



ardeal

BALUARTE

Emburre

Deusa

BALUARTE

Rep
Santa

Deusa

DEUS

Ouvidor

PEDE-SE

EU QUERO

LIGA

Ma

DEU

Emp

Geografias da diáspora

Felipe Ribeiro

Colonialismo e escravidão são dois fortes performativos no Brasil. Suas ligações se fazem presente em nossa concepção de coletivo e estão intrinsecamente conectadas a como elaboramos noções históricas de propriedade e alteridade, intercedendo perversamente em como construímos laços privados e em como definimos o que é público nas nossas relações sociais. E, no entanto, estes performativos não estão aquém de nós, em um passado remoto, nem localizados em indivíduos alhures, mas nos colocam como parte deste contexto e participamos nele para além de nossa consciência, mesmo se por uma herança, participamos mesmo se para estabelecer-lhe respostas ou estratégias de repulsa.

A diáspora é uma de suas consequências. Um nomadismo forçado, que referencia o lugar natal como uma perda, ativado em imaginários e afetos. As histórias de migrações forçadas são muitas, e no Brasil colecionamos razões de política de classe e de raça comumente disfarçadas de força bruta da natureza, vontade de Deus, supremacia civilizatória, ou desenvolvimento urbano. Ações que fazem destas migrações imperativos e não casuais atos de *flânerie*. A diáspora é uma consequência direta das relações de opressão, um deslocamento violento que está sempre e em alguma dimensão relacionado com o coletivo.

Pensamentos sobre diáspora trazem consigo essas duas características: a de sempre ser consequência de uma violência, e a de trazer no seu escopo uma coletividade - mesmo que fabulada, mesmo que seus discursos se enderecem menos a uma terra natal originária, e mais um lugar ainda por ser construído, o que em última análise será sempre o caso!

E é pelo que ainda está por vir que, de dentro de toda a violência, a diáspora é uma resistência e um plano de fuga. Uma resistência - porque o opressor pode forçar a uma migração, mas esse movimento abre outras possibilidades que não a captura -, e um plano

de fuga - porque ela é potencialmente uma construção de coletividade dos heterogêneos, uma operação que faz do pertencimento um elo violentamente aberto. O seu plano de fuga é a força performativa que nos interessa, a sua capacidade de reconfiguração do coletivo.

É nestes termos que podemos pensar a diáspora como um legado dessa violência escravocrata-colonial, mas também como uma resposta que não se rende a essa violência. Uma perda, mas certamente uma procura por algo a que se possa chamar de casa! Pela força do imaginário presente em toda diáspora, a procura não é necessariamente pelo que já se conhece, e sua operação acaba por ser invariavelmente uma reconstrução semântica do que se quer dizer quando se dá a algo o nome de casa. O que nomeamos como casa? Que relações, produções, e condições se requisitam para ela? Que tipo de ecologia está implicada na própria noção de casa que se evidencia num trânsito diaspórico?

Para nós esta é uma reviravolta possível da diáspora. Como a condição diaspórica recoloca na mesa noções de pertencimento, de fluxo, território, intervenção, de outras maneiras a repensar uma ecologia do coletivo? Como essa ecologia do coletivo se coloca a nós em tempos de reconhecimento Antropoceno? Qual o valor da terra, das coisas, da mágica, do som, na constituição dessa ecologia do coletivo? Como essa ecologia faz ressoar um dos últimos parágrafos de *Tristes trópicos* quando Levy-Strauss, tomado pela experiência indígena, nos diz que “Não há um eu entre o nós e o nada.”? (1971:398)

A dimensão coletiva da diáspora nem por isso deixa de trazer desdobramentos singulares. Ela certamente os traz, mas sua própria referência e imaginário são relativos à coletividade de que é um misto de lugar, narrativa e afetos que mais nos tomam do que os controlamos. Relações a serem trabalhadas dentro da coletividade e não em percursos solitários.

Nenhuma singularidade é individual e suas tramas estão presentes num todo que não se sabe o que é, mas que certamente não se reduz a uma matéria comum. É isso o que nos faz voltarmo-nos à geografia. Pelo menos à geografia pensada nos termos de Nigel Thrift: “Uma geografia do que acontece.” (2008:02) Uma geografia de relações que está a todo momento erodindo e sedimentando e re-erodindo relevos, incluídas aí as relações de poder e suas assimetrias. Uma geografia não pressupõe simplesmente uma homogeneidade horizontal, um grande pampa, mas tampouco entende o lugar como um já-dado e inerte às formas de habitação. Na diáspora é necessário resgatar inclusive relações que se forjam por trás da história, como se pertencessem somente a um tempo passado. É fundamental identificar estratos de poder colonialista e escravocrata nas relações sociais atuais, assim como é fundamental fazê-lo através de planos de resistência e de fuga de seus escopos.

Sob esse viés performativo da geografia, fica notório que a maneira como vivemos nosso tempo é também como reescrevemos a história de dominação e mudamos seu rumo, não para apagar o passado, mas para afirmar suas forças minoritárias. Pensar a geografia pela força da diáspora nos pareceu fundamental. Pensar um campo da escrita também. Tomar a escrita como uma ação, ainda mais.

Materializar a curadoria

a etologia que um pensamento geográfico propõe me serve para experimentar diferentes materializações do campo da arte. É neste vasto campo que experimento as forças do lugar, da narrativa e do afeto se tramarem sob disfunções, incoerências, sem precisar chegar a qualquer resultado ou prova, estabelecendo, em vez disso, experiências sensíveis e percepções complexas que façam de qualquer atividade intelectual uma ativação sensível do corpo e não uma segmentação estritamente mental. Neste contexto, a arte interessa como uma força que

não atue simplesmente em prefigurações que são em geral exemplificadas, mas na sua própria forma de elaborar e colaborar, em como ela age e gera seus atos de fala.

Aqui nossa questão se coloca do ponto de vista da curadoria. É desta necessidade de investigação que criamos *Atos de Fala*, uma plataforma que se consolida num festival que traz palestras-intervenções, vídeos-ensaios e esculturas-arquivos ao redor de motes específicos.

Como uma lente que está a todo momento procurando e construindo novos enquadramentos, nossa curadoria se coloca como um trabalho de composição espacial. Através dela criamos uma geografia de planos de relação, molduras móveis, e certamente, suscitamos extra-campos às obras apresentadas. Como uma geografia do que acontece, as relações não estão já-dadas e menos ainda os sentidos pré-determinados. Do contrário, a cada novo enquadramento um conjunto de elementos é colocado em relação, de maneira e afetividade distintas. E isso se dá mesmo se estabelecemos um mote às edições. O que propomos não é um limite absoluto às obras, mas uma dramaturgia-por-vir, um impulso que gera fluxos de investigação e delibera outras tantas perguntas - mesmo se essas perguntas às vezes necessitem vir dissimuladas em forma de afirmação. Um mote é uma maneira de criar relações através de enquadramentos, uma forma de ser surpreendido por ele e para onde ele nos leva, deixá-los invocar nossa atenção, ao invés de sermos nós sempre a propor-lhes uma diretriz. Um mote é nada mais que um enquadramento conceitual que vai justamente ser recomposto a cada obra performada. Ele surge de demandas que identificamos ou que se apresentam a nós num determinado contexto social, conjuntural, artístico, e se constrói numa verve colaborativa de diferentes gradações entre todos os participantes.

A curadoria é uma aposta em relações que se dão numa miríade de espaços-tempos e que

se faz ciente de seu enredamento em diversas forças a cada decisão; forças de herança do circuito da arte, de vontades do financiador, de possibilidades arquitetônicas, de acessibilidade e métodos de pesquisa de nossa parte, de discurso midiático, entre diversas outras forças que estão ao mesmo tempo nos potencializando mas também nos empurrando. Materializar a curadoria é estabelecê-la em sua singularidade, e uma maneira de fazê-la presente e, por isso mesmo, vulnerável - posto que há na vulnerabilidade um gatilho interessante para a construção de conjuntos. No *Atos de Fala*, interessamos que todas as forças, por mais distintas que sejam, se percebam interdependentes, e portanto vulneráveis.

A galeria é sem dúvida um ponto crucial na nossa tentativa de materializar a curadoria. Apostar na fisicalidade de seu espaço é uma forma de atentar para os performativos que





a sustentam, já que é nela que as obras se apresentam, se perpetuam, se transformam, prometem vir, e prometem um monte de outras coisas mais... sob a égide da fisicalidade, gosto de pensar que entre cada obra envolvida, cria-se um circuito entre seus corpos, que pouco a pouco cria-lhes um espécie de intimidade, sem apagar-lhes as diferenças. Isso ficou mais claro nesta edição de *Atos de Fala*. E essa intimidade é um compartilhamento de espaço mas é também uma questão de tempo, uma certa permanência.

A intimidade entre as obras é, pois, uma temporalidade tão importante quanto imensurável. Nós podemos criar um circuito que favoreça a sua criação, mas não podemos garantir se ela se dará, nem como se dará. Essa temporalidade sem medidas nem garantias, essa temporalidade que é pura reverberação de uma obra na outra e em nós, é portanto a que mais interessa e que de fato constitui a semântica do festival.

Ao longo de duas semanas contamos com cinco palestras-intervenções, de durações variáveis entre vinte minutos e duas horas e meia, quatro esculturas-arquivos, que ao final de cada performance começava a tomar corpo no espaço expositivo onde permaneceriam até o fim do festival, três vídeos-ensaios em *loop*, um painel colaborativo em constante processo e um diagrama, que toma uma das paredes de uma galeria apenas a partir da segunda semana.

As disposições espaço-temporais de cada obra suscitam diferentes campos de reverbe-

ração - o que poderia bem ser nosso sinônimo de galeria. O fato de termos uma programação gradual cria diferentes relações possíveis entre as obras, que com exceção dos vídeos-ensaios presentes desde a abertura, vão pouco a pouco se dispondo nas galerias, uma das quais começa completamente vazia. O surgimento de novas obras, e a apresentação de palestras-intervenções que não se repetem, vão dando a noção de passagem de tempo que coloca o *Atos de Fala* como um misto de exposição e festival. Ao mesmo tempo, ocupamos as galerias com obras e apresentamos trabalhos efêmeros. Neste misto, projetamos os visitantes como uma plateia em *loop*, sempre indo e vindo à exposição em diferentes dias, produzindo sentido tanto do que vêem, quanto do que deixaram de ver. Há sempre uma dimensão de perda intrínseca na construção dos sentidos. Assim, não é que a exposição se completa somente ao final do festival, é que a cada adição outras tantas conexões se esvaem. Ela não é uma exposição progressiva, mas uma composição de diferenças.

As obras precisam de intervalos. Entre espaço e tempo, estes intervalos são uma respiração. No entra e sai de conexões e obras, as galerias foram abertas ao público tendo a primeira apenas um vídeo-ensaio, a segunda os outros dois vídeos-ensaios, e a terceira completamente vazia. A parede externa da segunda galeria tinha todo o material para que se pudesse começar o painel colaborativo cujo trabalho se daria ao longo de todo o festival. Esse painel carrega uma epifania, já que passa da parede branca inicial, cortada

por uma linha vermelha, a um branco “restaurado” - quando no final a parede já tiver lido com camadas e camadas de cartazes e cola, e raspagens e rasgos, e espátulas afiadas e unhas, e água e palavras de preto no branco das ruas da cidade. No espaço interno desta mesma galeria, os vídeos funcionavam com fones de ouvido sem fio para que os visitantes pudessem se posicionar onde quisessem para assistir aos vídeos - até mesmo caminhando pelo espaço - de maneira a re-enquadrarem a projeção transversalmente ao olhar e mesmo variar a coerência dos canais de som - já que poderia se assistir a um vídeo com o canal do outro, contágio que eventualmente aconteceu! Uma galeria vazia e duas escuras: assim abrimos *Atos de Fala*.

A galeria vazia não tinha qualquer indicação de ação por toda a primeira semana. E ali alguns performativos gritaram. É impressionante como o vazio continua - e parece que a cada vez mais - a suscitar tensões e nervosismo. Apesar de toda a cumplicidade do Oi Futuro e o apoio ao projeto de preencher gradualmente as galerias ao longo das duas semanas, o evento de abertura da exposição produziu uma marca institucional forte nesta galeria, chegando a fechá-la por um momento. Houve uma requisição de que a galeria deveria ser capaz de fomentar as chaves cognitivas que explicassem o seu vazio, caso contrário o vazio não poderia permanecer. Duas opções que semanticamente diziam a mesma coisa: ou o vazio não existiria como vazio, ou o vazio não poderia existir.

Assim, a galeria contou com duas ações que, no seu extremo, e ainda mais por não terem autoria definida, marcam a performatividade das instituições. A primeira foi a colocação de um texto no canto da parede próximo à escada que era um excerto do projeto enviado para o edital público do centro cultural. Essa folha de papel introduzia as diretrizes do projeto - àquela altura sem definição de espaço e, portanto, sem pensar no vazio como um de

seus constituintes. Era um texto da curadoria que deslocado de sua função inicial se voltava agora contra a própria curadoria, na medida em que ele era utilizado com fins completamente distintos dos quais foi concebido. Por não ter uma autoria explícita de quem o colocou ali e constando um logotipo - ainda que antigo - do *Atos de Fala*, entendia-se aquele texto como uma motivação nossa, como curadores da plataforma. Um texto que era sob todos esses ângulos um ruído.

Suponho que esse ruído tenha intuitivamente fomentado uma segunda interdição à experiência do vazio: a proibição de circular pela galeria. Ao pé da escada de acesso àquela galeria, um segurança avisava que a exposição terminava ali, no quarto andar. A galeria tinha, portanto, um ruído que não o vazio e uma obstrução de acesso: se não há o que se ver numa galeria, não há porque se estar nela. Uma relação de total controle normativo que versa sobre a função visual da galeria, em detrimento de qualquer outra experiência sensível, principalmente no que se refere a sensibilidades descompromissadas ou que não sejam auto-explicativas. A galeria não pode descansar, ou seja, ela não pode prover descanso. Nunca sabemos de onde partiram as obstruções, mas, acompanhado do artista que ocuparia a galeria a partir da segunda semana do festival, conversamos com o curador do centro cultural e o trânsito à galeria foi restabelecido e o folheto (des)informativo retirado da parede.

Experimentar essa interdição no microcosmo de uma galeria de arte de uma instituição tem lá a sua violência. Principalmente dada a herança do poderio militar no país e as recentes repressões da polícia aos cidadãos que atuam com comportamento “dito” não-normativo, segundo regras completamente obtusas e pessoais que nunca vêm de um comando superior e, portanto, são sempre tomadas como avaliações pessoais de agentes não-identificáveis. A falta de identificação é uma falta de autoria que blinda perversamente o

poder das instituições. Mesmo que essa interdição tenha se dado por pouco tempo, os traumas reverberam. O trauma é no mínimo a presentificação de uma força e, logo, podemos dizer que essas duas interdições foram as primeiras ações desta galeria vazia no festival. Duas ações que interrogam a galeria do ponto de vista de sua relação institucional, e que nos lembram que o vazio não é jamais inaugural, ele é antes de tudo uma permissão.

Permissão dada, esta galeria permaneceu vazia ao longo de toda a primeira semana, e seu uso se tornou uma epifania política do espaço. Diante de todas as coreografias que os espaços arquitetam e as funções que eles assumem e pelas quais os entendemos, ter uma galeria que não tem nada para mostrar se tornou em vários casos um convite à habitação. Dada a frequência infanto-juvenil do Oi Futuro nos dias úteis, com atividades extra-escolares, aquela galeria vazia se tornou um enorme *playground*, um lugar de intervalo, um respiro localizado, emanado pela experiência do centro cultural como um todo. Um intervalo que acontece justamente porque o vazio que está ali não é espetacular, é um respiro que demanda e age com uma disfunção do lugar em uma cidade que cada vez mais vincula o espaço público a eficácias de seu uso, principalmente no que diz respeito ao tráfego e à distinção visual. A cidade do Rio de Janeiro exala sua condição de maravilhosa, de cenário natural e de beleza em políticas de construção do espaço público em caráter prioritariamente visual, mesmo se ao custo de torná-lo um espaço distanciado. Mesmo se ao custo da perda de intimidade com o espaço. As regras de convivência parecem entrar numa histeria autorreferente e sempre vocacionada a estratégias de consumo e regras que fazem de qualquer permanência um ato de obediência. Diante dessas coreopolíticas (2012:41) que organizam nossa estadia em cada lugar, deixar uma galeria vazia por uma semana e ver o grau de intimidade que se cria ao tomá-la como um intervalo é para mim uma chamada

às desestruturas, uma chamada aos intervalos necessários à saúde do urbanismo, aos usos não premeditados, intervalos de todo tipo que nos lembrem que o inesperado é um dos mais fortes constituintes da política!

Nesse sentido me interessa o *Atos de Fala*, como um festival que conta com uma galeria temporariamente vazia, e outras duas, em geral, escuras. Isso se tornou um convite à intimidade com o espaço de formas que não pensamos e que preferimos testemunhar a premeditar. Foi a galeria como *playground*, as galerias como espaços de namoro, nas exposições em *loop* dos vídeos-ensaios - expandindo não só o cinema para o cubo branco, mas os seus usos safados!

O espaço mais do que expositivo é pura construção de afetos que são necessariamente coletivos e por vezes anônimos. Construir um espaço, entender sua geografia, é perceber como sua organização regula forças e principalmente organiza a atmosfera, o ar mesmo entre seus habitantes, objetos, ideias, natureza, coisas. Em nossas ações e escolhas havia certamente uma forte reverberação do momento em que nos situamos, assim como dos espaços.

No caso do espaço do Rio de Janeiro, pelo segundo ano sede do *Atos de Fala*, vemo-nos nesse momento de reformulação do urbanismo em intervenções radicais na cidade, redefinindo malhas de transporte, preços e ocupações de vizinhanças que, em alguns casos, redefinem e, em outros, sedimentam territórios de poder na cidade. Ora, esse é justo o momento de se pensar como essa regulação de poder está se dando, entendendo-o tanto por vias de constituições de simpatia e intimidades, quanto pela recorrente reificação e monumentalização de assimetrias que sustentam o binômio dominação-resistência. (2008:232)

Foi assim que estabelecemos na edição 2014 de *Atos de Fala - AdF.14* o mote “Geografias da Diáspora.” Pensado em edições bienais, o

tema geografias da diáspora veio, em 2012, justamente numa investigação sintomática das mudanças macropolíticas do país e em especial de nossa cidade. No entanto, como prega o próprio nome do festival - calcado num conceito de John Austin - um sintoma nunca está despido de produção. E ao longo dos dois anos de preparação este sintoma produziu principalmente um contra-efeito extremamente potente iniciado nas manifestações de rua e dissipado em práticas cotidianas e de atenção que são potentes justamente por escaparem de uma regulação precisa. Um plano de fuga em processo, certamente ainda a ser entendido como plano, mas já potente em desorganizar a força de soberania que, sob a égide da democracia, reafirma a legalidade da prática colonialista sobre o próprio povo. Um plano que recusa o poder como um sistema de dominação e faz da resistência uma arma para outra coletividade possível. Cada artista reage à sua maneira à nossa proposta. Não há necessidade de ineditismo - não acreditamos que o novo seja melhor do que o já feito e nossa curadoria é justo uma forma de colocar novas conversas sobre o já feito.

Pentagrama

Em tempos de pensamento antropoceno pós-fim-do-mundo, Fausto Fawcett transforma a galeria numa “caverna ou uma tumba improvisada”¹, lugar em que representação e morte colapsam. As luzes da galeria permanecem apagadas por toda a duração de *Pentagrama*. Lanternas são acesas, criando pequenos focos de luz que pouco priorizam uma visão clara e que mudam de posição quase aleatoriamente durante as cinco partes que compõem essa palestra-intervenção. Na parede de trás, projeções de imagens transformam os performers em silhuetas - além de Fausto, participam da cena o músico Siri e a poetisa Morgana Kretzmann. Nas projeções de Deborah Engel, entre outras imagens, acessamos

1. Como Fausto define a galeria, durante a apresentação.



os rascunhos e pensamentos em esboço da fala de Fausto. Num momento, vitrais se fixam na projeção, tornando aquela escuridão uma experiência gótica. Porém, ali naquela galeria-caverna-igreja-tumba, a voz é tanto mística quanto do submundo, ela não é mesmo um rompante de claridade, mas de permanência no escuro. Fausto se diz um pastor desviante e desfaz o propósito de guia do pastoril.

Pentagrama é uma palestra-intervenção do desvio, de imagens que se criam, se multiplicam e desaparecem, mergem-se umas nas outras, viram som. Fausto cria uma epopéia a partir de seus cinco livros - o último ainda inacabado - e nos embarca também na sua genealogia da humanidade. A prosa é excessiva em atos de fala pluri-adjetivados, de modo que não haja substantivo que permaneça incólume ou desen-

redado de contextos que em geral atravessam vários tempos. Diógenes, o mendigo grego, exilado e auto-proclamado cosmopolita, sem ser de um lugar que lhe seja próprio, vira diáspora na boca de Fausto. Ele vaga agora perto de um cemitério carioca onde é conhecido como o “Jethro Tull do Catumbi”². O discurso cantado do Rap é ligado à antiguidade, na popularidade das orações muçulmanas e nas lamentações cristãs, na cultura em que o celular é só um novo terço. Essa capacidade de imbuir uma palavra de outra conectando diferentes tempos, diferentes contextos, gera a fenomenologia do discurso do excesso de Fausto Fawcett. Sentidos se criam na experiência destas palavras, nos fluxos que elas colocam e de como me coloco neste fluxo, paradoxalmente não acreditando nele, e me tornando ele.

Tornar-me esse fluxo é também experimentar a minha própria queda, é embarcar na distopia pós-punk de Fausto que embarca nos artifícios do cinismo antropocêntrico para reconhecer que “o homem cai.” Cai na sua insignificância diante do cosmos, cai como “carcaça que os genes inventaram para poderem se perpetuar”, cai na “espiritualidade dos selfies-contínuos”, na distorção do mundo quando gravado, nos “sinais em forma de gente-catástrofe.” Se desastre surge da iteração de quedas dos astros - os des/astres -, agora dançamos o nosso eu-é-o-Outro, sendo nós a própria queda, sendo nós o próprio fim-do-mundo. “É impossível não ser chulo com sete bilhões de pessoas no mundo.”

Tanta relação quântica entre as coisas e, no entanto, continuamos solitários. Morgana Kretzmann recita “toneladas de I love you” superficializadas em “Disneylândias dos adultos” dentro das quais o melhor é a solidão. “Leave me alone!” - ela repete. Morgana mistura sua fala aguda a sopros de ar. Essa dupla sonoridade cria a afetividade entre o cinismo da dublagem de cinema, “garota você se descuidou” e a

percepção de dentro dos fins-do-tempo, “a ilha artificial turística do amor”. Diógenes, o controvérsico grego irrisório, parece caminhar por aqui.

A dubiedade da voz de Morgana é uma das faces da descolonização do corpo feminino nos contextos do submundo - o mundo afunda. E mesmo com os poderes desastrosos, a luta se dá no desejo. Uma política fortemente localizada no Rio de Janeiro se constrói nos abismos do desejo feminino nos contextos de violência e excesso do qual ele participa. Nada se vitimiza neste improviso. A fala cuidada encontra sempre no submundo no escuro do mundo vertentes afirmativas do ato de existência. As ações humilhantes de Katya Flavia, o apagar da luz fascista de *Básico instinto*, o latido da cachorrada doentia, a epopéia de *Favelost* - a distopia da quarta via pela qual Giddens jamais passou, a Via Dutra e suas favelas marginais... Ali o homem cai, humilhado, no próprio encontro da etimologia desta palavra com sua condição ontológica, onde humilhação significa simplesmente voltar à terra, manter-se no chão, sair de sua aspiração transcendente. O homem cai porque a queda é um encontro e a distopia é nada mais do que um planalto. (2013:40)

O contexto carioca, e nele Copacabana, é fundamental nas divagações de Fausto. Essa urbanidade localizada propaga narrativas de forças dissonantes, um artifício de recriar imaginários em fabulações sobre a cidade, revertendo sua moral normativa que o fluxo repetitivo nos impõe e nos cega. Fausto localiza para desterritorializar.

Sua fala começa calma e seca, ele está de pé em frente ao microfone e ali se mantém quase todo o tempo em que fala. As imagens que ele cria o orbitam e, entre tanto movimento das palavras, ele permanece parado. Fausto fala como se não soubéssemos se essa introdução explanatória já pertence ou não ao começo. Ele fala quase como se não houvesse começo, assim como não houve um momento de entrada na galeria: as pessoas foram chegando e se

2. Esta e as demais frases entre aspas nesta seção também são citações do texto da palestra-intervenção Pentagrama, exceto quando indicado.



acomodando enquanto as últimas passagens de som aconteciam. Fausto comenta como se estivesse explicando o que está para acontecer - exceto que o que está para acontecer já está acontecendo. Ao longo das cinco partes, o músico Siri compõe faixas de som, entre improvisos e repetições que dão o conjunto dissociativo desta epopeia. Digressões do metal preenchem a atmosfera da galeria com uma densidade que complexifica a fala de Fausto. A envolvimento do metal nos atinge em um paradoxo como uma esperança pela distopia, um afeto do tropeço, um amor ao chão.

A cada palestra-intervenção, uma escultura-arquivo é concebida. O artista volta ao espaço da galeria e retrabalha os rastros de sua performance, podendo reorganizá-los, subtrair elementos e mesmo adicioná-los de forma que uma obra expositiva se construa. Essa obra é ao mesmo tempo um índice e um objeto que interessa em sua presentidade, daí o nome escultura-arquivo.

Pentagrama gera uma escultura-arquivo de anotações e imagens fotocopiadas que são presas com fita banana, desarmonicamente num canto da galeria, ocupando o chão e parte de duas paredes. No centro uma pasta cinza emoldura uma imagem de Gustave Douré, *A queda de Lúcifer*. Uma lanterna acesa fica à disposição do visitante para que ele investigue as inscrições daquela caverna conceitual.

Estudo para uma devoração

Estudo para uma devoração começa com agradecimentos e termina com uma pergunta. Este início parece situar a conversa, e o fim explicita o núcleo de energia que emanou de toda a sua narrativa: “Como permanecer fortes?”

Andrea Bardawil é uma artista da dança co-fundadora do Alpendre, um dos mais importantes espaços independentes de cultura do Brasil, extinto desde 2012. Seus movimentos vêm de pesquisas em sala de ensaio e ganham corpo no espaço da política, da pesquisa em tribos indígenas e no apoio a comunidades em situação de vulnerabilidade territorial. Por isso, seus agradecimentos iniciais criam um enorme circuito de afeto que intercedem em diferentes esferas de convívios: sua família e os que assim se constituem; os companheiros de luta do PSOL do Ceará e dos movimentos sociais; os amigos dos movimentos Quem Dera Ser um Peixe e Fortaleza Insurgente; todos os moradores da comunidade do Alto da Paz, as comunidades Lauro Vieira Chaves e Aldaci Barbosa, em Fortaleza os Caciques Nadia Acauã e Itajibá Souza, dos Tupinambás; Cacique Pequena, dos Jenipapo-Kanindés; Cacique Antônio, dos Anacés; artistas e pensadores incluindo os de sua companhia Andanças; além de um rapper, uma pesquisadora de cantos Tremembés e artistas de dança contemporânea. Dada a quantidade de agradecimentos ao povo da terra, vemos que a perspectiva

indigenista tem bastante força e coloca outro enquadramento e sensibilidade às maneiras de se organizar, de lutar, e de habitar o espaço aos quais estamos acostumados nas cidades.

Andrea está sentada de pernas cruzadas por cima da cadeira entre uma mesa e uma parede onde imagens projetadas de uma ação de despejo do Alto da Paz criaram sua própria dramaturgia entre falas e áudios que se intercalaram por 50 minutos. A fala termina com um canto Tremembé, seguido de um convite aos que quiserem ficar para conversar - e essa conversa extrapola o próprio tempo de apresentação, até que uma intervenção externa a dê por encerrada. E ainda assim as conversas se desdobram pela rua, por outros dias do festival, em emails, e sob diferentes formas, este texto incluído.

Seu ato de fala é o encontro. Seus agradecimentos e convites pousam em um ponto de partida para a permanência e para a força e, me parece, convocam uma dimensão de intimidade em vez de propriedade, identidade ou visibilidade. Ao longo do século passado a intimidade entrou tanto nas discussões de gênero e corporeidades, que *Estudo para uma devoração* parece suscitar a pergunta de como a intimidade pode propor uma ecologia. Como ela pode suscitar entendimentos de habitação que não se bastem em territórios - ainda que nos casos de vulnerabilidade, a demarcação e os títulos de propriedade se mostrem fundamentais... A intimidade como política de permanência é um paradoxo necessário, visto que não encontra medidas nem de tempo nem de espaço, e justo por isso é um constitutivo primevo de coletividade.

A performance de Andrea é o encontro e, como um ato de fala, ela não age somente naquela galeria. De fato, ela vem agindo e se fazendo presente no tecido cearense no qual a biografia da artista se apresenta como uma cartografia da arte na política. Andrea chama a atenção para a necessidade de cartografar o inabitado e propõe que a questão não é a

de se expor ainda mais à devoração, mas de se defender dela. *Estudo para uma devoração* é, pois, um estudo para não ser devorado. Um estudo-multidão de confluências de movimentos sociais que o formam. Um coletivo que se forma na ética de como age. Uma multidão de muitas éticas e muitos movimentos, um coletivo que se sabe vulnerável e cuja cartografia é a das existências nesta vulnerabilidade. Há uma ética explosiva quando Andrea evoca “estados de invenção contra os estados de exceção”³. Quando fala em invenção, há uma assertiva defendendo a criação de planos de consistência e não simplesmente por vias de ações diretas. Voltamos então à sua cartografia do inabitado e, como nos ensinam Deleuze e Guattari, a como a cartografia é uma técnica de resistência aos regimes de poder.

A fala de visibilidade a que Andrea recorre é uma fala para tornar vulnerável aquele que oprime e não uma fala para expor ainda mais os vulneráveis. “Não se habita um deserto impunemente (ou o atravessamos ou ele nos devora). O deserto é um lugar inventado pelo capital - nele pouco se habita. Quando a própria existência é invisível, como dar a ver aquilo que nos devora?”

Não é só o extrativismo que é parte da colonização do solo, mas sua desertificação. Há uma dinâmica do capitalismo que opera pela incapacidade de habitar. O deserto não é só uma consequência, ele pode ser um fim em si mesmo, na medida em que a habitação árida dá lugar ao fluxo. Com esta prerrogativa a permanência sucumbe às temporalidades do consumo. A diáspora se torna, aqui, uma busca de como morar no deserto que criam sob os nossos pés. Esta cartografia a partir da inabituação não é, portanto, somente a exposição de um sintoma, mas principalmente uma possibilidade de habitar. Não é só uma elaboração no terreno da arte, mas uma forma

3. Esta e as demais frases entre aspas nesta seção também são citações do texto da palestra-intervenção *Estudo para uma devoração*, exceto quando indicado.

de colaboração. Algo que nos coloca em uma posição em relação ao solo, que nos lembra que “humano não é o nome de uma substância mas de uma relação, de uma posição em relação a outras possíveis relações.” (Viveiros de Castro *apud* 2008:223)

A resistência dos povos da terra é também uma resistência pela terra, não somente pelo território, mas pela sua própria materialidade e mágica. Permanecer para que a terra permaneça. Permanecer para que o deserto não nos devore. Permanecer como uma forma de invenção e mudança. Esse estado de invenção a que Andrea recorre é fundamental porque ele dirige a ideia identitária. Permanecer não é um estado de captura, mas uma experiência.

Nesse campo de intimidades, Andrea aproveitou a galeria escura e propôs uma escultura-arquivo sob luz baixa, em que se vissem fotos impressas e coladas na parede, enquanto almofadas eram dispostas no chão ao lado de tocadores de mp3 com o áudio gravado de sua palestra-intervenção em que as pessoas, muitas vezes deitadas no chão, ficassem escutando.

O mito do continente fêmea e o surgimento do novo homem / The telepathic motion picture of 'the lost tribe'

Libidiunga Cardoso é um heterônimo. Um artista inventado para esta performance, e não só uma performance inventada por um artista. A historiografia que está no cerne de *O mito do continente fêmea e o surgimento do novo homem* é mesmo uma historiografia da libido colonial associando terra à representação antropomórfica do corpo feminino. Do ponto de vista deste regime de poder e primazia de um gênero, as lógicas variam da penetração terra a dentro pelo macho branco, ao que a terra dá, nutre, gera, cria, e todas as demais concessões as quais o colonizador se auto-atribui. O continente americano metaforizado no corpo feminino gera ainda mais uma invenção: a do

novo homem, o novo ser americano nesse mundo novo.

A narrativa ácida tramada por Libidiunga passeia pela história da arte brasileira, da literatura indigenista, pelas artes visuais, ópera, música pop, technobrega, pela pré-história, e pelos pré-colombianos, arquivo a partir do qual ele lista 20 estudos de caso, que ora se desdobram um no outro, ora se disputam, ora apenas se justapõem sem maiores lógicas necessárias.

Há sobre a mesa de trabalho de Libidiunga um conjunto de coisas. Elas são apresentadas através de sua inserção em usos que ao mes-



mo tempo as extrapolam e constituem. As coisas sobre a mesa de trabalho, como nos diz Morton (2013:32), são hiperobjetos, evocações viscosas entre coisa e fenômeno cujo limite é cada vez menos da ordem do visível. A semente de seringueira é também a história de seus plantios, a riqueza envolvida, desmatamento, o assassinato de Chico Mendes. Os objetos são explicados, mas não assumem uma função direta na narrativa. Eles se fazem presentes, Libidiunga faz com que eles estejam presentes. Há uma distância entre nós e aqueles objetos, uma relação de estranheza que se coloca e que nos inquire. Dois litros de água da Amazônia envasados em uma garrafa pet verde em Santarém são colocados numa máquina engenhada por Libidiunga. A ideia é que a água corra ao redor da mesa e gere energia elétrica. Neste protótipo sua energia é de outra natureza. A energia da água do Rio Amazonas não sustenta os equipamentos elétricos da palestra-intervenção, mas certamente nos agrega numa dimensão mágica de benção que é uma permissão de ação que se produz no contato de nosso corpo com aquela água. Uma re-ligação pela arte. Enquanto escrevo este texto, a região sudeste de nosso país se surpreende com a maior seca que seus principais rios e afluentes já sofreram e o termo volume morto é mais usual do que qualquer ideia de reserva.

A narrativa mitopoética começa com Francisco de Aureliano, primeiro desbravador do Rio Amazonas. Daí as identidades do continente fêmea encampam: o sonho dos jesuítas do novo homem religioso - colocando a América como a única mulher de Jesus; a força da América junto à África para sustentar a Europa, num retrato subversivo pintado por William Blake; Iracema como a traidora épica que gesta o primeiro mestiço brasileiro; uma Iracema universalizada na Origem do mundo de Gustave Courbet - “a que toca, mas nunca se esgota”⁴;

4. Esta e as demais frases entre aspas nesta seção também são citações do texto da palestra-intervenção *O mito do continente fêmea e o surgimento do novo homem*, exceto quando indicado.

uma terceira Iracema, a da Transa-Amazônica; a concubina Malinalli tomada como o encontro de Hernán Cortés e Montesuma; Norma Iracema, a deusa branca da Amazônia; Umbelina, deusa, Eva e matriarca, que acredita que o novo homem só é possível na terra. Umbelina é a profeta da revolução telúrica - a quem Libidiunga homenageia com uma das três bandeiras que acompanham a palestra-intervenção.

A lista continua entre incursões do Paleolítico (Venus de Willendorf, que é uma bruaca, a maternidade do caos, a paridora das minorias, o símbolo da matilha) ao embate contemporâneo entre divas da música pop. Neste, Shakira é “a intermediadora do povo Waka Waka para o mundo civilizado”, “representante do povo global Waka Waka La La La”; e se coloca discursivamente em embate com Beyoncé, representante do povo-Obama, acompanhada da bandeira, do hino, e dos militares. Esta disputa civilizatória é interrompida por Gabi Amarantos. Gabi se apresenta como uma linha de fuga, mas em seguida é capturada no mesmo domínio das outras duas. A terceira via advinda do bairro Jurunas, que por pouco tempo se fez a nova mulher, rapidamente se torna a Iracema das Kapital.

Libidiunga fala com acompanhamento de uma sonoplastia dissonante com vibrações graves, que ironizam e ao mesmo tempo pontuam hiperbolicamente seu discurso. Sua narrativa oscila entre a explicação direta e a tomada por impulsos em outras narrativas em pequenos transe corporais, “Ci mãe do Mato, me ajuda...” impulsos energéticos que excorparam romance indigenista, fotojornalismo, expedição midiática, literatura moderna e cinema, como enumera num momento de fala.

Três tecidos de cores sólidas em larga escala estão pendurados na galeria e se mantêm nela como escultura-arquivo da palestra-intervenção. Dois estão dispostos como frente e verso na entrada e a terceira logo atrás deles. Em um rápido email, Libidiunga me escreve sobre os tecidos:

“O primeiro tem a ver com os muitos nomes femininos que incorporam natureza e entidade mítica; o segundo é um título geral desse trabalho de pesquisa (the search of the lost tribe...); e o terceiro tem a ver com o mito de origem que proponho, que não tem a caverna como sua caixa preta originária (com profetas loucos e solitários ou humanos bestiais) e sim na floresta exuberante, exuberância vulva.”⁵

Serrenhos do caldeirão: exercícios em antropologia ficcional

Habitar sob condições adversas de desertificação volta como tema em *Serrenhos do Caldeirão: exercícios em antropologia ficcional*, de Vera Mantero. Esta palestra-intervenção não ocupa uma galeria mas um espaço cênico, no qual assistimos uma dramaturgia-diagrama inspirada na região do Caldeirão situada no interior de Portugal, entre o Algarve e o Alentejo.

No palco, Mantero entoia um canto local enquanto aproxima-se de um pedaço de tronco de cortiça que é dois terços de sua altura. Ela levanta vagarosamente o tronco advindo do Caldeirão e o mantém acima da cabeça enquanto gira todo o corpo, como se estivesse apresentando-o e ativando-o, colocando-o em seguida novamente no chão. O canto remete a uma imagem em vídeo a que só teremos acesso no meio da peça. Esta assincronia temporal que nos permite construir proximidades de espaços e ações, parece ajudar a estruturar a dramaturgia como um diagrama. “Esta roda está parada, ai esta roda esta parada, por falta de um tocador, esta roda já pode seguir, ai que toca é o meu amor.”⁶ Estes versos se incorporam na imagem de uma senhora que anda sobre uma enorme roda dentada de madeira, bombeando a água para um cano. Música e



labor aproximam Mantero desta senhora. Uma caminha sobre uma roda, a outra gira ao redor do próprio corpo. Música e labor participam de uma tradição artesanal, uma afetividade disfuncional que se perde nos regimes de trabalho segmentado. Vera se interessa por isso, e se interessa por Michel Giacometti, o etnomusicista que em 1970 pesquisa a região. Seu arquivo em vídeo participa consistentemente de *Serrenhos do Caldeirão: Exercícios em Antropologia Ficcional* e constitui uma força de pesquisa para Mantero maior até do que sua própria ida ao local, o que, segundo ela nos conta, acontece 42 anos após a filmagem daquelas imagens de Giacometti.

Assistimos a Giacometti em campo. Ele aparece inicialmente no primeiro plano de um enquadramento e apesar da câmera e de dois microfones direcionais, traz consigo um caderno onde anota as respostas às suas perguntas objetivas: “Qual seu nome? Sabes ler, escrever?” O caderno, a caneta e a escrita são artifícios de sua representação para a câmera do que é ser etnógrafo. Há uma proximidade de interesses entre Mantero e Giacometti, mas também um intuito de pensar a desertificação

5. Trecho de uma conversa entre o autor e o artista, em e-mails trocados em fevereiro de 2015, durante a escrita deste texto.

6. Esta e as demais frases entre aspas nesta seção também são citações do texto da palestra-intervenção *Serrenhos do Caldeirão: Exercícios em Antropologia Ficcional*, exceto quando indicado.

do lugar. Outras vias indiretas de interpretação⁷ dos Serrenhos que Mantero ficcionaliza incluem o homem-árvore de Artaud, John Cage e sua invenção do silêncio, além de uma aproximação do interior de Portugal com as matas brasileiras ao utilizar uma citação de Viveiros de Castro. Esta citação de Viveiros de Castro apresentada no Brasil gerou outras camadas de discussão para a palestra-intervenção, como evidenciado na conversa no dia seguinte à performance.

Dos dois dias em que Vera esteve no Caldeirão, vemos imagens de pedras, ruínas, ruínas de pedra à venda, áreas desmatadas - ainda que pareçam para agricultura. Vera nos diz: "Pouco ou quase nada vi." Tendo pouco ou quase nada visto e experimentado, sua antropologia se abre em exercícios de ficção que são também uma chamada reflexiva à própria antropologia, seus discursos de verdade e suas representações de si mesma - o caderno, a caneta e a escrita. Estes exercícios magnetizam outros elementos que claramente não compõem esse povo e nos abrem questões sobre o lugar onde esse povo se situa atualmente na geopolítica dos espaços, na narrativa da palestra-intervenção, na etnografia de Giacometti, nas imagens

7. Esta motivação surge com um convite do festival português DeVir, que a convida para a criação de uma obra sobre a região e o processo de desertificação.

fantasmagóricas de um povo a que só acessamos por registros dos anos 1970.

Neste ponto, o tronco volta como uma força de matéria: ao mesmo tempo vestígio (o tronco é uma ruína) e atividade econômica dos Serrenhos (o tronco é de cortiça). Mantero estabelece relações de extensão entre seu corpo e o tronco. Sua fala nomeia e cria uma série de clichês, mas que nos colocam em um duplo movimento: por um lado ela nos pede para ver através dos clichês, para vê-los atravessando-os; ao mesmo tempo em que não podemos simplesmente ofuscá-los nem desqualificá-los de todo, uma vez que quando menos se espera ele retorna como uma imagem potente. Gosto de pensar que esse duplo movimento é um exercício de encontro entre a etnografia e a arte.

A esta altura já temos o *Diagrama* de Ricardo Basbaum montado na galeria do terceiro andar, e o artista & etc. se reúne diariamente com seu grupo de colaboradores Amora Pera, Fabiana Faleiros, Lucas Sargentelli, Luiza Crosman, Rafa Éis, Tatiana Klafke e Virgínia Mota para juntos esquadriharem a palestra-intervenção que é uma conversa-coletiva.

Conversa-coletiva

conversa-Coletiva são muitas. Muitas por que já aconteceram em diversas situações, muitas por que há muitas camadas de conversa na sua preparação. No *Atos de Fala* a diagramação do texto foi precedida por quatro dias de encontros de três horas de duração entre todos os oito participantes. Cada um trazia textos escritos anteriormente, suas reedições, textos entreouvados, citações, entre outros. Os encontros aconteciam já na própria galeria apesar de serem privados.

A parede principal desta galeria estava tomada pelo *Diagrama* de Ricardo Basbaum. Ali Ricardo cartografa procedimentos, encontros, conceitos, movimentos e acontecimentos artísticos; e relações que se forjam espacialmen-





te por ligações gráficas - linhas, pontilhados, traços, símbolos, círculos, curvas, intermitências, conjuntos, interseções. Esses desenhos não trazem a sua lógica necessariamente em primeiro plano e nos convidam a variar entre perguntas e coerências que às vezes se dão por vias mais explicitamente temporais, outras através de órbitas conceituais, ou por estímulos afetivos, pelos percursos arbitrários de nosso próprio olhar, por um advérbio (ali) que chama outro (aqui), por metalinguagens da diagramação, por procedimentos que remetem aos da própria palestra-intervenção, assim como os da palestra-intervenção dialogam com o *Diagrama* - “A topologia não cabe num plano.”⁸

Conversa-Coletiva começa com um silêncio. Os participantes se sentam em volta de uma mesa posicionada levemente descentralizada na galeria, e cada cadeira acompanha um pedestal e um microfone. O silêncio é um assentamento; já ali as coisas acontecem.

8. Esta e as demais frases entre aspas nesta seção também são citações do texto da *Conversa-Coletiva*, exceto quando indicado.

Uma voz e aos poucos outras espacializam o ambiente. A reverberação é menos uma medida de distâncias do que o próprio espaço sonoro. Este espaço são as camadas de vozes em palavras soltas, vibrações tonais, contágios sonoros, percepções sensíveis do cotidiano, chaves metalinguísticas da fala, do corpo, da obra, do festival.

Na galáxia intersubjetiva de poesias concretas, *Atos de Fala* vira atos da falha, abrindo a ambiguidade entre um ato falho que nos chama à autorreflexividade dos procedimentos do festival e à própria fala como falha dessa comunicação de sempre mais abismos. “O eu é outro é eutro é é ou é são ou é é é são ou são é é” o plural e o singular dessa fala em grupo que corta, adiciona, cruza, e traz contextos. Corpo, espaço e fala se apresentam entre coisas e fenômenos, a matéria é única, a política é quântica, as palavras conectam pela sua matéria escura: um corpo arrastado pelo asfalto conecta-se com um arrastão na praia. O arrastão e o arrastado conectando-se em corpos negros. As palavras criam um campo de vulnerabilidade

entre si, entre os contextos que as geraram e que elas geram. Estou na galeria, uma vibração tonal recorrente na vocalização reverbera em minha caixa torácica. Eu ouço e participo deste regime de vulnerabilidade. Eu ouço, eu significo, eu reverbero. Os afetos se dão por todo meu corpo e neles, entre as escalas infinitesimais da minha existência, do funcionamento dos meus órgãos e de minha participação nesta outra escala massiva, mas ainda assim menor diante do todo, a que chamamos humanidade. “Por que desejamos delimitações?... veja ainda estamos aqui não íamos para ali... para mim a definição da água é fluxo contínuo, mudança de estados, desejo de onipresença... Não se sabe o que é mar ou terra... reconhecemos estar localizado em território indígena não cedido... diáspora causada por desastre naturalizado.” *Conversa-Coletiva* começa com um silêncio e termina com um rasgo.

A sua escultura-arquivo é também um objeto sonoro. A gravação da *Conversa-Coletiva* é disponibilizada para a escuta em fone de ouvidos na galeria. Os tocadores ficam próximos ao chão e precisamos sentar ou deitar no espaço para ouvi-los. O Diagrama está ali presente, os sons reverberam, espacializam, e a galeria continua sendo uma praça neste centro cultural. Talvez agora uma praça com horizonte.

Melodrama

As luzes brancas da galeria estão todas acesas. A plateia sentada em semicírculo diante de uma cadeira vazia, uma pequena mesa de canto, uma pequena garrafa e um copo d'água. Eszter Salamon entra na galeria, senta-se na cadeira e começa a falar. “O meu nome é Eszter Salamon. Eu nasci em 1949. Como eu posso me descrever? Vamos ver o que a numeologia diz. Pra isso, vou usar a minha data de nascimento.”⁹ Ela faz uma pequena matemática num caderno, mas de fato a escrita parece mais acompanhar a fala do que gerá-la.

Essa relação entre fala e gestos acompanha toda a narrativa pelas próximas duas horas e meia. Eszter é intérprete e coreógrafa, e seu trabalho traz uma ligação íntima entre fala e movimento. Em *Melodrama*, a fala parece seguir uma rigorosa cadência rítmica intimamente ligada a formas de respiração e pontuações que, em vez de ressaltar as intenções gramaticais, funcionam como cortes ao seu imperativo. Ao longo da palestra-intervenção, a dramaturgia da respiração ganha consistência e gera perguntas sobre como a memória se torna uma tecnologia desse estranho duplo da reencenação.

9. Esta e as demais frases entre aspas nesta seção também são citações do texto da palestra-intervenção *Melodrama*, exceto quando indicado.

O meu pai tentou ajudar, mas
ele não era uma pessoa muito
paciente, tinha muita raiva,



Eszter fala em primeira pessoa. Mas *esta* primeira pessoa é senão um homônimo seu. Uma Eszter Salamon, pertencente a gerações anteriores à sua, moradora de um pequeno vilarejo ao sul da Hungria que a artista conheceu e entrevistou duas vezes num intervalo de seis anos. A respiração de suas sentenças suscita atmosferas, esferas de ares que me fazem perguntar quem respira, que duplo é esse que se estabelece. Porque esse duplo se dá certamente pelos ares, e não por uma incorporação do personagem. Ao contrário, é por vias de exorporação, por vias de uma externalidade que nos faz não acessar onde Eszter está. E justo por isso estamos com ela. A questão não me parece ser quem é Eszter, mas onde ela está neste sofisticado e rigoroso sistema de pensamento, memória e reencenação que ela constrói para si. A força do discurso é a fragilidade de sua hipótese. Eszter veste uma peruca. Sua persona de judia ortodoxa. Ela exala uma felicidade ao expor determinadas memórias drásticas que só quem passou por elas pode desmoralizá-las dessa forma. E a cada reação deste tipo, o duplo se presentifica com mais força e o corpo a que assistimos se explicita em presença de uma memória, que é um fosso entre duas Eszter Salamon.

Melodrama combina documentário e reencenação de uma maneira singular e compõe essa virada que me parece ativar a dramaturgia de algumas peças de dança contemporânea nesta última década, engendrar em modos de produção documentais para através deles experimentar o corpo. *Melodrama* encerra a programação de palestras-intervenções de nossa edição.

Vídeos-ensaios

Quanto Adorno se refere à noção de ensaio ele o coloca numa escrita apaixonada em que sua forma não precisa chegar a nenhuma conclusão em específico. (2013:15) Seus desdobramentos narrativos e pessoalizados dão o tom e a intimidade da escrita - e com a escrita - de maneira que sua leitura seja também ex-

periencial e não tão analítica. Esse mecanismo ensaístico formou o corpo do cinema documental da década de 1960, gerando coletivos como os grupos Medvekiné e Dziga Vertov, além de se tornar uma forma fundamental no trabalho de Harun Farocki. Tanto aqueles dois grupos que contavam com a participação de Chris Marker e Jean-Luc Godard, respectivamente, quanto Farocki, traziam para as imagens ligações narrativas cujo encadeamento não estivesse já dado, mas que de outra forma seria explicitado, ou mesmo forjado. O regime das imagens se construía numa ambiguidade entre vulnerabilidade e distinção. Imagens que entram em uma relação com o texto em que, mais do que serem explicadas por ele, ou servirem para lhes sublinharem os sentidos, ambos, imagem e texto, são reconfigurados em abismos estéticos que deslocavam o espectador e tinham portanto um papel fundamental na produção de sentidos.

Empretei

Os vídeos-ensaios como concebidos colocam, pois, uma tensão entre estas duas formas de construção semiótica de sentido: o texto e a imagem. Numa dimensão conceitual, Marcelo Evelin toma essa tensão como base de criação. *Empretei* é um vídeo-ensaio sem qualquer faixa de áudio ou palavras. No entanto, um ensaio. Tomando os procedimentos dos trabalhos de Marcelo, este silêncio do texto como ensaio é algo que encontra enorme ressonância. Em suas obras mais recentes, a plasticidade da imagem engendra uma abstração de narrativa que ao mesmo tempo chama a atenção para a materialidade de que é feita e pede uma leitura que é uma conjunção entre descrição e filosofia.

Empretei torna o que a princípio seria um momento de preparação - corpos que se ajudam mutuamente a serem cobertos por uma massa preta de carvão e azeite - na principal motivação do vídeo-ensaio. Estas imagens são gravadas em momentos que antecedem uma

apresentação de *De repente fica tudo preto de gente* e, na tela, assistimos a corpos que se pintam uns aos outros de preto. Não assistimos ao início da ação, não há um corpo anterior “limpo”, nem veremos o seu fim. Assistimos a um trecho intermediário, no qual o que importa é mesmo esse contato entre os corpos e a intimidade que eles constroem. Ao longo de *Empretei* o contraste da imagem é recalibrado a ponto do vídeo criar suas próprias manchas de preto, suas sombras-borrões, que se intensificam ainda mais com a sobreposição de imagens do mesmo plano fixo em momentos diferentes. Como uma tela de um quadro, uma pintura mesmo, *Empretei* mescla pretos de diferentes texturas e de diferentes temporalidades que borram o espaço retangular do vídeo com carvão tanto quanto sombreamentos radicais forjados na ilha de edição.

A imagem nos coloca uma estranha memória sobre aqueles corpos - corpos loiros, morenos, negros, corpos de diferentes cidades e países que se encontram naquele momento num processo de constituição de massa. Num processo de construção de anonimato, de escurecimento de identidades visuais para que outros sentidos emirjam. É muito interessante como uma atividade tão íntima - corpos nus se tocarem grupalmente e por toda a extensão da pele e mucos - gera palavras tão dissociadas de singularidade como massa e anonimato. Há nesta ação estética um pensamento nominalista que estranha definições de conceitos já tidos como

estabelecidos dentro de uma cultura. Algo se constrói neste estranhamento. Em *Empretei*, o lugar de intimidade viscosa entre os corpos ganha destaque. A viscosidade gera este anonimato que se mostra como um artifício e não como um anulador de singularidades. *Empretei* é, pois, uma chave importante para abrir o conceito de diáspora diante do momento político pelo qual passamos.

Maternidade-escola

há um silêncio perpetuador de intimidades anônimas em *Empretei*, e há um colapso da intimidade com a publicidade (e portanto com a fama), com a identidade rápida da cidade em *Maternidade-Escola*, de Pablo Assumpção. Pablo cria um abismo de espaços-tempos ao sobrepor um depoimento delicado sobre seu nascimento em Fortaleza a um vídeo de Marketing do Ceará.

Sua mãe carrega um gravador de áudio e está em frente à maternidade onde deu à luz Pablo. Ela olha para o prédio - imaginamos pela sua narrativa - de forma que ele suscite memórias da boa hora. Não há reencenação, há a descrição de um dia. Regina nos narra a autoficção da sua experiência e, ao mesmo tempo, nos abre abismos entre matrizes de feminilidade. A afetividade e a emoção da voz de Regina passam ao largo do escopo do corpo feminino induzido nas imagens de sensualidade de piegas do vídeo, que Pablo retrabalha com



um controle remoto. As imagens são captadas em plano sequência e diretamente da televisão. O discurso publicitário é perfurado por uma moldura enviesada, por pixelação da tradução da tela de tubo de imagem pela câmera digital e por velocidades distintas da imagem que ora rebobina, ora pausa, ora avança em distorções de toda natureza artesanal. A imagem não passa incólume pelas mãos de Pablo. Ela é minimamente explicitada em sua materialidade midiática, um arquivo encontrado e de autoria distinta daquele de Pablo, que cria o colapso performativo entre áudio e vídeo.

Numa potente reversão performativa, *Maternidade-Escola* foi apresentado ao público pela primeira vez em 2004 no Festival de Cinema do Ceará. Este festival é realizado pela mesma produtora que uma década antes havia captado aquelas imagens que compõem todos os quadros do vídeo. Sua veiculação na programação do festival funciona como uma memória amarga perpetuada no uso justo das imagens, que voltam à casa de seu autor sem qualquer dimensão mágico-publicitária, mas, em vez disso, engajadas numa existência crítica e distanciada.

Essa rua vai dar no mar

Turismo e território entram em questão também em *Essa rua vai dar no mar*, de Miwa Yanagizawa e Alonso Zerbinato. Miwa experimenta um sentido de alteridade em sua própria rua, durante a Copa do Mundo, e abre um microcosmo no vídeo que é o movimento de Copacabana: um espaço afetivo entre fluxos efêmeros do turismo e fluxos de diáspora de migrações. O primeiro se constrói um momento circunstancial e o segundo numa disposição à localidade. *Essa rua vai dar no mar* embarca numa cartografia de encontros, entrevistas e objetos que singularizam uma miniatura de rua em caixas de papelão dispostas sobre a mesa da sala de Miwa. A mesa é uma lente, uma série de enquadramentos em diferentes escalas nas quais encontramos



especificidades daquela rua, de seu prédio, de seu apartamento e daquela sala onde ela está. Miwa narra possíveis depoimentos e diálogos, tornando seu corpo naquele momento uma interseção de primeiras e terceiras pessoas. Espaços, corpos e subjetividades são indecadamente construídos. Intimidade e estranhamento aparecem não um em oposição ao outro, mas um através do outro.

Das brigas com deus

Das brigas com deus é um painel colaborativo que surge de uma fala de Sheyla Lopez, a quem a obra é dedicada, *in memoriam*. Sheyla era artista de rua e inventora, e certa vez me afirmou ter tido duas brigas com Deus: “nomes e números.” Sua narrativa se aproxima de algo assim:

“Nomes porque tudo na vida tem um nome, você anda na rua e a rua tem nome, do que a rua é feita tem nome, paralelepípedo, cimento, calçada, asfalto, meio-fio... eu não tive um nome. O meu nome fui eu quem me dei, Sheyla. E números porque eu não entendo como numa noite eu estou dormindo embaixo de uma árvore, e chove e pinga água no meu ouvido e cai um raio no galho e o galho no

chão, do meu lado e quase me pega e morro de medo, e tem uma criança que nesta noite dorme numa cama protegida e no dia seguinte dizem que a gente tem a mesma idade. Não temos. Em uma noite eu envelheci trezentos anos, só não digo para ninguém por que não acreditariam na minha idade.”¹⁰

Sheyla estabelece uma lúcida zona de relatividade da experiência em que os tempos saem das coisas mais do que as coisas se colocam sob seus efeitos. Seu discurso reverbera em mim de diferentes maneiras. *Das brigas com deus* é uma delas. Tomados pela sua briga, olhamos a cidade sob estas duas perspectivas e fotografamos diferentes nomes e números, pesquisando que agrupamentos sairiam daí. Construímos assim seis

camadas: nomes próprios, substantivos comuns, números, um manifesto de Yves Klein, ordens e imperativos, e títulos de nobreza.

A proposta deste painel era a de se inebriar das construções de sentido no espaço público. Uma dinâmica que faz com que nós estejamos constantemente expostos; constantemente sendo observados por nomes e por números em letreiros de toda espécie. Enquadrá-los e descontextualizá-los pode ser uma maneira de lidar com seus excessos. A transformação dos letreiros em fotografia foi uma forma de considerá-los externos ao seu ambiente tanto quanto torná-los índice de nossa própria cartografia da cidade.

Este painel inicialmente ligado à curadoria assumiu rapidamente um caráter de construção coletiva, e serviu como uma epifania da nossa relação com o espaço. A primeira parceria do painel se deu entre mim, Felipe Ribeiro, e o artista Evee Ávila e em um segundo momento com a colaboração de outros artistas. Foram eles: Raquel Oliver, Jaqueline Tasma, Tomaz de Aquino, Pedro Henrique Borges, Daniel Lopes,

Bruna Belém, entre outros não programados, mas que apareceram durante a criação.

Ao longo de todo o festival, interferimos na parede branca externa à segunda galeria de maneira que, depois de tantas colagens e rasgos, rasparíamos a parede, percebendo o branco em sua condição de restaurado. Agora me parece que esta é a condição de todo branco de galeria, na medida em que ele se dá como intervalo entre exposições - e aqui apenas usamos a explicitação dessa condição como dramaturgia de nossas ações.

BIBLIOGRAFIA:

ADORNO, T. O ensaio como forma (p. 15-45). In: Adorno, W. T., *Notas de Literatura I*. Ed. 34. 2003.

CHON, L. The Turn to Diaspora. *in: TOPIA 17. p11-30.*

LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. (p.41-60) In: *ILHA* v.13 n.1. jan-jun 2012.

LEVY-STRAUSS, C. *Tristes Trópicos*. edições 70.

MORTON, T. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Univ. of Minnesota Press. 2013.

THRIFT, N. *Non-Representational Theory: Space, Politics, Affect*. Routledge. 2008

10. Texto baseado na memória e sem registro.

