em como Hal Foster o define: como algo que parece simples e no entanto traz uma ambiguidade que complica as coisas. Um estado de contiguidade mais do que de idealização, no qual o público é levado a explorar as conseqüências perceptivas de uma intervenção específica num determinado espaço.<sup>3</sup>

As décadas de 1990 e 2000 assistiram a um forte retorno das palestras-intervenções no campo da dança e da performance. Artistas como Dan Graham, Jerome Bell, Xa-

\*\* Sem nem por isso extingui-lo, já que obras de performances também são por vezes chamadas de intervenção.

vier Le Roy e Ari Fliakos criaram trabalhos que trazem formas reconhecíveis de produção de cognição, palestra, testemunho, depoimento, didatismo. Elementos que no entanto são investidos de uma carga reflexiva que inverte seu senso comum, tornando-os menos mediadores do que mediados. Da voz de quem fala ao papel de ouvinte da plateia, e o uso da tecnologia, todos os elementos de cognição são problematizados. É o caso de *I'm Jerome Bell*, performance do novaiorquino Wooster Group, que tem um momento em que Ari Fliakos reenena um vídeo de uma palestra-intervenção de Jerome Bell. A roteirização idêntica dos gestos de Bell performados por Fliakos lembra muito a reencenação de Morris em 21.3.

No Brasil, notadamente no Rio de Janeiro, vemos ao longo da década de 2000 algumas palestras-intervenções surgirem no contexto da dança contemporânea. Denise Stutz cria *Três Solos em Um Tempo* (2008), união de corpo e palavra numa releitura da história da dança moderna a partir de sua autobiografia; e posteriormente *Justo uma Imagem*,\* dispositivo de investigação da relação entre movimento e imagem. Em 2010, a dramaturgista e diretora Theresa Rocha realizou *Três Mulheres e um Café: uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch*. A reencenação de trechos de *Café Müller* se intercalava a uma fala atravessada pela história e pela estética da dança. É o artista americano radicado no Brasil Ricky Seabra quem conta com um extenso trabalho de palestras-intervenções que conjugam ativismo, memória e poesia numa construção estética fortemente mediada pelas tecnologias da imagem. *Airplanes & Skyscrapers!* (2002); *Empire, Love to Love You Baby!* (2006) e recentemente *Preâmbulos* (2011), em que a plateia é instigada a reescrever con-

\* Palestra-intervenção da qual também participo como cocriador.

juntamente o preâmbulo da Constituição brasileira, são três bons exemplos. Com efeito, os trabalhos de Ricky Seabra explicitam como as ligações das palestras-intervenções com o minimalismo não são obrigatórias, já que seus espetáculos trazem, de outro modo, elementos que o conectam muito mais coerentemente com os excessos da pop arte.

**Sobre outras duas palavras: vídeo e ensaio.** As palestras-intervenções, entre seus mecanismos de autorreflexividade de formatos discursivos e a revelação de estruturas de poder, encontram um paralelo no cinema com os vídeos-ensaios. Com um nome que mais deriva da literatura do que do ambiente cênico, ensaio é visto como uma curta retórica argumentativa sobre determinado tema. Neste caso um ensaio elaborado juntamente com imagens de vídeo. Não um ensaio em que as palavras aprisionem as imagens, mas justamente um ensaio que se construa através das imagens, numa relação de contínua negociação entre as palavras e os eventos gravados. Por sua duração geralmente curta e por ter um desenvolvimento sobre um assunto específico, os vídeos-ensaios ganham bastante notoriedade por seu uso nos movimentos políticos de contracultura das décadas de 1950 e 1960. Talvez seja justo esse uso que contribua para que seja mais conhecido como vídeo, mesmo sendo às vezes feito em película. O vídeo com definições pré-digitais era um primo marginal da película e por seus baixos custos de gravação, reprodução e cópia era também bem mais popular. Marginal e herói, teve seu uso revolucionário na contracultura potencializado pelos situacionistas e por coletivos de cineastas franceses como o Medvekin Group, encabeçado por Chris Marker, e o Dziga Vertov Group, formado por Pierre Gorin e Jean-Luc Godard. Godard, com efeito, parece ter mesmo criado uma cisão entre seus trabalhos pré-

Foto still dos vídeos-ensaios:

Sortilégio,  
de Milena Travassos,  
25min – 2011



o deus no arroz-doce,  
de Enrique Diaz, 16min – 2011



Até que Você me Esqueça,  
de Denise Stutz, 9min – 2011



e pós-maoistas. Mesmo depois de ter saído do grupo Dziga Vertov, todos os seus filmes guardam fortes características ensaísticas, endereçando constantemente valores da arte, da retórica e de sociabilidade, que criaram as *Histoires du Cinéma*, *The Old Place*, *Je Vous Salud Sarajevo*; ou mesmo longa-metragens como os mais recentes *Nossa Música* (2003) e *Filme Socialismo* (2010), todos em parceria com a cineasta Anne-Marie Melville.

O trabalho de parceria entre Godard e Melville se destaca no cenário contemporâneo de vídeos-ensaios assim como os do brasileiro Arthur Omar e do artista tcheco radicado na Alemanha Harum Farocki. Este último é autor de uma vasta cinegrafia, mas é *Videogramas de uma Revolução* a prova do potencial revolucionário do vídeo, por sua multiplicidade de olhares. Videograma se torna o termo que designa a captação de imagens plurais por uma multidão. Enquanto fotograma é um único quadro em um segundo de tempo cinematográfico, videograma se torna uma fonte de captação. E em *Videogramas da Revolução* – título quase-pleonasma – a deposição do ditador romeno Nicolae Ceausescu é captada pela ótica de inúmeras câmeras que registram das mais diversas angulações e texturas a transição ao governo democrático.

Talvez por um uso histórico os vídeos-ensaios tenham se vinculado ao estigma reductivo de serem uma abordagem da revolução. Mas se há um caráter revolucionário, ele certamente não reside estritamente nos temas escolhidos. O que pode haver de revolucionário é simplesmente a explícita capacidade de levar de novo a uma evolução, a capacidade de, no sentido literal, promover um novo giro em sua elaboração performativa. Uma elaboração que inclui a autorreflexividade da retórica, a constituição política com o contexto abordado e a elaboração de uma ética que se dê materialmente na produção estética da

imagem. Os críticos dos vídeos-ensaios com recorrência referem-se a eles como redutores, seja por trazerem excessiva paixão ao discurso, seja por se centrarem numa temática específica. Mas, de verdade, eles pouco têm de redutor na medida em que são estruturas de pensamento que aceitam os mais diversos fluxos, mesmo o de *odisseias* como a estrutura de *Nossa Música*. Pensamento que se dá *através* do uso e da desconstrução da imagem e não da imagem como sua metáfora, os vídeos-ensaios, assim como as palestras-intervenções, sugerem fatores que promovem uma metamorfose dos campos de percepção. Como nos coloca Paul Virilio, se é esta metamorfose o constitutivo da história das batalhas, então há mesmo nestas quatro palavras algo de revolucionário.<sup>4</sup>

Ao longo das décadas os vídeos-ensaios têm sido uma plataforma fundamental de investigação que opera entre o poético e o político. Por ser a imagem sempre um índice tão forte do acontecimento, os vídeos-ensaios constroem uma dramaturgia da retórica que coloca a imagem e o seu ato de produção como pensamento. Narrativas conclusivas, hipertextuais, investigativas, reflexivas surgem do olhar da câmera, sempre presente, e do corte como um gesto de comando. Paradoxalmente, é a retórica que bem construída livra a imagem, e a deixa falar. Obras que promovem “[o deslocamento] da coisa escrita para a escrita da coisa, do referente da escrita narrativa para o ato de escrever a narrativa, da confissão escrita à inscrição da confissão”.<sup>5</sup>

Mas não espero de toda forma criar um campo exclusivo às palestras-intervenções nem aos vídeos-ensaios. Veja-se que o grande problema não é defini-los, nem cessar com suas definições, mas definir como e definir sempre. Há pois, por sua própria composição em duplas (palestras-intervenções, vídeos-ensaios), uma percepção explícita de transdis-

ciplinaridade. Tanto a existência de palestras-intervenções quanto a de vídeos-ensaios são apenas outras maneiras de colocar um mesmo problema: as negociações dramáticas entre texto, corpo e imagem. Não se quer com seu desenvolvimento priorizar uma apreensão constativa de seus significados, muito menos invocar identidades, mas do contrário utilizar de sua performatividade para identificar sua inserção na matriz de relações de poder e autoridade, e partindo de tal autorreflexão fomentar um contexto.

Durante o Festival Atos de Fala, do qual deriva este catálogo, convidamos três artistas de áreas distintas – teatro, dança e videoarte – para elaborarem seus próprios vídeos-ensaios a partir do mote *Documentos e Intimidades*.

Em *o deus no arroz doce* (título propositalmente em minúsculas, tanto por deus quanto pelo arroz doce), Enrique Diaz se volta à própria família, para a partir de imagens de arquivo entre tantas outras construir uma teia de significações, em que as experiências biográficas suscitam e contextualizam versos imagéticos. Já no início do vídeo-ensaio, o artista tenta remontar na sua cabeça uma fotografia de seus tempos de criança. Imagem que jamais se forma, e cuja tentativa se torna uma epifania do filme, no que ele se configura como uma busca entre remontagens e bricolagens. Imagens do acervo familiar são deslocadas de seus contextos originais, arquivos são forjados e projeções de imagens, algumas das quais do próprio filme, são feitas nas locações gravadas, num claro movimento de uma imagem *carregar* em si a outra. Esse carregamento se dá também durante a edição do filme quando por contiguidade algumas imagens ascendem a símbolos. É o caso, em especial, de quando a fala indigenista do pai de Enrique encontra ressonância na poesia de sua esposa que compara a busca da terra

sem males dos guaranis às viagens que eles tiveram que fazer ao longo de toda a vida. Diante de tanta proximidade entre suas vidas pessoais e os contextos indígenas, a introdução de imagens de arquivo de seus filhos e sobrinhos brincando de faroeste acaba nos atravessando a própria conjuntura ingênua da brincadeira, construindo-se também como uma memória colonialista.

Se a bricolagem como usada por Enrique Diaz é um dispositivo que nunca se completa, no vídeo-ensaio da intérprete e coreógrafa Denise Stutz *Até que Você me Esqueça...*, é sua completude que permite uma dissipação se operar. Partituras corporais e construções de estados são elaboradas a partir de uma carta encontrada entre os escritos de sua mãe. A leitura da carta é desconstruída, em lapsos de pensamento, repetições e uma gradual espacialização da voz em off, que se dá entre a mistura com sons ambientes e um sutil acompanhamento por instrumentos de corda, que transformam a leitura em música. Entre reflexo e refrações de imagens, Denise dança. Mas a dança é também uma elaboração rítmica entre corte e continuidade das imagens. Suas partituras são criadas justo pelo corte elíptico dos movimentos corporais, que revelam de um plano a outro diferentes localidades, migrando da relação bucólica com a natureza à tensão do desequilíbrio do quadro cinematográfico, que entre camadas de vidros refrata a intérprete e a passagem de carros marcando a imagem ao fundo. Imagem e texto criam uma relação simbiótica de negociação de narrativa e alimentação de potências. Assim, quando a carta se integraliza, a imagem se esvai. O que era passado torna-se presente e o presente, mesmo ali, parece passado. Essa pulsão ambígua da memória constrói a base que gera o título de *Até que Você me Esqueça...*

Esses dois exemplos distintos, sob a égide do vídeo-ensaio, apontam para a mul-

tiplicidade de formatos e mesmo de leituras artísticas sobre o que é um argumento e como ele constitui um ensaio. Ativa-nos também a autorreflexividade sobre o termo o vídeo-ensaio *Sortilégio*, de Milena Travassos. A videoartista conta com uma obra organizada primordialmente no silêncio da palavra. Há uma construção que acontece eminentemente pela imagem, e essa construção perdura em *Sortilégio*, vídeo que surge também do convite a fazer um vídeo-ensaio. Numa relação direta com sua videografia, a artista usa a câmera em posição de vigilância no seu quarto, onde performa o ritual. A temporalidade do vídeo é a temporalidade do ritual que se organiza entre sombras translúcidas refletidas nas paredes de vidros com cuja água Milena se banha. Numa espiral, Milena pega cada frasco gigante de vidro e, ao banhar-se com a água, deita-o em seguida no chão. O ranger dos frascos cria uma musicalidade aguda que dá o tom de sortilégio, um fascínio inexplicável, sem uma fonte definida, mas já existente. O último dos frascos contém vinho com o qual a artista performa o mesmo ritual de beber e banhar-se.

**Sobre atos para falas transbordarem.** É justo desse desejo de autorreflexividade, criação e fortalecimento de um contexto de produção de sentidos que nasce o Festival Atos de Fala, uma máquina de energia que potencializa os fluxos de funcionamento de palestras-intervenções e vídeos-ensaios, e é por eles realimentada. No prazer de fazer uma palavra escorregar na outra, criamos também as esculturas-arquivos, um trabalho escultural sobre os rastros de cada palestra-intervenção apresentada.

Num determinado momento Austin deliberadamente indistingue discurso de ação. Dado tudo o que foi dito até que ele chegasse a essa afirmação, entendemos por seu texto que essa indistinção, no entanto, não iguala uma ação à sua descrição, muito pelo contrá-

rio. Mas assim como uma ação gera discursos que prometem descrevê-la, a própria promessa de descrição é uma ação em si. A afirmação de Austin se dá, também, pela percepção sistêmica entre ação e discurso, na medida em que um se torna invariavelmente o outro.

Mesmo evidenciada numa complexidade que prefere o movimento cíclico à origem, essa relação elege o texto como um de seus polos. E isso é em si uma grande ênfase. Nomear um festival de Atos de Fala é no mínimo seguir com esta ênfase. Mas se o fazemos é com a convicção – mesmo se essa convicção é simplesmente uma promessa – de que contribuimos para outros usos às palavras utilizadas e portanto fluímos na potência de criar, reenquadrar ou transbordar vocábulos pelos contextos a que são trazidos e que por conseguinte geram. Essa ambiguidade entre contexto e discurso, apesar de embrionária em Austin, é bastante desenvolvida por Jacques Derrida. Ora, certamente o contexto permite ou interdiz determinados discursos. Mas se há um contexto que tem esse poder perante o discurso, ele se dá justamente porque há uma legitimação do contexto pelo próprio discurso. Afinal os contextos são, eles mesmos, formados por discursos. Quando entendemos que o *sim* na igreja torna um casal marido e esposa é por que muitos outros *sim* já foram ditos nessas mesmas circunstâncias e aquele que agora ouvimos é genuinamente uma citação. São, pois, as citações e mesmo suas inerentes produções de diferença que formam os contextos. “O Performativo produz ou transforma uma situação, ele efetiva.”<sup>6</sup> É nesse sentido que pensamos que à sua maneira cada obra de arte é capaz de modificar estatutos e recriar nosso vocabulário.

É como em *D.C.*, palestra-intervenção em três tempos de Yuri Firmeza, tomada por repetições que se potencializam por interdições, por simultaneidades, ou por contiguidade. Fir-



*D.C.*, palestra-intervenção de Yuri Firmeza

meza justapõe imagens de sua vó a uma releitura sua de um texto de outrem, e à construção imediata de um poema cacofônico performada por dez artistas-colaboradores.\* Uma palestra-intervenção que conecta esquecimento, reencenação e cacofonia, passando de uma condição fisiológica do corpo à apropriação dessa dinâmica repetitiva entre muitos outros corpos. Presenças que vão, gradualmente, alargando nosso espectro e revelando cada vez mais espaços, simultaneidades e histórias. Presenças que engendram estados que geram cada vez mais potência à repetição.

De início, um vídeo. No vídeo, a avó de Yuri repete por diversos minutos um mesmo poema cujos versos têm iniciais que formam o seu nome: Jucineide. Essa senhora Jucinei-

\* Carol Limia, Eduardo Bastos, Guilherme Terrari, Leandro Rabello, Leandro Romano, Lucimar Ferreira, Marcelo Asth, Rany Carneiro, Renata Sampaio.

de tem Alzheimer e repete um mesmo poema que forma seu nome, sentada numa sala de hospital, enquadrada num plano fixo de vídeo. Em seguida, imagens silenciosas e transferidas de um antigo acervo em super 8 de Dona Jucineide caminhando pela praia. Esse vídeo projeta pulsão e fragmentos de memória numa galeria. Nessa galeria, esse vídeo, que pressupõe um espectador, se sobrepõe à ocupação do espaço por duas mesas dispostas em “V”. Ao redor da mesa, onze lugares, um dos quais é ocupado pelo cearense Yuri Firmeza. Firmeza (nome de batismo) reencena a leitura de um texto de Lisette Lagnado como se fosse seu. Nessa galeria, encontram-se dez artistas-colaboradores entre muitos outros participantes-espectadores. Já sentados à mesa, esses colaboradores começam a se comunicar falando frases um no ouvido do outro como numa brincadeira de telefone sem fio. Assim como nesse jogo infantil, a graça de

*D.C.* é o ruído de comunicação. Só que o que chamamos de ruído aqui não é a transformação semântica do que foi inicialmente dito pelo interlocutor, mas antes a revelação das palavras em sua materialidade, as palavras reveladas como agrupamentos fonéticos. A repetição desse jogo marca o terceiro momento da palestra-intervenção e é o mecanismo pelo qual se dá a desconstrução das palavras. Repetir para desfixar, para descolar partículas assignificantes dos significados, para então criar tantos outros, repetir para promover uma relação primeva com as palavras. Repetir para surpreender-se. Esse turbilhão de fonemas ora mais significados, ora mais significantes sensualiza a fala e também a nossa escuta. Assistimos e ouvimos uma palestra que não se dá a entender; uma palestra que de outra forma dá a entender a galeria onde acontece. Repetição, repetição, e repetição. Repetição que trabalha sobre o que resta, repetição que reencena, e repetição cacofônica de criação. Cada ação cria irradiações que se somam às de outras ações, contagiando-se, aumentando sua potência, espalhando-se, formando fluxos de ligações móveis, constituídas por diversas forças que ora ligam, ora desligam, e cujo campo chamamos *D.C.* Escutar uma voz com a memória recente da outra, carregar uma na outra, uma interdizer a outra, sobrepor-se, entre a cacofonia e o esquecimento, apreender.

Com efeito, apreensão é uma dinâmica que o próprio título *D.C.* já indica, pois surge de uma abreviação musical de *da capo*, que significa repetição desde a cabeça, desde uma marca inicial. Como numa partitura, os fonemas se estruturam num sistema de notações, formando um pedido primevo de apreensão estética e não de aprendizagem cognitiva. Apreensão sempre presente em nossa relação com a vida, mas que, dada sua sutileza, é muitas vezes sufocada pela constante simbolização dos acontecimentos. Em *D.C.*,

essa relação acontece por restauro, por uma desconstrução direta do simbólico, um caducar do código que revele com frescor a matéria assignificante das palavras, permitindo então novas construções de significados que não derivem somente da palavra constituída mas dos atravessamentos dinâmicos nessa nuvem de sons, e entonações, e estados corporais gerados por essas vocalizações.

Em *D.C.*, palavras são ditas para desestruturar a coerência da fala. Desestrutura causada por um uso que pouco se importa com o enfraquecimento semântico do discurso, senão onde ele torna mais forte a fala em sua potência criadora de vida. A cacofonia, as interrupções de esquecimento, as desestruturas do discurso nos chegam pois como força erotizada, como puro fluxo de vida, fricção de carne e ar\* produzindo desejo.

**Sobre vivência e fixação.** Essa produção de desejo decorrente da desestrutura ilocutória se dá de outra forma na liminalidade da fala construída entre dois idiomas. Em *Plateia como Documento* – palestra-intervenção da companhia inglesa Zecora Ura em parceria com Jade Persis-Maravala e Joseph Dunne – ouvimos a variação do português fluído ao sotaque em inglês do diretor Jorge Lopes Ramos, ao nos conduzir com os primeiros procedimentos do evento. Jorge faz uso deliberadamente exacerbado do sotaque brasileiro em inglês, e torna-o uma tecnologia de aproximação entre as duas culturas. A hipérbole construída pelo sotaque dá o tom do jogo que se propõe a criar um arquivo vivo a partir de *Hotel Medea*, peça anterior da companhia, que aconteceu no Rio faz um ano. Através de sua mala direta, anúncios em redes sociais e boca a boca de conhecidos, 15 selecionados foram convidados a voltar ao prédio onde a peça itinerante

\* ver texto de Pablo Assumpção na página 28.

foi encenada, e pelo contato com o espaço, rememorar suas experiências. Essa plateia é então levada a um novo espaço e nele encontra lugares que digam respeito ao que querem versar. Os posicionamentos são mapeados para que o público desta palestra-intervenção possa traçar sua própria cartografia, e com ela construir narrativas não lineares.

Derrida quando se refere ao arquivo nos diz: “Não comecemos pelo começo nem mesmo pelo arquivo. Mas pela palavra arquivo (...). *Arkhê*, lembremos, designa ao mesmo tempo *começo* e *comando*”.<sup>7</sup> Estes termos soam como epifania a *Plateia como Documento*. O arquivo vivo a que se refere Jorge é um arquivo inapreensível, anônimo, latente, impreciso, e em suma multiplicação. O arquivo é vivo porque ele modifica a obra a cada vez que é exposto, que é ilocutado. Com efeito, não seria o próprio sotaque de Jorge uma forma arquivística? Por realçar o caráter mnemônico do documento – ao chamar a plateia de documento – os criadores nos chamam a atenção para esse sempre começo do arquivo, que como começo é também um comando a

partir do qual outras narrativas irrompem. Não há aqui uma busca pelo estático, pelo fixo nem pelo comprobatório, há desdobramentos.

Como documento, há na plateia uma operação de repetição, de citação de uma obra anterior. Como citação, há na plateia uma operação mnemônica. Como operação mnemônica, uma operação de fabulação. *Plateia como Documento* é pois uma chamada a coautoria, onde a citação expõe seu caráter fabulatório. Uma coautoria que, nos termos de Derrida, traz no cerne de sua citacionalidade a diferença.

Veja-se que não há um abandono do objeto – neste caso a peça inicial, o começo/comando *Hotel Medea* –, mas uma potencialização das percepções singulares a seu respeito. Essa potência da diferença opera uma mudança perceptiva e temporal sobre o discurso e sobre ele mesmo como documento: há uma valorização do relato em detrimento de sua veracidade; ou, em outras palavras, há uma operação de legitimidade da sua presença em detrimento de sua concordância com um evento passado. Essa dimensão do tempo

*Terceiro momento de D.C., no qual artistas-colaboradores falam diferentes frases um no ouvido do outro como numa brincadeira de telefone sem fio. O palimpsesto de vozes gera uma cacofonia operada em loop.*



presente é de suma importância para Austin quando ele define um ato de fala. “Estar falando/fazendo algo” é em si uma realidade, um acontecimento em tempo presente, e como percebido como acontecimento as perguntas de verdadeiro ou falso não cabem ao discurso. Independentemente do que diz ele já é! Ele já se faz presente. Já temos que lidar com suas ressonâncias e entendê-lo dentro de toda uma rede de negociações políticas, a partir da qual desdobramentos se dão.

É dessa maneira que podemos pensar a ilocução da plateia. Uma vez autorizando-se essa série de discursos pessoais da plateia de *Hotel Medea*, que rede se constrói que nomeamos *Plateia como Documento*? Em um determinado momento, há uma nova inserção de papéis. Os participantes-documentos de *Hotel Medea* entregam o posto a voluntários de sua plateia. Esses voluntários tornam-se agora arquivo vivo da própria palestra-intervenção a que assistiam e que continua a acontecer com

seus discursos. Ao mesmo tempo produção de arquivo e agentes do próprio projeto que arquiva, esses participantes criam uma dobra nesse movimento de citacionalidade. Por meio de citações de citações eles consolidam a dinâmica proposta e estendem-na virtualmente formando o seu próprio campo de cultura.

**Sobre várias palavras.** Num texto intitulado “Encorpar as Palavras”, chama a atenção a presença de *Palavrando*, palestra-intervenção de Eleonora Fabião e André Lepecki, cujo texto existe para ser ouvido, e até então está indisponível para leitura. Um texto denso em palavras e mesmo em sua velocidade de ilocução que trata as nossas sinapses como ações cotidianas. A ênfase na voz, por excelência tecnologia de desencorporação, problematiza a promessa do texto como arquivo dos atos de fala. “As palavras por sua simples palavrção decretam seu próprio estado de soberania”,\*

\* André Lepecki durante *Palavrando* (10.09.2011).

*Plateia como Documento, palestra-intervenção de Zecora Ura em parceria com Jade Persis-Maravala e Joseph Dunne, na qual o arquivamento de uma performance anterior se dá pela memória individual de membros da plateia.*



diz-nos André, e, neste caso, disponibilizá-las na escrita é uma forma de fortalecer ainda mais sua capacidade opressora de delimitar significados. É necessário, pois, dinamizá-las ao invés de fixá-las, inseri-las num fluxo que deixe seus significados mais inseguros, interceder em seu poder de regulação ao perturbar sua apreensão pela plateia. Enfatizando essa insegurança em duas ações que se complementam, André cita Austin sobre atos de fala, e Eleonora elabora os atos de escuta.

Contra o entendimento de espontaneidade da escuta, que a torna comumente uma reação à fala, a dupla parece nos dizer que ela é também um trabalho, uma ação nos termos mais propositivos e afirmativos, e um instrumento de poder que com efeito me soa como uma potência de contracultura. A escuta é um ato de entendimento do emaranhado das muitas palavras que se encadeiam em coerência ora fabulatória, ora hipertextual. Em *Palavrando*, o ato de escuta dá às palavras sentidos voláteis e os restaura numa memória recente. Dinâmica restaurativa, inclusive, que performo ao escrever este texto: um texto inseguro com a memória de um evento, uma escrita que fixa essa insegurança.

Esse procedimento oral/auditivo ganha versos no próprio epílogo quando André se refere à voz, à nossa capacidade de vociferar, como “multidão à boca”.\* Cada fala, cada performativa fala, é uma citação de muitos outros, é um aprendizado reordenado, uma estrutura que evoca muitas ausências, é sempre uma multidão, sempre um regime da cultura, de diversas culturas. “Todo palavrado delineia sempre os contornos dos que estão e dos que não estão aqui agora.”\*\*

O espaço da galeria em que suas palavras ressoam é também reorganizado

\* ibid.

\*\* ibid.

esculturalmente. Os artistas se dispõem em duas mesas frontais uma à outra, cada qual num vértice da galeria, criando uma diagonal entre elas. Atrás de cada artista, um enorme alto-falante amplifica suas vozes. Entre as duas mesas, muitos fios de microfone e graduais sobreposições dos vestígios das ações que os criadores performam a partir da narrativa hipertextual. A noção de espaço é também reconstruída pela voz amplificada. Por sua evolução em ondas, a voz é um sistema de medida de espaço, através do qual reverbera. Essa medida perde no entanto sua associação orgânica entre ressonância da voz e limitação espacial ao ser amplificada e portanto artificialmente ressoar anulando a precisão dessa medida. Entre distanciamentos e proximidades, a voz é pois encorpada num *dimmer* de volume. E se falo isso sobre essa peça em especial é porque nela os alto-falantes são parte explícita da escultura, permitindo-nos sua apreensão como um constitutivo da performance e não simplesmente uma escolha de conforto da audição. É também o espaço que fornece novas ligações a ações e discursos de *Palavrando*, variando de acordo com onde ele acontece, qual o contexto, as políticas envolvidas, as forças históricas do espaço e as relações culturais, entre outros.

Contornando as palavras por sua significação fabulada, a dupla transforma o poder do constativo do discurso teórico ou científico em contação de estórias. O materialismo de *Palavrando* desenvolve-se pela narrativa da fisiologia da criação do corpo. A boca contém a língua que se forma como uma extensão do rabo; o ouvido por sua divisão em três partes nos dá “seis ouvidos”, o exame de sua anatomia gera tecnologias como o telefone – aparelho que ganha conotação na palestra-intervenção uma vez que esta é apresentada num centro cultural de telecomunicações; a percepção da vida surge da embriologia e de



Palavrando, palestra-intervenção de André Lepecki & Eleonora Fabião: uma investigação sobre o ato de fala e o ato de escuta

como um órgão é contíguo ao outro na fase fetal, o que faz por algumas semanas cérebro e coração ainda indissociados, por exemplo. Os atos de fala – desenvolvidos pelo contexto deste festival homônimo – engendram atos de escuta, o poder da fala manda no corpo, o corpo reconfigura a fala.

Como parte dessa dinâmica hipertextual palavras e estórias geram ações que num primeiro momento carregam consigo sentidos anteriores, mas que já em seguida criam dissociações que enfraquecem o entendimento por analogia direta entre ato e texto. Eleonora fala do desenvolvimento do embrião. Motivada pelo tema a artista vira um tubo de anilina verde num pote dois terços cheio de água. O contágio da água pela anilina cria formas que evoluem tão mais quanto o verde se difunde gerando uma conexão com a fala sobre o embrião. Mas tão logo a plasticidade da ação é apreendida, a conexão metafórica de significados se fragiliza e um sentido hiperbólico entre eles se constrói. Assim como as estórias refrescam as palavras, os materiais

muitos dos quais cotidianos – canudos, balde, água, sabão em pó, saco plástico, mesa, caixa de som, microfone, fio, fio de cobre, jarro de vidro, fitas coloridas, cadeira e som portátil – são revistos por sua potência estética e constituição escultórica.

“Dancei para transformar memória em atualidade. Atualidade em imaginação, memória em imaginação, imaginação em atualidade, atualidade em memória, imaginação em memória.”\* Nessa produção hiperbólica de sentidos escuto essa fala de Eleonora como se ela de novo falasse sobre o embrião. Parece este o método que inclui todo o trabalho no que tange ao poder de ilocução: criar embriões de significação cuja potência de irradiação e sua inevitável perturbação elaborem sentidos.

A voz como utilizada aqui, como um meio de perturbação do discurso e interdição de seu poderio arquivístico ou mesmo patriarcal de lei, propõe constituições embrionárias

\* Eleonora Fabião em *Palavrando* (10.09.2011).

e funciona, pois, como um dispositivo anti-dipiano. Em concordância com o termo de Deleuze e Guattari, as palavras tomam para si a dinâmica do Corpo sem Órgãos (CsO):<sup>8</sup> ao mesmo tempo um limite mas também puro fluxo de intensidades.

Pensado a partir de Antonin Artaud, para quem depois de anos sob o efeito de eletrochoques o julgamento de Deus não era a lei, mas já a dor em si,<sup>9</sup> o corpo sem órgãos se configura ao mesmo tempo como desejo de transcendência e pura imanência. Deleuze e Guattari fazem bela releitura do corpo sem órgãos artaudiano, identificando nele uma repulsa ao organismo, à organização orgânica. Ora, não é essa organização orgânica que cristaliza fluxos repetitivos, fixando-os, por exemplo, em um significado? Não é essa fixação que *Palavrando* desafia ao transformar definições em história e coerência em hipertexto? As palavras de *Palavrando*, entre oralidade, fabulações e hipéboles, desafiam os estratos organizadores que naturalizam fluxos, e entram na produção e experimentação de novos fluxos. Assim como o organismo é ini-

migo do CsO, também o são a subjetivação e a significação em seu mesmo caráter aprisionante, dizem-nos Deleuze e Guattari. Diante do paradoxo de fazer o corpo sem órgãos existente como um limite porém libertário, Deleuze parte numa busca erótica com o termo definindo-o em relação a inúmeras outras palavras. Pulsão erótica que também é a que aviva as várias palavras de *Palavrando*. Em muitos dos livros de Deleuze, o CsO aparece como um embrião de significações entre fluxos, imagens, substantivos, contextos, adjetivos, movimentos... A irradiação conjunta dessas palavras fornece-nos um potente contexto semântico que, em contiguidade à embriologia dos sentidos de *Palavrando*, apresento em forma de lista para ser lida em voz alta:

O Corpo sem Órgãos é...  
CsO,  
um ou vários,  
não se pode desejar sem fazê-lo,  
é um exercício,  
uma experimentação inevitável,  
passível de falha,

Palavrando, palestra-intervenção de André Lepecki & Eleonora Fabião: circunstâncias e especificidades de cada apresentação guiam a escolha de cada de palavra e ação performada.





não-desejo,  
mas também desejo,  
não é noção,  
é conjunto de práticas,  
é um limite,  
é sobre o qual dormimos,  
velamos,  
lutamos,  
somos vencidos,  
descobrimos felicidades e quedas,  
penetramos e somos penetrados,  
amamos,  
é perda,  
é pleno de alegria,  
de êxtase,  
de dança,  
imanência,  
coisa simples,  
entidade,  
corpo pleno,  
viagem imóvel,  
anorexia,  
visão cutânea,  
yoga,  
Krishna,  
love,  
experimentação,  
o desfazer do eu,  
esquecimento,  
não é fantasma, é programa,  
algo sobre o qual circula,  
repetição,  
é de vários tipos,  
diferentes fabricações que se relacionam por  
síntese a priori e análise infinita,  
corpo cuja produção já é parte do próprio  
corpo,  
infinidade de passagens,  
divisões e subdivisões,  
não-estagnação,  
criação pela escolha do lugar,  
potência,  
e coletivo

(e há sempre um coletivo mesmo se se está  
sozinho)  
povoado por intensidades,  
não é cena, nem mesmo suporte,  
faz passar intensidades,  
é matéria,  
não é espaço,  
é intensivo,  
matéria intensa e não formada,  
não estratificada,  
a matriz intensiva,  
a intensidade zero,  
matéria como energia,  
o ovo pleno anterior à extensão do organismo,  
transbordante de toda oposição do uno e do  
múltiplo,  
*continuum* de intensidades,  
limite imanente,  
campo de imanência do desejo,  
o plano de consistência,  
singularidades que não podem ser considera-  
das pessoais,  
construído por agenciamentos muito diferentes,  
perversos, artísticos, científicos, místicos, polí-  
ticos,  
construído pedaço a pedaço,  
lugares,  
condições,  
técnicas, não se deixando reduzir um ao outro,  
movimento de desterritorialização generaliza-  
da,  
feito de platôs,  
é o nós,  
contra os inimigos apresenta sua superfície  
lisa, escorregadia, opaca, tensa,  
é amorfo,  
fluido indiferenciado,  
sons desarticulados,  
repulsor às máquinas-desejantes,  
é improdutivo,  
é inconsumível,  
é conexão de desejos,  
conjunção de fluxos,

não existe “meu” CsO, mas “eu” sobre ele,  
é órgão indeterminado,  
define-se pela presença temporária de órgãos  
determinados,  
contemporaneidade do corpo.  
devir,  
é o ovo.

\*\*\*

*Palavrando* apresenta ainda mais um  
corte, espacial. Cortejados pela plateia, a  
mesa e o jarro de vidro com água e verde  
são levados da galeria, descem as escadas  
do centro cultural, atravessam a praça Gene-  
ral Osório em Ipanema e chegam à praia. A  
mesa é banhada por ondas e a água devolvi-  
da ao mar.

**Sobre revolução de singularidades.** Esse flu-  
xo de intensidades, de desafio à constituição  
fixa de significados e de subjetividade, encon-  
tra contemporaneamente um caráter único de  
descentralização política. Em todo o mundo  
erupções de energia emergem contra forças  
ditatoriais, contra o imperativo da fala, contra  
o dito pelo qual figura o ditador. Estes são tam-  
bém fluxos de “multidão à boca”, usando o ter-  
mo de André Lepecki: exercícios de performati-  
vidade da fala que descubram, que desvelem  
os frágeis alicerces do poder. Uma revolução  
também de ato de escuta, de não mais se es-  
cutar o poder, de deixar de obedecer-lhe. Se a  
palavra nomeia seu locutor, a desobediência  
é uma arma de contracultura. Historicamente,  
as revoluções foram marcadas pela substitui-  
ção de poder. O que temos assistido agora  
são revolucionários que não lutam para tomar  
esse lugar central de poder, mas lutam para  
destituir esse lugar. Vazio – ou esvaziamento –  
motivado pela falta de líderes conduzindo as  
manifestações, e mesmo pela criticada (porém  
potente) falta de foco das reivindicações, essa  
onda ganha força no mundo árabe, passa  
pela Espanha, Nova Iorque, e por vários ou-

tros estados norte-americanos, ganha tímidas  
versões no Brasil e segue na contracorrente  
edipiana do Retorno do Oprimido.

Marco do pensamento civilizatório  
freudiano, o oprimido reifica o papel de lide-  
rança, quando ao destituir o soberano torna-  
se ele próprio o novo opressor. Dançam-se os  
agentes, mantém-se a legitimação do mesmo  
circuito de poder. Os acontecimentos da mul-  
tidão, de outra forma, têm tornado o próprio  
poder inseguro. Os ditadores, sejam os de Es-  
tado, do mercado, ou mesmo a corrupção,  
o desrespeito aos direitos humanos, as legis-  
lações em benefício próprio, perdem a força  
constativa de suas promessas e têm suas or-  
dens explodidas. Essa explosão insere-se pois  
como um ato de escuta\* que revela o perfor-  
mativo do categórico mesmo que ele tente se  
impor sob massiva carga de violência e de-  
monstração de força. Mesmo a custo de san-  
gue e prisões o que se vê é o poder organiza-  
do, os organismos de Estado ou de mercado  
lutando contra um vazio simbólico, contra um  
forte campo de intensidades, um CsO, cuja  
presença levanta questões até mesmo quanto  
à capacidade de conseguir durar ou mesmo  
de trazer posteridade às ações e aos enormes  
agrupamentos firmados. Esse potente caráter  
de indefinição, essa proposta caótica, torna o  
poder ainda mais inseguro, deixa seus orga-  
nismos em dor.

As forças desestruturantes tratam de  
dar ao controle mais prudência. De fato, in-  
teressante subversão esta a de que uma tec-  
nologia militar – a internet – é utilizada como  
ferramenta de agrupamento de singularidades  
e de suas manifestações, numa vertente pop  
de excesso. Profusões de perfis, avatares, de-  
senvolvimento e divulgação artística, teórica,  
intimista, arquivista, ativista, fabulatória são al-

\* Tomo emprestado o termo de Eleonora Fabião para  
fazer meu próprio uso.

guns procedimentos comuns da rede. Agindo na contramão da moral que toma a tecnologia como dispositivo apartante, muitos encontros de singularidades aí se originam. Compartilhamentos que variam do cansaço do modelo político à diversão pelo baile e música funk, o forró, o tecnobrega, os jogos midiáticos e todas as formas de informação descentralizada.

Esse contexto é fortalecido pelo *artivismo* do grupo Electronic Disturbance Theater. O grupo atualmente formado por Ricardo Dominguez, Brett Stalbaum e Amy Sarah Carroll se baseia na simplicidade de dispositivos tecnológicos disponíveis, e utiliza a rede como um palco digital onde a matriz da performance pode ser reelaborada. Exemplos variam desde o *FloodNet*, dispositivo que multiplica o acesso a páginas na internet interrompendo seu funcionamento por excesso de uso, até o *TBT*, abreviação anglo-saxã para ferramenta transbordadora de imigrantes que através de celulares com GPS se comunica com imigrantes mexicanos cruzando a fronteira e o deserto norte-americanos, e lhes informa a proximidade de onde há água, e versa sobre os amplos significados de sustento. Ao prover um sistema seguro de navegação pessoal a imigrantes mexicanos, o *EDT* entre água e poesia reconfigura o entendimento acerca do que é ajuda humanitária (e o faz com dinheiro governamental norte-americano.) Sendo o *TBT* uma pesquisa acadêmica desenvolvida em parceria por duas universidades americanas, o mesmo governo que tem uma política de combate a esses civis estrangeiros financia ações de escape que desestruturam sua própria política e ameaçam seu poder de ditar as regras. Essa ação conectando o deserto inóspito aos excessos discursivos da rede – o *TBT* é um aplicativo para ser baixado no celular – ocupa também os sítios da arte por meio da palestra-intervenção *Sustenance: a Play for All Trans[ ]Borders*. Manifesto poético que ressoa

entre presenças projetadas pela rede e colaboradores presenciais,\* *Sustenance* lida com os arquivos como versos cartográficos que possam gerar ainda mais cartografias. A insegurança da deriva que oferece risco de vida é diretamente endereçada em *Sustenance*, nos lembrando que nem todo nômade é um flâneur.

\*\*\*

**Uma elipse no pensamento.** Deleuze nos coloca que filosofar é criar conceitos, e através de Austin podemos pensar também que filosofar é criar contextos. E é nesses dois sentidos que se constroem os contornos dessa primeira edição do Festival Atos de Fala.

Notas:

1. DELEUZE, G. Cinema 1: the Movement-Image. p.198. University of Minnesota Press. 1986.
2. ROSE, B. "ABC ART". in: Minimal Art: A Critical Anthology. p.284. University of California Press, 1995.
3. FOSTER, H. "The Crux of Minimalism". in: The Return of the Real. The MIT Press, 1996.
4. VIRILIO, P. Guerra e Cinema. Boitempo Editorial. 2005.
5. DERRIDA, J. Papel-Máquina. p.68. Ed. Estação Liberdade, 2004.
6. DERRIDA, J. "Signature, event, context." p.186. in: Limited, Inc. Northwestern University Press, 1988.
7. DERRIDA, J. O Mal de Arquivo. p.11. Relume Dumará, 2001.
8. Este trecho sobre o CsO foi inicialmente desenvolvido na dissertação "O Corpo da Imagem e a Imagem do Corpo na Obra de Matthew Barney". De Felipe Ribeiro, 2010. ECO/UFRJ.
9. ARTAUD, A. "To Have Done with the Judgment of God". in: KAHN, D. e WHITEHEAD, G. Wireless Imagination. The MIT Press, 1994.

\* No caso da apresentação no Atos de Fala, estiveram presentes a performer carioca Flavia Meireles e o poeta americano Brian Whitener.

Na página ao lado: Esculturas-arquivos, ao mesmo tempo rastro do acontecimento da noite anterior (arquivo) e obra presente (escultura)

