



Volta à Futuridade

Por Felipe Ribeiro

Os últimos três anos têm sido marcados por uma crescente radicalização de embates no nosso país. Apesar dos fortes laços com a política governamental, esse sentimento nem por isso se restringe à macropolítica e interfere diretamente em como os cidadãos entendem o governo de si, e as suas perspectivas. Situações como essa se tornam tão importantes quanto perigosas, pois refundamentam como cada cidadã/o se percebe em sociedade e nas diferentes esferas de coletividade. Diante de dificuldades sociopolíticas, a tendência à imersão em grupos homogêneos se torna uma resposta tão fácil quando ineficiente e é necessário justamente atuar de maneira vigorosa contra esta redução do coletivo à noção de uma festa entre os seus. Do anti-Édipo à ética da amizade, alguns autores propõem, há tempos, alternativas à tradicional crença de que a família é um núcleo a ser espelhado como modelo de sociedade. Esta afirmação parece ganhar contornos ainda mais densos quando nos voltamos à nossa formação, de caráter colonial, na qual não apenas a heterogeneidade cultural, mas as hierarquias políticas e a desigualdade social sedimentam-se como marcas históricas entranhadas em nosso corpo e constituintes da geografia nacional.

Essa situação de impasse fez com que a edição AdF.16 de Atos de Fala buscasse inspiração no flerte utópico de José Esteban Muñoz. Para o teórico *queer* a força performativa da utopia reside justamente em ser uma potência e não uma possibilidade. Sob esse viés, seus apontamentos não são algo a ser conquistado, mas justamente uma força de condução de nossas ações, e que nos chega como um bloco abrangente do que ainda não está aqui, e mesmo do que ainda está por ser imaginado (2009: 21). A utopia se faz presente, mas nem por isso é meramente otimista ou fantasiosa. Sua visão surge do colapso de temporalidades, como um retrovisor que enquadra lutas passadas ao horizonte que nos circunda. Esses precedentes, presentes, mesmo que de forma não consciente, são importantes ingredientes

de sua consistência (ibid:21). A noção de utopia é crítica, seu ímpeto é performativo e intercede pela concepção de outros imaginários sociais em detrimento de qualquer redução pragmática que pense o futuro alcançável na progressividade do aqui e agora. É essa tríade que a torna uma potência tonificadora do presente, e não uma possibilidade a ser atingida no futuro. Há uma dimensão de sonho na utopia que compõe radicalmente a própria forma como vivemos, e que não se basta a qualquer dimensão ilusória, na medida em que nos move, comove e abre novas frentes de pensamento. Sua intangibilidade não é um marco de sua ausência, mas antes uma persuasão a revermos os nossos próprios parâmetros de acesso e de conquista. Daí a imagem do horizonte proposta por Muñoz. Sempre presente, porém distante, a utopia assume localizações móveis e impreterivelmente indexadas por quais posições assumimos, e para onde olhamos. É neste sentido que, a cada vez que nos relacionamos com o aqui e agora através dos horizontes que vislumbramos, estamos experimentando um estado de futuridade.

Este termo e as irradiações a que Muñoz se refere formaram o arcabouço da edição AdF.16 do Festival Atos de Fala - Volta à Futuridade. A vida política do país pressiona e se impressiona com os encontros e ocupações populares dos mais diversos estratos, que ora magnetizam relações distópicas, ora revertem o que parecia sem saída de volta em força utópica, resistindo às críticas mais pragmáticas que clamam por metas concretas. No entanto, a produção de discurso no país nos fez chegar a um ponto em que esse binômio utopia/distopia amalgama de tal forma essas duas forças que demandas populares inclusivas e amplas na formulação se confundem com estratégias parcas de esvaziamento de sentidos das palavras. Muito dessa confusão se dá por vias de um performativo perverso que borra as distinções entre fato e boato, e capturam de forma recorrente instrumentos e procedimentos democráticos invertendo seus propósitos sob o intuito de mera

manutenção de poder. Dos estúdios e gráficas de jornais, aos compartilhamentos robóticos das redes sociais, das ruas dos centros financeiros e das periferias da cidade às casas do legislativo, do executivo e do judiciário, a disputa constante se faz sob o viés de liberdade do discurso, mas coloca mesmo em xeque o discurso do que é liberdade.

Neste contexto, trabalhar sob a emanção do horizonte se tornou um desdobramento fundamental da pesquisa topológica que Atos de Fala desenvolve desde sua edição anterior, AdF.14 - Geografias da Diáspora. Naquele ano, nosso mote curatorial partia da proposta de Nigel Thrift de pensar uma "geografia do que acontece" (2008:13). Elaboramos aquela edição para endereçar o estranhamento de ter um espaço radicalmente modificado ao ponto de suscitar em seus habitantes uma diáspora às avessas, em que não somos nós quem saímos do espaço, mas o espaço que muda a ponto de não sabermos mais onde estamos. Agora, Volta à Futuridade se desdobra como uma pesquisa curatorial da força do horizonte. Situado no limite da visão, a existência desse horizonte é por excelência paradoxal, ao mesmo tempo a construção de bordas e a constatação de sua elasticidade; interessante não só pelo que vemos, mas principalmente pelo que ainda não somos capazes de imaginar.

Há na visão de mundo uma inflexão de como se age sobre ele e com ele. Daí a futuridade "ser vivida no Presente" (2009:28). Essa concepção deriva ainda dos estudos de Ernst Bloch e fortalece a interlocução do marxismo com os estudos culturais, e em interseção com a arte. Ao pensarmos futuridade como mote de AdF.16, estamos também propondo um traço que se desenha a partir desse campo de coletividade diversa, onde cada obra convidada nos reverbera seus ímpetos multitudinários.

Do ponto de vista curatorial, entendemos ainda que AdF.16 deveria formular uma nova proposta de escolha de espaço. O festival mantém as

parcerias com galerias e teatros na cidade, mas deveria também tencionar espaços independentes e que são usinas de experimentação de modos de vida enviesados, que escapam às normas. Espaços que constituam comunidade e nos quais a noção de produção e exibição se confundam de tal maneira, que nosso próprio entendimento de duração e recepção da obra fique em suspenso.

Propusemos isso, ainda que de forma modesta, ao incluímos como encerramento do festival a programação da Turma OK, em sua sede na região central do Rio. A Turma Ok é um clube de sócios das mais diversas idades que há 55 anos fazem shows musicais de transformismo e dublagens. Ao invés de comissionar ou interferir diretamente na proposta do grupo, o festival insere sua apresentação de domingo como programação de encerramento, numa espécie de performance *readymade*. O convite do AdF a eles se dá sob a crença de que a performatividade da Turma Ok não é sintetizada nas apresentações de palco, mas também na composição de sua plateia, no espaço preparado, em como seus números musicais reafirmam a capacidade de experimentação de subjetividades, de gêneros e interseção de alianças comunitárias. Esta ação curatorial, que insere a Turma Ok na programação e no orçamento de AdF.16, garante tanto à Turma quanto ao festival outros enquadramentos percebidos por circuitos de visibilidade e legitimidade diferentes dos que já estão inseridos.

Além da sede da Turma Ok, AdF.16 aconteceu nos dois espaços de galeria do Oi Futuro Ipanema, no MAR – Museu de Arte do Rio, e no Teatro de Arena do Espaço SESC, em Copacabana.

A futuridade cerca o acontecimento da visão mais do que a previsão de acontecimentos. Se fosse tomado apenas como possibilidade, ela arriscaria se tornar um mecanismo de captura, enquanto sua força é justamente a de ser um gatilho na negociação de liberdades. Sua função não é a de resolver as agruras do

presente, mas fomentar os escapes que tornam possível a vida. É justo nesta natureza desviante que Muñoz se detém, e elabora via política *queer* a formação da sociedade como uma que está *ainda por vir* (2009:20).

A futuridade *queer*

A proposição de Muñoz para futuridade deriva de seus estudos de *O Princípio da Esperança*, de Ernst Bloch. Por um lado, Muñoz olha para situação atual afirmando que ainda não somos suficientemente *queers* e, por outro, olha adiante dizendo-nos que “a condição *queer* é utópica, [assim como] há no utópico, algo de *queer*” (2009:26). Essa afirmação relaciona condição, espaço e desejo, e estabelece os parâmetros de futuridade, nossa principal inspiração no Adf.16.

O termo *queer* abrange um campo de experimentação e de invenção de sexualidades, a partir do qual Muñoz relaciona a capacidade de imaginação de futuro. Tal cruzamento manifesta novamente que o que está em questão não é o desenvolvimento progressivo nem tampouco pragmático de ações no aqui e agora, mas justamente visões que promovam o *enviesamento de suas lógicas*. Com efeito, podemos dizer que estes são justamente os modos performativos que o termo *queer* incorpora, ao impulsionar desvios que tensionam normas e se produzem no estranhamento rumo a sexualidades e vivências singulares. Inicialmente tomado como um sinônimo pejorativo de homossexualidade, este termo tem sido reapropriado e deliberadamente desenvolvido pelos movimentos que militam pela diferença, construindo-lhe um arcabouço positivo em detrimento de sua tradicional conotação abjeta. A condição *queer* fomenta existências de exceção às normas, não apenas por resguardar e nomear uma vastidão de experiências de sexualidades, mas principalmente por fomentar as próprias experiências que escapam destas definições e que atuam em suas brechas. Relacionado à futuridade,

o *queer* fortalece a necessidade de se pensar outras alternativas e imaginações de futuro que não uma mera progressividade cíclica. No que diz respeito aos gêneros, o futuro já é demasiadamente indexado pela economia da reprodução. O *queer*, no entanto, mantém sua opção radical pela diversidade e repulsa qualquer definição de gênero estritamente baseada na dualidade dos sexos, por percebê-los como uma simplificação inconsistente das sexualidades, baseada em definições de corpo que, em última instância e a despeito da fertilidade, são anatômicas. Mais do que interpretar corpos por sua aparência, a virada *queer* se sustenta nos experimentos que reconheçam a complexidade de operações entre os funcionamentos do corpo e suas ativações de desejo. Todo modo de existência desviante, cada escape à regra, cada plano de experimentação do desejo que desestabilize definições, constitui esta condição *queer*.

Ao mesmo tempo uma procura e uma diagramação de resistência aos protocolos normativos, o *queer* tampouco se mantém como um sinônimo de homossexualidade, visto que seria um tanto redutor do termo e desconsideraria a própria cultura homonormativa como um problema a ser tensionado. Além disso, é necessário considerar a gama de formações heterossexuais obtusas e que se colocam em constante reinvenção. *Queer* é, pois, um conjunto aberto de sexualidades que prioriza os corpos e suas relações erógenas como campos de experimentação, ao mesmo tempo referenciados e referenciando o horizonte utópico.

Tomado por esta ação recorrente de escape, penso que a força do termo reside na difícil capacidade de abranger práticas sexuais singulares sem necessariamente circunscrever-lhes o desejo. De certa maneira, a atuação performativa do termo *queer* se assemelha ao que Judith Butler reserva ao feminismo quando em *Problemas de Gênero* nos diz que é necessária uma política feminista vigorosa e que justo por isso não defina o que é ser mulher (2003:18).

Consequentemente, é esse movimento de *abranger sem circunscrever* que faz da política *queer* uma política engajada em perpetuar as identidades como um paradoxo. Por um lado, é necessária uma política de identidades que permita a visibilidade das diferenças, em ações de fortalecimento das minorias, que de outra forma estariam fadadas a violações, a exclusões sociais, à falta de direitos políticos, ao acirramento de desigualdades econômicas e a inserções no discurso patológico. Ao mesmo tempo em que esse exercício de representação sedimenta sua importância, é imperativo que o *queer* apareça no horizonte também como seu escape, preservando o caráter experimental do plano do desejo.

Ao endereçar alguns problemas de gênero, Butler se detém em sistemas específicos de representação. A autora está especialmente interessada nas inserções macropolíticas do *queer* nas ordens legislativa, jurídica e eventualmente nas repercussões da mídia e da opinião pública, visto que esses discursos agem de forma definitiva sobre os corpos *queer*, atuando historicamente de forma a criminalizá-los, patologizá-los, ou mesmo vigiá-los de forma a cercear sua existência.

A trajetória de invenção e percepção do que é ser *queer* se incorpora como um destaque da programação AdF.16, e desta vez sua tensão política se dá pelo circuito da arte. Pelo menos três programações estão explicitamente inseridas neste projeto. Além do encerramento do festival na Turma Ok, contamos com a companhia italiana Motus, apresentando *MDLSX*, e com *Supernatural*, performance de Simone Augtherlone, Antonja Livingstone e Hahn Rowe.

MDLSX

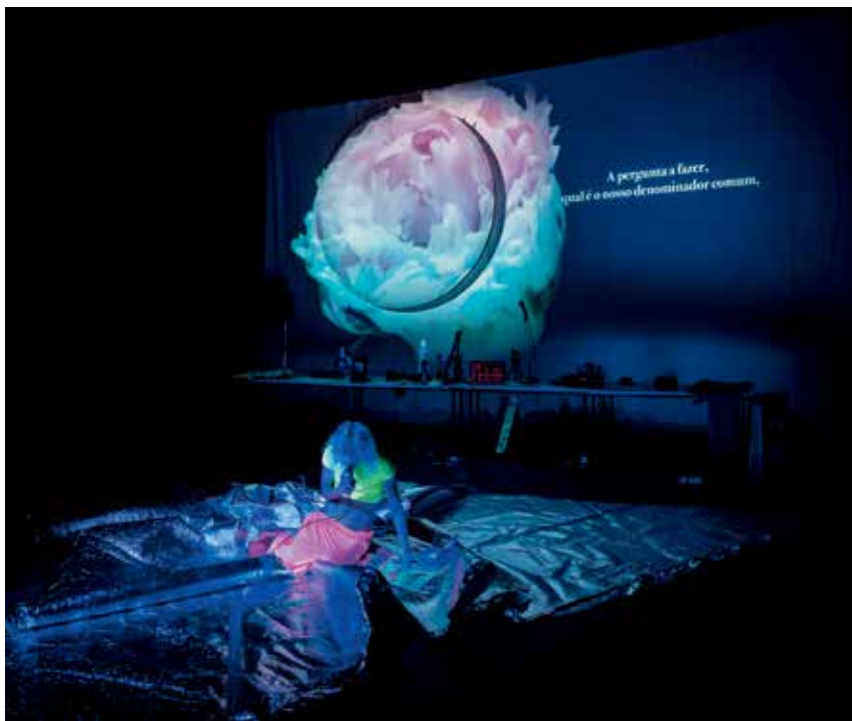
Em *MDLSX*, a atriz e DJ Silvia Calderoni utiliza a arquitetura cênica como um dispositivo de reinvenção de seu corpo. Talvez a partir dessa peça possamos pensar que inventar é um procedimento complexo que envolve não apenas

um engajamento no processo de criação, mas também o desenvolvimento de estratégias severas de resistência. A dramaturgia de *MDLSX* se compõe como uma cartografia que acessa elementos autobiográficos, além de composições filosóficas, estórias alheias, trechos de entrevistas e uma lista de músicas mixadas que estabelece a duração da peça e lhe serve de guia rítmico.

MDLSX inicia-se com uma imagem projetada da atriz ainda criança cantando uma música inteira num karaokê. A presença em cena de Calderoni se sobrepõe àquela imagem, firmando sua primeira aparição já como uma elipse de tempo entre os dois corpos que vemos. Esta elipse é a brecha narrativa dentro da qual suas transformações e invenções são performadas. Mais do que se construir como um apelo autobiográfico, é o governo de si no contexto *queer* que está em jogo. Calderoni nos reconta sua história e várias outras, enquanto engaja-nos nesta palestra-intervenção de autoficção e persistência.

A escolha do palco como dispositivo para esse procedimento é imperativa. A arquitetura disciplinar das instituições dilui novamente o seu controle em biopolítica, e acompanhamos as interferências de conduta nas pequenas vivências cotidianas da artista, que vão desde sua percepção corporal à aceitação de desejos, passando por uma cadeia de significação de termos no dicionário que desestabilizariam sua orientação sexual. Estórias similares à sua prestam-lhe cumplicidade e solidariedade, no entanto. Assim, entre narrativas e escapes, Calderoni enviesa sua existência em uma constante e complexa negociação de desejo e liberdade.

O caráter afetivo prevalece sobre o ativismo e fortalece a percepção de que *MDLSX* não é uma demonstração, mas uma ação performativa que reitera modos de vida, e na qual o uso abundante do texto é mais um gatilho de ativação dessa vivência. Calderoni nomeia algumas junções em cena que criam o contorno poético de suas ações. A performer menciona felicidade e desastre, investiga uma dita bele-



Abaixo: oficina **Diáspora Furiosa** conduzida pela Cia. Motus por dois dias no Rio de Janeiro.

À direita: **Supernatural**, com Simone Aughterlone e Antonja Livingstone e Hahn Rowe.

za monstruosa, se define a partir do apolíneo e do dionisiaco, e relembra-se como a menina recorrentemente confundida por um garoto. Sua fala enumera uma série de binômios oximorônicos que quando somados uns aos outros se imbuem da produção de um corpo impossível, como Calderoni mesma diz. Essa impossibilidade se torna também um motivo para se repetir *MDLSX* a cada apresentação. É necessário iterar para existir, se produzir ali naquele espaço de visibilidade, justo quando a fragilidade de corpos *queer* está tão decisivamente relacionada a olhares punitivos. No palco do teatro de Arena do SESC, Calderoni se coloca novamente sob o olhar do outro e afirma sua existência e indefinição.

Compartilhar essas experiências com diferentes plateias é tão necessário quanto emocionalmente demandante. A disposição cênica da performer, que atua em grande parte de costas para nós e que interage com uma câmera que a projeta em *close up* num telão redondo, é um índice dessa demanda. O palco como uma arquitetura escópica oscila entre dispositivo de

exposição e de construção de intimidade. Assistimos sobre ele às operações gradativas de “disfuncionalização” do corpo feminino, às narrativas de mudança sexual do corpo masculino e a tantas outras considerações que oscilam o corpo de Calderoni pelos interstícios da androginia e da transexualidade.

Daniela Nicolo e Enrico Casagrande são os diretores deste processo triangulado por experiências de performativos sexuais, música e adolescência marxista. Mas *MDLSX* produz outro constituinte forte neste arcabouço de impossibilidade: um estatuto paradoxal da imagem. A nudez explícita e os gestos sexualmente contundentes da performer parecem nos dar acesso livre ao visível. Mas nem por isso esses elementos compõem uma aproximação pornográfica com o que vemos. Ao invés de saciar-nos a visão, essa explicitação de formas justamente põe dúvida sobre nossa capacidade de construção de sentido pelo olhar. Como se fôssemos mecanicamente capazes de ver e identificar, mas falhássemos em fundamentar definições a partir do que vimos.





Estruturado como uma sobreposição de camadas dramatúrgicas tais quais uma *setlist* de DJ; a junção de textos de diferentes fontes que menos reproduz do que produz história; imagens explícitas que menos figuram e mais nos inquiram a visão; e gestos como reverberação de intensidade, Calderoni produz em cena e pela cena a sua própria dissolução de gênero. O feminino se torna um interdito, como se ao longo daquele curto espaço de tempo tivéssemos desaprendido a falar do gênero alheio, como se *MDLSX* fosse um ritual de “transsignificação” que aguça nossa percepção ao ponto de consistentemente estranhar-mos o familiar. O palco se torna o dispositivo *queer* que dobra nossas expectativas e opera conosco a invenção de mais vida e mundos. Talvez seja essa a maior atuação de Motus no teatro: não ser sobre diferenciar a arte da vida, tampouco igualá-las, mas identificar a arte na vida e tornar uma a potência da outra. Experiência que foi também laborada na oficina “Diáspora Furiosa” conduzida pela Motus por dois dias na cidade.

Supernatural

Ao entrarmos na galeria do Museu de Arte do Rio nos deparamos com um chão de linóleo cor-de-rosa, disposto no espaço. Sobre ele, Simone Aughterlone e Antonja Livingstone, se revezam em cortes enérgicos de lenha en-

quanto Hahn Rowe se atém ao material com que produz a trilha sonora. A cor rosa e seu emborrachado contrastam com aquela atividade primitiva e pré-moderna de lenhador assim como vários outros contrastes entre objetos vão se construindo, a saliva e o gel lubrificante, o musgo e a pelúcia, os galhos e o alumínio, de maneira que o prefixo “super-“ que gera o nome seja significado como aquilo que excede a natureza, e que se descola dela só para ser novamente reincorporado a ela. A base de criação que estamos prestes a experimentar ali naquela galeria é uma de operações pelo artifício. Os objetos dispostos em cena se tornam fortes compositores da narrativa que de alguma maneira parece se expandir como a formação de um ambiente, mais do que o desenvolvimento e finalização das ações específicas. Tomado por devires eróticos contrassexuais, acompanhamos o toque das coisas e dos corpos. Nesse sentido, a delimitação que o linóleo rosa constrói não é somente a do espaço físico, mas a do inorgânico como o enquadramento político da performance.

Os corpos trabalham e se erotizam. Mas mesmo o trabalho não parece suprir nenhuma necessidade, ele nos chega como mais um artifício, que iguala produção e resto. Talvez esta seja uma chave de abertura da dramaturgia de *Supernatural*: a de não encadear a ação rumo a um desenvolvimento final, mas colocar

o corpo sob uma modulação de repetições cíclicas e erotizadas que não geram nenhum produto fora da própria experiência. O que importa são as pequenas ações e os fluxos de desejos que elas fomentam. Importam as capacidades de encaixe, de acoplagem, de desacoplagem, e através delas conhecimentos e ressignificações do corpo e de suas relações. Todo objeto é também uma prótese de funcionamentos e reapropriações eróticas. *Supernatural* se estabelece como um enorme plano de experimentação e de desdobramento do bruto no delicado, do feminismo na anarquia, da intimidade no pós-pornô. Uma base de significação empírica que nós como espectadores devemos acompanhar juntos e imersivamente.

De outra forma, não há razão aparente para nada do que é executado ali. Toda ação é um simples dispêndio de energia. As lenhas não têm serventia alguma que não seu próprio corte. Mas ao mesmo tempo em que os ciclos nos pedem foco no detalhe de cada ação, as repetições ampliam o escopo narrativo, como se *Supernatural* afirmasse uma contenção da criação e sua dissociação da noção de produção. Esse ciclo fomenta uma modulação que ressoa ao infinito, numa ficção plástica que de alguma maneira enclausura e contém uma vida. Nesse sentido a performance parece propor uma atenção e uma redefinição mesma de humanidade, para que seu estatuto se ajuste aos excessos, ao dispêndio e aos artifícios. Algo que fica mais pungente quando, entre poucos objetos aleatórios, encontramos placas de aviso em que lemos *Exit* (saída) e *No Trespassing private property* (propriedade privada proibida a entrada). De alguma maneira, essas placas, naquele contexto entre o inorgânico e a extração madeireira, ressoam o antropoceno e nos chegam como avisos sobre o legado de nossa humanidade e de nosso fim no mundo.

Esse escopo ampliado é garantido pela sonoridade de Hahn Rowe. A música intensifica a dimensão cíclica e parece estender aquele espaço-tempo ao infinito. A sensação que

temos é a de vermos apenas um fragmento de uma vida inteira, ou mesmo de uma vida ainda por vir. Há em *Supernatural* uma dimensão narrativa que não é nem só de ambiente, nem só de ação, mas de fenômeno.

Turma Ok

Há várias décadas, a TURMA OK se reunia nos apartamentos de seus membros. As reuniões, que aconteciam ao redor de performances transformistas e de dublagens, iniciaram-se anos antes da ditadura militar, anteriores mesmo à despatologização da homossexualidade, o que os coloca como um dos coletivos transformistas mais antigos da América Latina. Os riscos da sua existência já se expressam no interdito humorado que dá nome à turma. *Okay* é uma alusão sonora a serem gays. Naquela época as apresentações aconteciam nos apartamentos e os aplausos eram abafados e substituídos por estalos de dedo para não chamar atenção dos vizinhos. Hoje os riscos se tornam o próprio aluguel da sede recém-inaugurada. A comunidade se estabelece mesclando sócios fundadores a sempre novos membros, o que cria uma fenomenal abrangência de idades.

Na noite de 22 de maio, quando AdF.16 chegava ao fim, a Turma Ok apresentava pela primeira vez o “Shysnaider Show”, uma noite de dublagens comandada por Sharon Shysnaider e precedida por um jogo caseiro de bingo. Em geral, cada noite se desenvolve a partir de conceitos que funcionam como regras do jogo de criação dos performerres. No caso de Shysnaider, o ambiente era mais de celebração pelo novo show, mas acontecem também noites em que só performances invertidas podem subir aos palcos, e, se a música é cantada por uma mulher, a caracterização tem que ser masculina, e vice-versa. Essa inversão se torna uma verdadeira roda da fortuna, quando homens atendem pelo nome de sua *drag*, e fazem-na se caracterizar de homem para cantar uma música de mulher. Opera-se ali uma dupla inversão, e ela importa menos pelo que

deixa ver e mais como um motivo de invenção e experimentos de sexualidades. Em outras noites a temática de programa de auditório presta homenagem ao cassino do Chacrinha, ou ao *dial* do rádio – AM e FM, como dizem –, em apresentações que mixam músicas antológicas a *hits* do momento. Muitos dos membros mais antigos apadrinham performers novatos e a inversão de papéis em parentescos atribuídos continua a formar alianças em nomes de pretensas famílias do clube.

A constituição dessas relações, e seus jogos, faz com que a presença da Turma Ok no AdF.16 expanda a noção de performance não como um evento temporário, mas como uma vivência em grupo. O palco não é excluído como espaço disparador, mas, pelo contrário, faz do espetáculo uma motivação para estarem juntos. Muito comumente os membros da Turma OK são também plateia de si mesmos.

Se no âmbito das artes cênicas isso é constantemente problematizado e atíca as produções a procurarem novos públicos, aqui esse circuito retroalimentar entre palco e plateia parece construir uma forma de resistência dessa comunidade, que nem por isso está fechada a outras audiências ou tampouco reclusa.

Programar a Turma Ok no festival é procurar maneiras de acessar esse conjunto de eventos que geram suas vivências e afetos. Ao tê-los conosco, visamos maneiras de estabelecer novos diálogos entre ações que já acontecem na cidade e experimentar como o Atos de Fala pode servir como mais uma chave de aproximação a eles. É muito importante não perdê-los de vista.

A vivência *queer* ganha destaque na programação justamente por conta da intenção de radicalizar o estado de futuridade como uma





potência que intervém no presente, sem ter que garantir um desdobramento direto de futuro. E isso fica ainda mais forte no contexto *queer*, dado que a noção de futuro perde qualquer base sólida na ideia de procriação e de construção de novas gerações. A partir daqui é ainda mais necessário pensar outra relação de legado e outras formas de estender nossas atuações sobre o mundo. O campo da arte contemporânea se apresenta também como uma potência neste sentido de investigações que desafiam o pragmatismo das metas futuras como um juízo de valor. Daí proposições que esgarçam seus feitos de forma a fazerem orbitar suas questões. Num primeiro olhar, podemos dizer que esse conjunto de obras que forma a edição AdF.16 adiciona à futuridade questões pertinentes ao meio-ambiente, a investigações de escala de poder, a ações de convivências no espaço público, à ativação de novas tensões entre as noções de ausência e presença, e ao fomento à persistência dos objetos.

A gentileza de um gigante

A questão do horizonte nos volta em *A Gentileza de um Gigante – superfície enrugada*. A peça que compõe o segundo momento de uma trilogia traz Gustavo Ciríaco e a uruguaia Natália Viroga em uma atuação de construção de relevos e formação de escalas visuais. A questão da criação parece voltar aqui, e desta vez sob o viés de um casal. Mas sua presença não remete a nenhuma mitologia católica e, contrariando a noção de éden, toma a criação a partir de pigmentos e matéria industrial. Uma tinta negra sai de um tubo e forma uma poça. Uma superfície enrugada é salpicada de tempero seco, numa espécie de miniaturização da criação, na qual tantos os performers quanto nós, de pé na galeria, assumimos uma perspectiva superior a olhar aquela superfície.

A Gentileza de um Gigante reverbera a pesquisa em paisagem já presente em diversas outras obras de Ciríaco, e especialmente nas

mais recentes: *Onde o Horizonte se Move* e *Quem Anda No Chão, Quem Anda Nas Árvores, Quem Tem Asas*. Na primeira, Ciríaco constrói uma coreografia itinerante no espaço público estendendo nossa percepção a lugares mais longínquos. Na segunda, a noção de ambiente é formada em dioramas móveis que o artista ergue no palco. Agora, nesta trilogia de *A Gentileza de um Gigante* a questão se volta à superfície. Não é mais o espaço citadino, nem a vitrine tridimensional, mas uma miniaturização de relevos sobre uma dada superfície.

Presentes em todo o momento da performance, Ciríaco e Viroga executam suas ações muitas das vezes de forma solitária, como se o entendimento de presença prescindisse de uma relação direta entre os dois. Em alguns momentos, a aproximação da dupla gera movimentos sincrônicos em especial quando transitam pelo espaço, ou observam a criação. Uma dessas transições traz o peso de seus corpos ritmados por passos que reverberam a superfície. Essa caminhada produz tanto a sensação de delicadeza que gera o título da peça quanto uma percepção de perigo e de proximidade do fim – fomentando ainda mais a natureza efêmera daquela paisagem. Novamente a matéria industrial e os elementos decompostos figuram a criação como uma que vem depois do fim, quando o grau zero é aquele em que já não há mais nada. Uma criação solitária e neste sentido distinta da procriação, e como se criar fosse também um mecanismo de reconhecer o que se extingue no processo.

Talvez pelo forte trabalho com escalas humanas que a performance cria, tomando uma medida ambientalmente apocalíptica, *A Gentileza de um Gigante* produz uma criação de paisagem que é também um fóssil. A dupla executa, observa o feito, nomeia-o, e se esvai. A superfície que ali resta é um traço mitopoiético que nos faz carregar toda a ação como uma imagem.

Ectoplasma

Ectoplasma é uma experiência de alteração psicofísica. A performance de Luísa Nóbrega, Helena Lessa e Julia Pombo engaja artistas e plateia numa duração estendida de 4 horas, nas quais Lessa ouve e repete a voz de Nóbrega. Esse processo de escuta de vozes e sua reverberação ativa uma tradição religiosa e mística, mas neste caso o além não é uma presença espiritual, mas transatlântica, já que Nóbrega fala-nos ao vivo e situada num pequeno quarto branco na Inglaterra. A produção imanente da voz nem por isso diminui o caráter de transe, apenas readequa o enquadramento que prescinde da religião como espaço de percepção alterada, optando ao invés pelo campo da arte como um elaborador dessa coreografia imaginada do comando vociferado a um corpo. Lessa veste a roupa branca, feita por Julia Pombo e cujos cortes e medidas assimétricas propõem restrições ao corpo diminuindo sua capacidade de movimentação. De fato, Lessa está desde sempre, em pé, quase imóvel e à frente de uma cadeira na qual nunca se senta. Em um dos bolsos está o telefone celular que a conecta com Nóbrega. Ouvimos ambas as vozes. Uma amplificada pela caixa de som disposta atrás do público e outra reverberada por Lessa. Performer e caixa de som funcionam como duas tecnologias de mediação à voz de Nóbrega, uma amplificando e a outra repetindo.

Exceto nos raros momentos em que confirma a conexão do celular, Lessa permanece por todo o tempo de olhos fechados, disposta em uma breve diagonal na galeria. Há um transporte que se opera na performance. O material fônico que nos chega de além-mar, e descreve o quarto em que Nóbrega se encontra. Esta descrição ganha contornos cada vez mais minuciosos, em escalas de proximidade da performer com as coisas gradualmente ampliadas e poeticamente descritas. Passa-se da parede ao computador e ao teclado, e deste a cada tecla, evidenciando todo seu aperto como uma escolha entre o dedo e o encaideamento semântico. Nóbrega passa longos

Abaixo: *Ectoplasma* de Luísa Nóbrega, Julia Pombo e Helena Lessa.

À direita: *Jogo de varetas*, um livro de Guerra de Manoel Ricardo de Lima.

períodos falando cada letra que compõe uma frase-mensagem, tal qual as brincadeiras espirituais do copo, em que o dedo é guiado letra por letra formando as palavras:

AMTASMAECTOPLASMAECTOPLASMATAL-
VEZNAOSEJAAMESMACOISANUNCAMAI

Esse transporte operado é um propulsor de ectoplasma, desta vocalização e criação de um fora do corpo. A voz como uma desincorporação e a tecnologia de amplificação como um corpo sem órgãos artaudiano que justo por plasmar-se fora de seu funcionamento orgânico escapa do julgamento de Deus. Essa noção gera um segundo momento de fala em que as relações entre corpo e fantasmagoria se tornam mais prementes. Entre blocos de fala sobre assuntos determinados, porém improvisados, o procedimento de *Ectoplasma* parece se aproximar um pouco da escrita automática surrealista como modo de externar produções lógicas quase inconscientes, e desta maneira fazer do improvisado uma ferramenta capaz de dar leitura aos fantasmas alheios que nos compõem.

As falas não seguem nem por isso caminhos lógicos e encadeamentos previsíveis. A des-

crição dos espaços e corpos elabora uma fala que de início surge de uma experiência física, para então se abstrair em puro pensamento. Além disso, determinados grupos lexicais são cortados por outros dos quais não sabemos a origem, nem a motivação, mas que nem por isso deixam de afirmar a sua força performativa. É o caso da detenção das performereres nas descrições geométricas e contas matemáticas que nos surgem como cortes, assim como uma longa pausa silenciosa, que é também o momento de maior tensão da presença imóvel de Lessa na galeria, e que delicadamente acena com a cabeça como se concordasse com algo ao qual não temos acesso. Na volta às vozes, a noção de futuro é vislumbrada e ouvi-las falar sobre “uma música que você nunca escutou, mas que soa repetitiva” é ressoar a ambivalência dos tempos que surgem nesta psicovociferação. Esta ambivalência se apresenta também quando dá voz ao que chamam de ruína das palavras, ao mesmo tempo um fim e sua persistência, um performativo e sua fragilidade.

Se em *Ectoplasma* a questão da repetição da voz é dispositivo fundamental para complexificar o binômio presença-ausência, em *Jogo de Varetas* o que se repete não é o som, mas



o texto entre a disposição na galeria e a leitura em voz alta.

Jogo de varetas, um livro de guerra

Jogo de Varetas é uma palestra-intervenção que se inicia com uma ameaça e termina como uma advertência. A primeira é uma inspiração que perpetua o próprio jogo: a ameaça de mexer a vareta errada, de caducar o movimento da mão, de sucumbir ao desequilíbrio dos apoios frágeis. Ali, todo movimento é reação à circunstância armada. Mas a reação a que nos referimos funciona mais como uma tática do que fomento a sentimentos reativos. É sob esse estado que se forma o livro de guerra de Manoel Ricardo de Lima. *Jogo de Varetas* traz pequenos contos cuja possibilidade aleatória de leitura gera novas estruturas que encadeiam experiências de amor e guerra. Na palestra-intervenção homônima, o livro é aberto à leitura pública. Sua constituição afirma a qualidade de objeto, da matéria de que é feito, o papel, a capa dura, o vermelho furioso de algumas letras, e também a postura do corpo ao lidar com a leitura, as restrições de espaço, as durações de cada leitura e seus comentários.

De início, somos introduzidos numa instalação. Lima estica diagonalmente uma corda vermelha de uma parede a uma coluna lateral da galeria. Esta corda tesamente paralela ao chão e numa altura mediana aos olhos perfura catorze exemplares de um mesmo livro, *Jogo de Varetas*. Atrás dessa linha, Lima se sentará à mesa e ainda atrás dele um texto-ameaça é projetado na parede. Antes que o artista imprima sua voz ao livro, passemos pelo cabo de guerra lendo o que as páginas abertas nos permitem ver. Leio os livros sem pegá-los com a mão. Ali, dispostos e perfurados pelo cabo teso, e desestimulado ao contato tátil, sou lembrado de sua materialidade e de seus procedimentos muito comuns de intimidade, em leituras silenciosas.

A explicitação do objeto-livro na palestra-intervenção se dá também a partir desse protocolo. Ao longo de mais de uma hora compartilhamos da leitura e dos comentários de Lima. Estas são duas qualidades da vocalização de *Jogo de Varetas*: uma meditativa sobre a escrita, outra reflexiva e em fluxo com o momento de fala e de escuta. Este texto-vareta aborda ora o corpo por um viés de animalidade, ora por sua capacidade de trabalho, seu esforço,



ora por sua disfunção, como a cegueira, ora descreve-nos o amor como um evento ontológico, ora engendra-nos na utopia como uma intervenção radical no agora.

Jogo de Varetas aponta ainda para uma persistência: a do livro como objeto escultórico. Da pedra à tabuleta digital, ao couro, à celulose, o livro é tecnologia primordial da literatura e certamente uma tecnologia de guerra arduamente atacada em regimes autoritários. Ao construir uma palestra-intervenção em torno da fisicalidade do livro e não só de suas palavras, *Jogo de Varetas*, um livro de guerra insiste no objeto e em sua construção tátil de sentido.

Gentileza de um Gigante, *viagem a uma planície enrugada*; *Jogo de Varetas*, um Livro de Guerra; e *Ectoplasma* compartilharam sequencialmente a galeria superior do Oi Futuro de Ipanema. Já na galeria do térreo, o diálogo das obras se deu entre um vídeo-ensaio e uma instalação sonora.

Vidas-vestem-ruídos

Em sua primeira imagem, *Vidas-Vestem-Ruídos* anuncia que é um ensaio epistolar e que é um vídeo elaborado pelo artista Sebastian Wiedemann como uma resposta à carta multimídia enviada a ele pela performer Flavia Naves.

A correspondência entre os dois se dá ao redor de *Figuraça*, performance de longa duração que acometeu o corpo de Flavia Naves por um ano. No período entre outubro de 2014 e outubro de 2015, Naves tornou-se *Figuraça*, uma constituição de si através de colagens de imagens alheias que a performer capturava com sua máquina digital andando na rua. O seu caráter de longa duração e de vivência cotidiana colocou para *Figuraça* um problema de arquivo. Como acessar o escopo ampliado dessa proposta, aquele de tomar os outros por sua aparência e de ser tomada pela aparência dos outros? Como acessar esse caminho, na medida em que a imagem se cons-

trói para ser vivida, e na medida em que essa imagem é um esgarçamento radical do clichê até que ele gere vida? A pergunta que nos orbita, pois, é como produzir um registro dessa imagem sem matá-la ou reduzi-la novamente aos clichês. Comissionamos o vídeo-ensaio a Naves e, sob esse desafio, os dois artistas criaram *Vidas-Vestem-Ruídos*, um acesso a *Figuraça* que é também seu desdobramento, ou como o subtítulo do vídeo indica: como fazer de *figuraça* todo mundo.

O vídeo é construído como um quadro fixo ao longo de treze minutos de duração. De partida somos apresentados a uma colagem de imagens fotográficas coletadas por Naves ao longo de um ano. A colagem, como procedimento primordial de *Figuraça* sobre o corpo de Naves, agora preenche todo o plano cinematográfico e produz um quadro que traz vários quadros dentro de si, desorganizando as coerências de um tempo-espaço contínuo, e preferindo, ao invés, sobrepor fragmentos que nos elaborem um todo aberto da performance. Todo sentido que se constrói é uma operação entre o acesso às imagens e suas várias elipses. Essa colagem é o suporte sobre o qual Wiedemann investe novas figuras. Assistimos no vídeo à intervenção do artista que, respondendo aos estímulos das imagens de Naves, sobrepõe a elas corpos cuidadosamente recortados de revistas. A ação é de vestir as fotos, numa aproximação dos procedimentos de Naves aos antigos brinquedos de bonecas de papel.

Enquanto seguimos a atividade artesanal de Wiedemann, e sua explícita organização tátil da imagem, ouvimos uma edição de áudio que compõe a carta inicial de Naves ao artista. Naves tem uma fala endereçada ao amigo, construindo e revelando a intimidade entre eles. No entanto, um contraste se faz na gravação com a noção comum de intimidade. Ao invés de presentear o amigo com uma fala interiorizada ou performada em ambientes de recolhimento, Naves opta por gravar o áudio enquanto anda



pelas ruas da Tijuca. É este o espaço em que a performer atualiza o seu corpo, repelindo a tradição opressiva que construiu no âmbito caseiro o lugar por excelência da intimidade feminina. Naves, que atualmente adota para si o nome social Flavia e Caio, afirma a performatividade de seu corpo feminino até confundi-lo. Procedimento que se dá na imagem, pela teleplastia de ser um recorte visual de vidas alheias. Esse procedimento marca toda a primeira parte de fala do vídeo, ali a performer descreve aleatoriamente como alguns passantes estão vestidos. Já presente em *Figuraça*, este é inicialmente um recorte meramente visual de vidas alheias. Mas justo por serem recortados estão aptos a serem movidos de contexto e sobrepostos a outros ambientes. Neste momento o que vemos é uma migração do clichê para uma vivência inorgânica. O clichê já não mais como uma síntese de significação, mas como matéria-prima da vida de Naves.

A descrição estabelece um fluxo à performer que é meditativo, apesar de estar num lugar de passagem. Esse fluxo encontra no vídeo o fluxo da concentração de sobreposições de recortes. *Vidas-Vestem-Ruídos* é fruto de modulações de camadas de imagens multiplicadas, dobradas, recortadas, consteladas, que

formam esse corpo hiperbólico de Naves e sua definição “hiperlativa”: *Figuraça*.

A conversa infinita

Ao entrarmos na sala escura de *Conversa Infinita*, nos deparamos com uma fileira de travesseiros brancos circundando as paredes de todo o espaço. A luz equaliza a penumbra e ouvimos os sussurros de várias vozes juntas. Está feito o convite para encostarmos a cabeça no travesseiro e se dedicar a cada canal de voz em separado. A ação de descanso se dá na vertical. De pé, arrumamos nossa posição de conforto para ouvirmos reflexões sobre o cansaço. A proposta desta instalação é um desdobramento do livro homônimo de Maurice Blanchot.

Alexandre Veras se volta a pessoas de diferentes idades e formações para reverberar a pergunta sobre o que o cansaço lhes traz. Esta é já uma contraposição à significação mais comum acerca do que o cansaço nos tira ou como ele nos faz retirar. Essa mudança de percepção não esgota o cansaço como uma pontuação final, e parece ser uma consideração bastante atual nos tempos de produtividade contínua a que estamos submetidos.



Mas ainda assim, o arquivo sonoro não se submete à progressividade do cansaço. Do contrário, procura abrir novas fendas e construir poéticas que não se bastem nesta submissão aos modos de produção. Encostado na parede, com a cabeça em “travesseiros que não nos deixam dormir”¹, ouvimos o cansaço como uma previsão de esgotamento, uma adesão, uma abertura ao desconhecido, um gatilho para a distração, para o acidente, uma limitação do corpo, mas também um sinal de mudança, de desoperacionalização e procura por prazer, uma consciência e um troféu de produtividade, um limite do desejo, outra forma de olhar a cidade, um disparador criativo por novas tecnologias, uma abertura ao acaso, ao outro, às brechas do controle.

Versar sobre o cansaço e sua produção de inércia fala muito sobre as considerações do que se tornou trabalho nesta era pós-industrial em que vivemos. A *Conversa Infinita* ativa um outro léxico na nossa construção de futuridade e nos faz perguntar: o que vislumbrar quando estamos conjuntamente fatigados? Que tipo de abertura ao outro e às visões de mundo esse esgotamento do corpo potencialmente abre? Como pensar um futuro por supressão de ações humanas, e não por nossas intervenções vigorosas?

Ao longo das três edições de AdF, fomos entendendo como as galerias são um enquadramento importante para colocar as obras em diálogo. Se, por um lado, há um pensamento inicial que gera a disposição das obras, por outro, só a própria instalação de cada obra pode reverberá-las e definir como esse diálogos se dão. Foi assim na galeria 1 do Oi Futuro de Ipanema que acomodou *Vidas-Vestem-Ruídos* e *Conversa Infinita*. A instalação sonora criou uma parede preta que cortava a galeria ao meio numa diagonal que ia da porta de entra-

1. Comentário de um espectador mirim na instalação.

da à parede à frente. Essa disposição mapeava um caminho a ser percorrido na galeria. Ao entrar, víamos o vídeo da Flávia Naves e Sebastian Wiedemann silenciosamente projetado na parede. Como o som do vídeo saía em fones de ouvido, o som ambiente da galeria era feito dos sussurros que vazavam de *Conversa Infinita*. Se posicionar entre as duas obras abria a experiência a uma terceira composição, a de lidar com as imagens-colagem de Naves e Wiedemann sem a orientação verbal do vídeo, mas ao invés vestidas pelos ruídos das várias vozes que compunham a conversa atrás da cortina preta que dividia a galeria. No interstício das imagens de rua e de revistas e daqueles sussurros, uma outra sensação de multidão se construía.

Mais um traço no horizonte: as esculturas-arquivo

Essa sugestão da curadoria entre colocar as obras para conversar, mas não saber exatamente como o diálogo vai se dar, é um experimento que nos leva a propor aos artistas a criação das esculturas-arquivo. A galeria do terceiro andar do Oi Futuro de Ipanema foi o espaço destinado às palestras-intervenções e, lá, como um traço que estende cada acontecimento, ficavam expostas as esculturas-arquivo. O nome já indica o seu percurso: esculturas que funcionam como arquivo, arquivos que não apenas referenciam o acontecimento passado, mas que afirmam a existência de um objeto. Arquivo que não é só um registro, mas um desdobramento da ação em nova ação, em uma forma que é ao mesmo tempo nova e uma sobra. E esse desdobramento permite olhar em retrospecto, permite voltarmos-nos às performances, reconstruindo-as por certa distância e estranhamento.

Mas também permite que os traços das palestras-intervenções, que aconteceram em dias diferentes, agora coexistam na mesma sala. Se cada palestra-intervenção foi convidada a partir de uma proposta curatorial, que con-

sequentemente desponta como uma relação abstrata entre as obras, a existência das três esculturas-arquivo na mesma galeria cria nelas uma relação fisicamente concreta. Ao fim de cada palestra-intervenção uma nova escultura-arquivo aparecia, permanecendo na galeria até o fim do festival.

A primeira a se instalar foi a escultura-arquivo de *Gentileza de um Gigante*. Gustavo Ciriaco retornou à planície enrugada pertinente a uma fase de sua performance, e pousou sobre o chão uma folha amassada que se tornava um suporte de relevo. Sobre este suporte, uma imagem fixa era projetada a pino. Esta imagem era a própria folha coberta com um pó de pigmento de verde. Assim, o relevo que se construía e ao qual tínhamos acesso se formava entre a folha de papel e ela como suporte de sua própria imagem. Uma intervenção que nos fazia ver de cima, como numa vista aérea, aquele relevo estirado no chão, e que, portanto, dimensionava a sua escala em relação à nossa. Éramos ali nós, os gigantes.

Em seguida, a escultura-arquivo que compôs o espaço foi a de Manoel Ricardo de Lima, a partir de *Jogo de Varetas, um livro de guerra*. A corda tesa, de cor vermelho furioso, como Lima a chama, e que numa diagonal atravessava a galeria e perfurava 14 exemplares de um mesmo livro: *Jogo de Varetas*, agora resta pendurada do teto ao chão. Se durante a palestra-intervenção a pressão era mantida por tensores nas extremidades, agora a força se dá por uma resistência à gravidade, um outro jogo de constância. Os livros, que variavam a abertura de suas páginas e as angulações nos fazendo readequar os corpos para lê-los, repousam num emaranhado daquela corda. Ao me deter sobre esta escultura-arquivo, me sentia convidado a seguir o caminho da corda e passar da verticalidade ao chão, dobrar meu corpo e mudar as angulações da cabeça para ler os fragmentos acessíveis dos textos e construir assim relações e elipses da escrita.

Ambas esculturas-arquivo estavam presentes quando *Ectoplasma* aconteceu na galeria. A escultura-arquivo da palestra-intervenção de Luísa Nóbrega, Julia Pombo e Helena Lessa foi a terceira a compor aquele conjunto de obras expostas. Juntas, as três esculturas-arquivo formaram uma orientação retilínea na galeria. Pela justaposição das obras, pude perceber como *Gentileza de um Gigante* construía seu arquivo visualmente, enquanto *Jogo de Varetas, um Livro de Guerra* surgia por uma tecnologia de escrita, e *Ectoplasma* materializava a voz. Imagem, texto e som formavam assim um circuito triplo de representação e construção de arquivo, no qual uma obra servia para abrir a outra.

Nesta sequência gerada pela disposição das obras, *Ectoplasma* ocupa o canto mais afastado da entrada da galeria, mantendo lá a cadeira de madeira, a mesa de cabeceira, o fone de ouvido, a roupa branca pendurada num cabide, enquanto acopla à instalação um projetor de slides com uma única foto que figura algo entre um vulto e uma aparição. Ao usar o fone no ouvido, tínhamos acesso à integridade do áudio de quatro horas de fala de Luísa Nóbrega e a repetição/repercussão de Helena Lessa. A experiência de ter acesso a ambas as vozes em dois canais distintos, como se uma se tornasse um estéreo assíncrono da outra, criava uma relação de intimidade e aquecimento bastante diferente do transe duracional a que ficamos sujeitos durante a intervenção.

Atos de Fala abriu este ano numa sexta-feira 13 de maio. O primeiro dia após a deposição temporária da presidente eleita do Brasil. O momento de abertura não era de celebração, mas de se estar juntos. Ao longo do festival, foi anunciada a dissolução de vários ministérios, inclusive o da cultura. Num movimento de resistência frente a mudanças drásticas e cortes brutos de direitos civis, empreendida por um governo interino ávido por implementar uma agenda neoliberal, artistas, ativistas e

universitários ocuparam o Palácio Capanema, sede da Funarte no Rio. Todos os outros estados da federação tiveram órgãos do Ministério da Cultura também tomados pelo povo. Ocupações aconteceram ainda na esfera da saúde e do movimento agrário. Entre a duração do festival e a escrita deste texto, tivemos a restituição da Cultura ao nível de Ministério, as ocupações foram coercitivamente forçadas pela polícia a deixarem os prédios públicos e, em alguns casos, mesmo sem mandato de reintegração de posse. A cidade do Rio de Janeiro sediou as Olimpíadas e espetacularizou o maior aparato militar e de Forças Armadas na rua como jamais visto no país, nem mesmo nos tempos mais cruéis de nossa ditadura. Apesar de toda a militarização para permitir que um evento esportivo acontecesse, os diagnósticos das Olimpíadas são de que o evento foi um sucesso. Dias antes do fim dessa escrita, a presidente eleita e afastada foi deposta pelo parlamento. O motivo alegado para seu *impeachment* deixou de ser crime e tornou-se lei dois dias depois de sua deposição definitiva do cargo. O presidente interino assume oficialmente o mandato. O povo volta massivamente às ruas e, junto com ele, a repressão desmedida da Polícia Militar. Apesar do muro de policiais armados que tentam barrar nossas perspectivas, estamos novamente disputando visões de mundo e produções de horizonte. As resistências se energizam e emanam que a luta é longa e se dá por “nenhum direito a menos”.

Não há como Atos de Fala não participar deste contexto de impasse. Por isso apostamos na “Volta à Futuridade” como uma forma de tentar conjuntamente estabelecer um plano de experimentação entre público, artistas, seus gestos e obras. Um plano que se crie por conexões e não por aprisionamentos, que suscite cada vez mais invenções e que repulse os disfarces, que produza estratégias duracionais de um coletivo sempre aqui e a vir, sempre a se formar pelo que escapa, coletivos que tomem cada comportamento de exceção como



uma forma de produzir liberdade e não como motivo de repressão violenta e coerção.

AdF.16 abriu no dia 13 de maio que é uma sexta-feira, e também o dia da abolição da escravatura. Essa data serve também para nos lembrar de que o horizonte de nossa futuridade é aquele de um quilombo, sempre presente como emanção de liberdade diante das agruras perpetradas pelos senhores de engenho. Momentos de impasse são também situações que deixam claro que o que importa não é tão somente sabermos onde estamos, mas principalmente para onde queremos ir. Essa postura, em última instância, é o que difere uma atuação como sendo ou não meramente oportunista. E nisso pesa a construção de uma política atrelada à futuridade.

BIBLIOGRAFIA:

BUTLER, J. Problemas de Gênero. Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2003.

MUÑOZ, J.E. Cruising Utopia: the Then and There of Queer Futurity. New York University Press, NY, 2009.

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