

Poiésis

40

ISSN 2177-8566

TRANSMISSÃO:
IMAGINÁRIOS RADICAIS TRANS

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. Volume 23, Número 40, Jul./Dez. 2022.

Poiesis

40

ISSN 2177-8566

Editor-Chefe LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA

Organizadores do dossiê THIGRESA ALMEIDA, WALLA CAPELOBO

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v23i40>

Publicação Acadêmica

do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Universidade Federal Fluminense

Rua Alexandre Moura no 8 - São Domingos - Niterói - RJ - 24210-200

Campus do Gragoatá - Bloco A - sala 202

Telefone: [55+21] 2629-9672 - E-mail: poiesis.uff@gmail.com

TRANSMISSÃO: IMAGINÁRIOS RADICAIS TRANS

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES
REVISTA POIÉSIS

EDITOR

LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA, Universidade Federal Fluminense,
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

EDITORES ASSOCIADOS

BEATRIZ CERBINO, Universidade Federal Fluminense, Niterói,
Rio de Janeiro, Brasil

TATO TABORDA, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio
de Janeiro, Brasil

EDITORES EXECUTIVOS

ANA BEATRIZ MACHADO DE FRANÇA, Universidade
Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

JANDIR JR., Universidade Federal Fluminense, Niterói,
Rio de Janeiro, Brasil

IRENE DORTE, Universidade Federal Fluminense,
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

LUCAS ALBERTO MIRANDA DE SOUZA, Universidade
Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

THIGRESA ALMEIDA, Universidade Federal
Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

ADOLFO ALBÁN ACHINTE, Universidad del Cauca, Popayán,
Colômbia

ALEX SCHLENKER, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito,
Equador

ALMERINDA LOPES, Universidade Federal do Espírito Santo,
Vitória, Espírito Santo, Brasil

ANA CAVALCANTI, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio
de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

ANA MAE BARBOSA, Universidade de São Paulo; Universi-
dade Anhembi Morumbi, São Paulo, São Paulo, Brasil

ANA ROSAS MANTECÓN, Universidad Autónoma Metropoli-
tana, Unidad Iztapalapa, Iztapalapa, México

ANDRÉ PARENTE, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio
de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

ANDREA COPELIOVITCH, Universidade Federal Fluminense,
Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

CARLOS AUGUSTO MOREIRA DA NÓBREGA, Universidade
Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

CAROLINA ARAÚJO, Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

CAROLINA VANEGAS CARRASCO, Universidad Nacional de
San Martín, Buenos Aires, Argentina

DAVID M. SPERLING, Universidade de São Paulo, São Carlos,
São Paulo, Brasil

DENISE FERREIRA DA SILVA, University of British Columbia, Vancouver, Canadá

FLORENCIA SAN MARTIN, California State University, San Bernardino, Califórnia, Estados Unidos

GILBERTTO PRADO, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil

GIULIANO OBICI, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

ISABEL SABINO, Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal

JORGE VASCONCELLOS, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

JOSETTE TRÉPANIÈRE, Université du Québec à Trois-Rivières, Trois-Rivières, Quebec, Canadá

LIGIA DABUL, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

LUCIA GOUVÊA PIMENTEL, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil

LUIZ CLÁUDIO DA COSTA, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

LUIZ GUILHERME VERGARA, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

LUIZAN PINHEIRO DA COSTA, Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil

MARCIA SÁ CAVALCANTE SCHUBACK, Södertörn University, Estocolmo, Suécia

MARIA BEATRIZ DE MEDEIROS, Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil

MARIA DE FÁTIMA MORETHY COUTO, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

MARIA LUISA TÁVORA, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

MARIANA PIMENTEL, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

MARTA LUIZA STRAMBI, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

MAURICIUS FARINA, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

MÔNICA ZIELINSKY, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

PAULO KNAUSS, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

PEDRO HUSSAK, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

PEDRO PABLO GOMÉZ, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colômbia

REGINA MELIM, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

SALLY YARD, University of San Diego, San Diego, Califórnia, Estados Unidos

SHEILA CABO GERALDO, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

SYLVIA FUREGATTI, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil

VIVIANE MATESCO, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

WALTER D. MIGNOLO, Duke University, Durham, Carolina do Norte, Estados Unidos

PARECERISTAS 2020-2021-2022

Adriana Magro, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil
Almerinda da Silva Lopes, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil
Ana Maria Albani de Carvalho, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Angela Grando, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil
Aparecido José Cirillo, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil
Beatriz Pimenta Velloso, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Beatriz Rauscher, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, Brasil
Camila Monteiro Schenkel, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Carla Luzia de Abreu, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil
Carlos Augusto Moreira da Nóbrega, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Carolina Coelho Soares, Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil
Carolina Vanegas Carrasco, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires, Argentina
Cláudia Leão, Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil
Cayo Vinicius Honorato da Silva, Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil
Daniela Pinheiro Machado Kern, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
David Sperling, Universidade de São Paulo, São Carlos, São Paulo, Brasil
Dora de Andrade, Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, Mato Grosso do Sul, Brasil
Dulce Osinski, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil
Elisa de Magalhães, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Fernando Antonio Oliveira Mello, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil
Isabela Nascimento Frade, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil
Ivair Reinaldim, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Janice Appel, Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, Rio Grande do Sul, Brasil
João Cardoso Palma Filho, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, São Paulo, Brasil
Jociele Lampert de Oliveira, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil

Jorge Luiz Cruz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Kássia Borges, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, Minas Gerais, Brasil
Kátia Prates, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Lívia Flores, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Lucas Pacheco Brum, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil
Ludmila de Lima Brandão, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, Mato Grosso, Brasil
Luizan Pinheiro, Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil
Luiz Cláudio da Costa, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Marcelo Wasem, Universidade Federal do Sul da Bahia, Porto Seguro, Bahia, Brasil
Maria Cristina Fonseca da Silva, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Maria de Fátima Morethy Couto, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil
Mariana Novaes, Universidade Federal do Sul da Bahia, Porto Seguro, Bahia, Brasil
Maria Raquel da Silva Stolf, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Marta Strambi, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil
Mauricius Farina, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil
Mônica Zielinsky, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Nara Beatriz Milioli Tutida, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Orlando Franco Manesch, Universidade Federal do Pará, Belém, Pará, Brasil
Paulo Roberto de Oliveira Reis, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil
Patrícia Correa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Rejane Galvão Coutinho, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, São Paulo, Brasil
Ricardo Maurício Gonzaga, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, Brasil
Rodrigo Guerón, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Rosa María Blanca Cedillo, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil
Rosângela Cherem, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Rubens de Sá Pileggi, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil
Samuel José Gilbert de Jesus, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil
Sandra Ramalho, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil
Sheila Cabo Geraldo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Sylvia Furegatti, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil
Tathiane Hofke, Con-tato / Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Tatiana da Costa Martins, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
Teresinha Barachini, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil
Tiago Samuel Bassani, Universidade Federal do Oeste da Bahia, Barreiras, Bahia, Brasil

EQUIPE DE PRODUÇÃO

PRODUÇÃO, REVISÃO ORTOGRÁFICA E NORMATIZAÇÃO

ANA BEATRIZ MACHADO, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

IRENE DORTE, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

JANDIR JR., Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

LUCAS ALBERTO MIRANDA DE SOUZA, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

PROJETO GRÁFICO

ANA SAYEG TRANCHESI, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

LIANA NIGRI MOSZKOWICZ, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

DESIGN GRÁFICO E FINALIZAÇÃO

LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

SARA MOSLIN, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

COMUNICAÇÃO, DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA

BEATRIZ NASCIMENTO TRILES, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

BELISA BITENCOURT CUNHA, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

RAQUEL TORRÃO VALENTIM, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

THIGRESA ALMEIDA, Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil

Revista Poiésis é uma publicação semestral online do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Endereço eletrônico: <http://www.periodicos.uff.br/poiesis/>

© 2022 by PPGCA - É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação e aos/às autores/as sejam preservados. Os trabalhos publicados são de responsabilidade exclusiva de seus/as autores/as, assim como a autorização para a publicação nesta edição das imagens contidas em seus respectivos artigos.

Esta publicação é distribuída nos termos da licença Creative Commons; Atribuição: Não Comercial, Sem Derivações - 4.0 Internacional [CC-BY-NC].

SUMÁRIO

[REVISTA POIÉSIS, V. 23, N. 40, JUL./DEZ. 2022]

12 EDITORIAL

DOSSIÊ TRANSMissão: Imaginários radicais trans | Organização: Thigresa Almeida, Walla Capelobo

14 Cacos de deus, cacos de casa e cacos de recusa | Diable da Silva

29 De como pratiquei e pratico (parte de minha) antiarte | Ana Mogli Saura

43 Cenas do corpo e segredo | Loren Minzú

46 E depois? | T. Angel

58 Estratégias estético-políticas para fugir da captura | Thigresa Almeida

66 Sentimentos do mundo em cartografia sentimental para o fim do mundo // notas de uma bixa preta sertaneja | Tiago Manguebixa

72 Mas então eu decidi nadar | Miro Spinelli

82 Plantações, retomadas e colheitas de sonhos | JeisiEkê de Lundu

95 Prototeses para travecametodologias de criação em arte contemporânea | Isadora Ravena

ENTREVISTA

- 105 A palavra na poética de Ronald Duarte | Ronald Duarte, Carlos Eduardo Dias Borges, Ricardo Maurício Gonzaga, Josélia Andrade Santos

PÁGINA DE ARTISTA

- 127 Balada do corpo solar - série aberta (1997-2022) | Marcos Bonisson

ENTREVISTA

- 141 A mulher, pra ser ouvida, precisa gritar muito alto | Franz Manata, Jocy de Oliveira

PESQUISA EM PROCESSO

- 159 Três modos autorais: indeterminado, irônico e estocástico | Leona Machado

ARTIGOS

- 173 À mesa, em abismo | Elisa de Magalhães
- 186 Objetos específicos e objetos inquietantes: provocações a partir de uma nota de rodapé | Guilherme Moreira Santos, Vera Pugliese
- 201 A utilização de vídeos na construção dramaturgica *Odisseia 116* | Cleilson Queiroz Lopes

TRADUÇÃO

- 216 Um excesso de mundo: a internet está morta? | Hito Steyerl, Amanda Pietrolungo, Beatriz Pimenta Velloso, Gabriel de França Caetano
- 230 "Belinografização", telecinema e videocinema | André Gaudreault, Philippe Marion, Adriano Carvalho Araujo e Sousa

EDITORIAL

Há mais de duas décadas, a Revista Poiésis vem trilhando um caminho consistente, lastreado em uma história que teve início no ano 2000 e que lhe garante um lugar de relevância entre os periódicos científicos dedicados às artes no país. Em seu conjunto, esses periódicos, vinculados às universidades públicas brasileiras (federais e estaduais), têm participado do importante movimento político-social-educacional das universidades para resistir e conter o desmonte e o retrocesso no tempo presente, enquanto se projeta a retomada das mudanças e das reformas necessárias para o país.

Na mesma medida que a multiplicação e a diversificação de programas de pós-graduação em artes nas diferentes regiões sopram ventos revigorantes, os estudos e as reflexões estampados nas páginas dos periódicos científicos da área têm propiciado o espalhamento e o adensamento de debates imprescindíveis para a construção de uma sociedade brasileira mais justa, diversa e inclusiva. O dossiê intitulado “TRANSmissão: imaginários radicais trans”, organizado por Thigresa Almeida e Walla Capelobo, pós-graduandos do PPG em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, é um testemunho robusto dos compromissos políticos e artísticos da Revista Poiésis e do PPGCA. O dossiê conta com as contribuições incisivas de Daimbe da Silva, Ana Mogli Saura, Loren Minzú, T. Angel, Thigresa Almeida, Tiago Mangebixa, Miro Spinelli, JeisiEkê de Lundu e Isadora Ravena.

Somando-se ao dossiê, a edição 40 segue com a entrevista com Ronald Duarte, realizada por Carlos Eduardo Dias Borges, Ricardo Maurício Gonzaga e Josélia Andrade Santos, e a entrevista com Jocy de Oliveira, concedida a Franz Manatta. Entre as duas entrevistas, a Página de Artista com o ensaio visual de Marcos Bonisson, intitulado “Balada do corpo solar”.

Em seguida, a edição da Revista Poiésis apresenta a instigante reflexão de Leona Machado, jovem pesquisadora e graduanda em Artes da UFF, versando sobre complexas relações entre arte, autoria e identidade. A seção Artigos nos oferece os trabalhos de Elisa de Magalhães e Cleilson Queiroz Lopes, além de um terceiro artigo na coautoria de Guilherme Moreira Santos e Vera Pugliese. Fechando a edição, duas traduções: a primeira, realizada por Amanda Pietrolungo, Beatriz Pimenta Velloso e Gabriel de França Caetano de um texto de Hito Steyerl, enquanto a segunda, assinada por Adriano Carvalho Araujo e Sousa, nos oferece a tradução de um texto de André Gaudreault e Philippe Marion.

A Revista Poiésis, ao completar mais um ciclo e chegar à edição 40, manifesta o orgulho de ser parte dessa energia que emana do conjunto dos periódicos científicos das universidades públicas brasileiras.

Luiz Sérgio de Oliveira
Editor, Revista Poiésis

DOSSIÊ

TRANSMISSÃO: IMAGINARIOS RADICAIS TRANS
ORGANIZAÇÃO: THIGRESA ALMEIDA; WALLA CAPELOBO

CACOS DE DEUS, CACOS DE CASA E CACOS DE RECUSA

SHARDS OF GOD, SHARDS OF HOUSE, AND SHARDS OF REFUSAL

FRAGMENTOS DE DIOS, FRAGMENTOS DE CASA Y FRAGMENTOS DE RECHAZO

Diambe da Silva *
(Artista independente, Brasil)

RESUMO Este relato acadêmico reflete as noções de metabolismo, coreografia e epidemia (seja a de HIV, nos anos 1980, ou de Covid, nos anos 2020) sobre o trabalho videográfico *Einstein Remix*, de Diambe da Silva, criado a partir do poema homônimo de Ricardo Aleixo, que é sua matéria prima. Desdobramentos sobre o pensamento implicado da filosofia Ubuntu e o conceito de coreopolítica de André Lepecki decorrem deste trabalho, que acaba por criar outros poemas pela prática do erro.

PALAVRAS-CHAVE metabolismo; coro; coreografia; Ricardo Aleixo; escultura

ABSTRACT This academic report reflects the notions of metabolism, choreography and epidemic (whether HIV in the 1980s or Covid in the 2020s) on the videographic work *Einstein Remix*, by Diambe da Silva, created from the poem of the same name by Ricardo Aleixo, which is its raw material. Unfoldings on the implicit thought of the Ubuntu philosophy and André Lepecki's concept of choreopolitics follow from this work, which ends up creating other poems through the practice of error.

KEYWORDS metabolism; chorus; choreography; Ricardo Aleixo; sculpture

RESUMEN Este informe académico reflexiona sobre las nociones de metabolismo, coreografía y epidemia (ya sea el VIH, en los años 80, o el Covid, en los años 2020) en la obra videográfica *Einstein Remix*, de Diambe da Silva, creada a partir del poema homónimo de Ricardo Aleixo, que es su materia prima. De este trabajo surgen desdoblamiento sobre el pensamiento implícito de la filosofía Ubuntu y el concepto de coreopolítica de André Lepecki, que acaba creando otros poemas a través de la práctica del error.

PALABRAS CLAVE metabolismo; coro; coreografía; Ricardo Aleixo; escultura

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 Diambe da Silva

* Para Alessandra Vanucci.

Diambe da Silva (1993, RJ) é artista visual e tem um corpo de trabalho marcado pelo uso de matérias vivas, sendo recorrente o recurso de tecidos, raízes alimentares americanas, gravuras e coreografias que relacionam arquiteturas com movimentos espontâneos em elaborações plurais. Sua poética resulta em estruturas móveis, esculturas vivas, desenhos de fogo, mantos e outras variantes. E-mail: euvc989@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5697-2878>

Buscando definir o que é a vida no texto “O que restará da biologia do século XX?” (1997), Manfred Eigen afirma, ainda em 1993, derivando dos estudos genéticos que conhecemos da epidemia de Aids no seu ponto ápice: a vida é um conjunto de condutas análogas a um programa genético. Situações vitais são complexos que envolvem processos celulares, tecnologia genética, capacidades heterogêneas, materiais contidos e continentes para genomas. Fundamentalmente a vida se dá em sistemas encapsulados; e o que determina a diferença entre o que vive e o que não vive são três fatores: a vida seria fundamentalmente autorreplícante, mutante e metabólica. Segundo o autor, essas três características diferenciam seres vivos de seres não-vivos, critério orgânico que faz, por exemplo, vírus serem em si diferentes de bactérias. Essa diferença está baseada no movimento autônomo de um corpo para viver, lidar com instabilidades e criar desvios por meio de informações que são carregadas, processadas e buscando se manter viva, automultiplicando. Se, dentro de um sistema orgânico, um mutante melhor adaptado é encontrado, criando variações, a distribuição anterior se torna errante e instável. Metabolismo é lidar com a instabilidade, no sistema complexo de processamento de variações que existe em organismos vivos. A criação de informação no mundo vivo nos ajuda a entender a pergunta que Eigen atualiza sobre o que é vida? A vida é, de algum jeito, autorreferente e inerentemente organizada. Eu não sou bióloga, nem ocidental, mas não desconsidero que essa reflexão me ajudou a entender o panorama do que estamos vivendo hoje.

Essa definição de vida, uma vida que carrega códigos, sequências de símbolos e que é essencialmente criadora de teorias dinâmicas que por si criam nexos e fenótipos, parece hoje ser interessante para pensar arte em meio a uma pandemia da CoViD-19. É cedo para traçar paralelos entre essa epidemia e aquela, do HIV, que se manifestam em formas extremamente diferentes de contágio e letalidade, assim como em seus indicadores etários, de sexo/gênero e nos seus efeitos corpóreos. Pode-se dizer que, entre os anos de 1982 e 1996, a AIDS, ocasionada pelo vírus do HIV, foi uma doença quase 100% letal, porque afetava diretamente o sistema imunológico, criando uma deficiência. Nisso, difere do vírus Sars, que ocasiona a CoViD, uma crise respiratória em incidência menor do risco letal. A quantidade de óbitos em função do número de contágios é o que determina a letalidade de uma infecção. Desse jeito, embora o HIV tenha sido mais letal, o Sars tem sido mais mortal no Brasil do que o HIV¹ foi no auge do seu contágio. As duas epidemias criam alterações até então inesperadas na atitude das pessoas e no hábito de se movimentarem e de interagirem. Em nível erótico ou ambiental, são caminhos que abruptamente geram diferenças a longo prazo. O entendimento da vida enquanto um código é também conhecimento pertinente para pensar a vida e a arte enquanto programa e enquanto movimento.

Einstein Remix é um trabalho que fiz sobre variações do poema de mesmo nome do escritor Ricardo Alei-

xo. Esse poema, que é todo escrito de maneira visual, foi enviado a diversas de minhas amigas e parceiras durante a pandemia e pedi a elas que me lessem, pela primeira vez, em uma videochamada que estava sendo gravada, intimamente, com cada uma delas. Todas elas leram de jeitos diferentes umas das outras.

A leitura de Walter Benjamin (1993), sobre a breve história da fotografia, me fez pensar sobre o valor da imagem fotográfica no seu estatuto de não-arte. Aquilo que Benjamin valoriza na fotografia é seu caráter de experimentação, ou seja, naquilo que nela dificilmente seria comercializável, até o momento em que o autor escrevia. A fotografia fazia parte de um mundo fabricado, era uma morte com a gestualidade da pintura, por exemplo. Ao fim do seu ensaio, o autor alemão também assemelha a fotografia à evidência de um crime, no que se pergunta “Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime?” A mim vale a pergunta porque considero que a arte, como um todo, é testemunha de crimes e expropriações, exclusividades, exclusões. A experimentação com *Einstein Remix* dentro da minha experiência busca alargar a noção corrente de coreografia como lugar exclusivo do palco. A dança pode ir para um sentido mais amplo. Proponho criar uma orquestra, que surge em homenagem a Ricardo Aleixo, aqui assume o lugar de um coro, movendo essas noções para além do espaço de confinamento, seja do teatro, seja de nossas casas: vale aqui como movimento, escultórico, íntimo. Também me valho da

definição de *aura*, que segundo Benjamin é aquilo que ronda “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais próxima que ela esteja”, porque esses encontros foram sempre únicos. Desse jeito, a coisa única e distante me foi útil enquanto situação.

É necessário afirmar que o poema visual de Ricardo Aleixo é o ponto de partida desse trabalho. Se Benjamin afirma que a fotografia é destruidora do academicismo da pintura, o poema de Ricardo se usa da figura de Deus para aludir a uma escrita que a princípio rompe e também compactua os princípios físicos de Einstein, inventor da teoria da relatividade, teoria em que os campos de energia cinética se interrelacionam mutuamente, criando interdependências e variações.

Ricardo Aleixo lembra em entrevista de 2002 ao programa de televisão Veredas Literárias que a fortuna crítica se avoluma sobre seu trabalho à medida que seu projeto literário se tornava mais nítido: misturar a experimentalidade entre poema e imagem com as mitopoéticas afrodiaspóricas², espaços e tempos diferentes. *Einstein Remix* tem, nitidamente, relação com a herança da poesia concreta, que é uma das bases da formação poética/cultural/ética do autor, que vê nesse movimento a “defesa radical da invenção em um país que aposta no atraso”. Ricardo afirma que escolhe para si, com liberdade, essa influência, o que quer dizer que permite ser influenciado por ela e influir sobre ela.

STEYERL, Hito; PIETROLUONGO, Amanda; VELLOSO, Beatriz Pimenta; CAETANO, Gabriel de França. Um excesso de mundo

Influir sobre algo é sempre uma inserção no campo, é “se misturar com o sujo da vida”, diz Aleixo. No poema *Einstein Remix* são misturados espaços preenchidos por fragmentos de palavras e outros que são ocupados por lacunas. Nele, mesclam-se formas quadradas, semelhante a um jogo xadrez, que alude ao espaço racional, ordenado, dicotômico e maniqueísta, entre preto e branco, mas cujo conteúdo em si não é nem ordenado, nem dicotômico nem maniqueísta.

A relação de influência que guarda com a herança da poesia concreta é evidente: é um trabalho que ganha força em um campo verbivocovisual, ou seja, alude a palavra, voz e imagem de uma só vez. A influência do poema concreto canônico, como aqueles dos irmãos Campos, nesse poema e em outros trabalhos contemporâneos de Ricardo não encerra a expressão do artista mineiro a esse movimento. No campo da imagem, especificamente este poema é composto como uma trama de núcleos que se relacionam mutuamente e que, por fim, ganham significado mais nítido quando lidos à moda ocidental: da esquerda para direita, de baixo para cima e assim sucessivamente, seguindo cada um dos quadrados preenchidos por fragmentos de palavras. Ainda assim, a poesia de Ricardo Aleixo muito se guia pela mitopoética afrobrasileira e pode ser entendida enquanto encruzilhada: território próprio do encontro entre ruas diferentes, lugar de Exu, um criador de pegadinhas, abridor das portas do tempo espiralado, o primeiro a quem se bate cabeça nas religiões brasi-

leiras de matriz africana. Em *Einstein Remix*, a disposição gráfica do poema é totalmente determinante de seu conteúdo, no que a pesquisadora Thelma Scherer (2015) em seu doutorado tece comentário pertinente sobre a forma-poema, que, segundo ela, ressalta a distinção de lugares delimitados para os lugares brancos e os negros, afirma que o maniqueísmo faz parte dessa forma que, segundo ela, permite às palavras dançarem em face da distinção absoluta. O espaço maniqueísta também se dá em referência a um deus que está em jogo e, sobre a diagramação, ela afirma:

Sabemos que uma qualquer outra disposição visual do poema faria com que a leitura fosse completamente diferente. Ele não pode ser apresentado em outro formato, a não ser que seja *traduzido*. [...] O que não impede que o próprio poeta ou pessoa alheia o traduza para canção, vídeo, gif etc., e até mesmo para outra disposição gráfica – que incorreria em outro poema (SCHERER, 2015, p. 106).

Para mim, a relação intuitiva com o trabalho veio antes de qualquer pesquisa. Meu interesse nasceu em meio à pandemia de CoViD, quando eu andava lendo esse poema do Ricardo Aleixo para algumas pessoas minhas parceiras, até que um dia em vez de ler eu apenas mostrei a uma pessoa e pedi para uma pessoa ler para mim. Ela ficou um tempo juntando os pedaços, dada a organização complexa das palavras. Eu reconhecia nitidamente Ricardo Aleixo como um dançante da poesia, mas ali testemunhei a dança com o corpo de quem lê.

Até minha comparsa conhecer o código de juntar os espaços, eu fiquei ouvindo curiosa um monte de cacos de som sendo juntados. Eu, que já conhecia o código e lia de jeito estável, ainda achava que o poema era aquilo que eu lia, mas então eu entendi que era também a parte em que eu ainda não entendia. Ficou, mais do que nunca, evidente que Aleixo é um artista incrível, e que os espaços vazados são determinantes para a leitura, além da própria forma do poema, tal e qual em uma *gestalt* ou em outros esquemas que racionalizam e relacionam a palavra com a imagem. No limite do erro de leitura, a relação entre figura e fundo acabou se mostrando coreográfica, porque ainda mais importante são os espaços vazados: era ali onde as minhas interlocutoras expressavam seu não-entendimento da forma, o grunhido e sua grande força de criar recombinações.

Vale ressaltar que a partir daqui, estou sempre me relacionando com o poema enquanto forma comparilhada, transmitida, entre coreografia e escultura de nossas intimidades, tangenciando a forma de poema na direção do conhecimento do corpo. O que passou a influenciar minha relação com ele não foi senão a afetividade, as vozes, os tempos vazios, os preenchimentos intencionados e os jeitos de lidar com os vazios da pista de dança, cada uma de nós na arquitetura de casa. A gente sabe que epidemias podem durar décadas e mexem com os nossos esquemas de sentimento, desejos de cura, possibilidades físicas, mentais, corpóreas. Nós como mundo já vivemos outras infecções e na atual

epidemia nos é pedido que fiquemos distanciadas, mas certamente vamos sair desse tempo diferentes do jeito que entramos. Cabe a nós esperar para viver, espera que é, também, ação. Então eu fazia a proposta a pessoas que eu conheço “você lê um poema para mim?”, era sempre o mesmo poema, ligávamos o vídeo e batíamos papo e então eu escutava. Precisava ser a primeira vez que a pessoa encontrava esse poema e, sendo os encontros sempre únicos, eram também sempre diferentes, e eu escutando um poema todo novo. Então E. R. veio desse gesto cotidiano, mas no vídeo só entra o poema, coro, dança sentada. Eu pensava em fazer no espaço físico. Também poderia ter ficado pedindo autorização de um espaço ou recursos para montá-la em muitas telas, mas o que acabei fazendo foi desdobrar em um espaço virtual do jeito como se mostrou possível e acessível, em um primeiro momento, na plataforma digital do Pivô Satélite. Ali, essas vozes e corpos foram diagramadas em concomitância, organizando uma coreografia cacofônica.

O coro aqui acaba processando uma informação seguindo seus próprios jeitos muito diferentes para vocalizar, entender ou mesmo de silenciar. Vernant e Naquet (2014) desdobram o sentido de coro na tragédia grega, um gênero cênico, delimitado no tempo e no espaço, que tem como tema o pensamento social em conflito com as escolhas de um herói que busca fugir ao desígnio dos deuses e acaba revelando o verdadeiro sentido desses mesmos desígnios míticos. Se o herói é

personagem individual que se opõe e ao mesmo tempo é inseparável do mito que lhe é designado, o coro é, nesse gênero, um personagem coletivo. Ele exprime temores, esperanças, julgamentos e sentimentos do público, sendo ao mesmo tempo coletivo e anônimo e propriamente lírico: trazem incertezas, flutuações, mudanças de sentido e revelam discordâncias em relação ao herói. Esse sentido de coro, que negocia um significado heroico ou divino, parece ser próximo do que foi experimentado como leitura coletiva de *Einstein Remix*, o coro enquanto forma mitopoética de lidar com um “deus que não joga xadrez” e que, na atualidade das nossas conversas, nos colocava em situação de confinamento, além de todos os outros posicionamentos que fazem os nossos corpos dissidentes serem em si pluriversais.

Existe uma palavra de origem grega, que é a “pantarreia”, palavra à qual o filósofo sul-africano Mogobe Ramose (1999) usa para referir a um pensamento que não seja fixado. Segundo ele, a linguagem pantarreica é uma linguagem em fluxo, que não seja totalmente racional nem totalmente emocional: ela é única, “baseada e basicamente holonística” (p. 8), ou seja, mutuamente racional e emocional. Ele se refere à ideia de pantarreia para se referir ao pensamento ubuntu, que prevê uma forma de linguagem não fragmentada³, em uma visão do verbo e da palavra que seja também a materialização e personificação do agente, uma língua que segundo o autor é ao mesmo tempo gerúndia e gerundiva.

Dentro do pensamento ubuntu, uma filosofia dos povos Zulu, Suati, Dedele e Ossa, da região sul do continente africano, existe uma implicação total entre perceber e agir. Agir é estar percebendo e isso faz sentido a todas as pessoas que praticam a língua bantu, agindo de modo ubuntu⁴ e eu uso dessa filosofia para aludir, segundo um viés não-ocidental de pensamento, o reentendimento da língua colonial e ocidental que estou usando aqui, enquanto uma forma de movimento e ação. Tomando como exemplo o provérbio *Kosa ga e theeletswe e duletse* (em português, “sentada você não pode ouvir a música”), a percepção da música, na língua bantu e no pensamento ubuntu, prevê e significa agir junto com ela, dançando. A partir dessa ideia, podemos reconhecer outramente o hábito ocidental de espectação, muito caro ao teatro, ao cinema, música, literatura (você provavelmente está sentada agora) e às artes da cena em geral, que entendemos como permanecer imóvel em frente ao trabalho de arte, em estado de contemplação. Dentro desse pensamento, separar a emoção contemplativa da ação de estar imóvel diz respeito a um estado de fragmentação do ser, o que não deixa de ser, também, um corpo implicado em todo esforço na sua fragmentação sensível. Nesse sentido, posso influir sobre o ditado de que estar espectando, esperando, é também estar agindo. Com isso, concluo: a partir dessa filosofia de total implicação, mesmo a postura de espectadora não é uma postura anulada, mas uma postura ativa, que diz respeito a uma coreografia dos corpos. Ou seja, estar imóvel é também estar dançando.

Se corriqueiramente, nós, ocidentalizadas, aceitamos a espetação como postura de anulação, é porque age de jeito eficaz um enunciado poderoso e legitimado em diversas instâncias: nós caímos no consenso que enquanto espectadoras nosso corpo está separado de outros estados, impossibilitado de ser, também, ao mesmo tempo atrizes, ou agentes. Uma filosofia de implicações, em vez do pensamento fragmentado, nos coloca em um lugar mais ativo mesmo quando estamos sentadas, esperando. Desse jeito, considero que *Einstein Remix* segue uma partitura de movimento, entre preto e branco, vazio e cheio, móvel e imóvel, e extrapola esses maniqueísmos que só podem ser analisados do ponto de vista de quem pensa se são felizes, ou infelizes ao se cumprirem, se agem intencionalmente de boa ou de má-fé, mais do que sejam “verdadeiros” ou “falsos” (TAYLOR, 2020, p. 49).

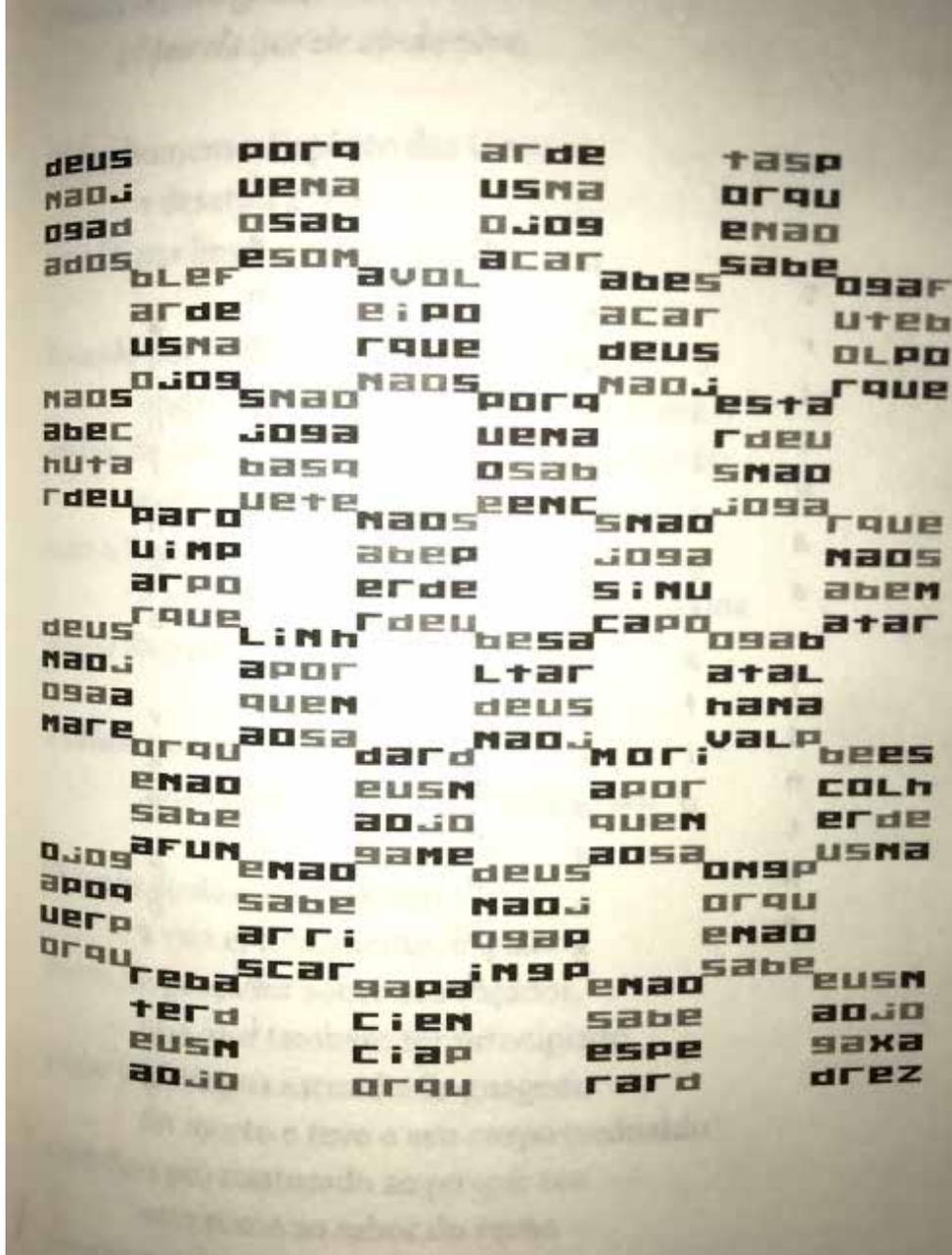
Ainda sobre pôr em cena Einstein Remix, dessa vez como coreografia e também como recusa a um enunciado único que pudesse estar expresso naqueles versos, e mais ainda sobre o processo de incorporação dos enunciados, André Lepecki, no seu texto *Or, the task of the dancer* (2013), comenta a noção de política em Hannah Arendt, deplorada no seu texto *A condição humana*, em que se refere ao “movimento político” (p. 13) como algo que *pelo menos até agora* ainda não sabemos fazer. O “at least not yet” é o ponto de partida do texto de Lepecki, que se dedica principalmente a entender o que seria a ideia de movimento político,

fazendo nessa ideia de movimento convergirem as práticas de mobilidade em performance e as mobilizações políticas em cenários urbanos. O autor faz também convergir na ideia de política, a noção arendtiana do que seria um exercício experimental de liberdade⁵, com a noção de Jacques Rancière, para quem o regime estético é um regime político, capaz de partilhar sensibilidades e criar dissensos. O lugar de onde Lepecki parte, nesse texto, é a conjunção entre “política” e “liberdade”, no que podemos o mote “não aprendemos a nos mover politicamente, pelo menos não ainda”, e a partir daí entender “não aprendemos a nos mover com liberdade, pelo menos não ainda”. Se a coreografia é em si um sistema de obediência, o que podemos inferir das coreografias do teatro, das coreografias de escola de samba e também das coreografias militares, assim como todas as artes de espetação o são, porque esperam que você obedeça, o autor se apropria do ponto de vista de Arendt para afirmar que a coreografia, a dança, o movimento, apesar de estar sempre relacionada a um enunciado imperativo, é também empobrecida quando se resume à relação imediata entre falar e obedecer. Essa relação de transmissão do movimento seria em si menos política. O exercício da liberdade se expressaria no posicionamento dos corpos uns em relação aos outros, como a partir de algo sempre provisório e incompleto, mesmo que relacionado a um rigor imperativo, no caminho de ser reiniciado, porque ainda inconformado. multidude e divergência.

Para mim é difícil aludir no meu trabalho à coreografia enquanto um campo consolidado, mesmo no ponto de vista de Lepecki. Na verdade, o que intenciono é alargar à noção de coreografia, assim como alargar a minha prática escultórica junto a essa noção. Quando entendi que este seria um codinome provisório para alguns de meus conjuntos de trabalho foi, contraditoriamente, porque eu necessitava aludir a um campo consolidado como álibi, para poder agir em situações que demandam poder porque exigiram de mim o uso da liberdade. Essas situações acabam sendo felizes enquanto coreografias, embora eu pudesse ter usado outros termos, como performance (mas eu não acho que seja o caso), motim (palavra imediatamente relacionada à política, que agiria contra mim) ou escultura social (termo que não teria jurisprudência para falar com a polícia). A percepção dessa face como *coreografia*, que se deu a partir da situação Devolta, na praça Tiradentes em vinte dois de janeiro de dois mil e vinte foi tranquila e conversada junto de minhas cúmplices, envolvia, assim como se deu, uma estratégia para escapar do enquadramento de policiais, monarquistas e de críticos de arte. Os policiais, principalmente, eu mapeei semanas antes, em termos de ritmo, tempos, posições na praça e rondas. A partir desse momento, a leitura de André Lepecki, o pensamento ubuntu e a noção de criminalidade me foram pertinentes.

Vejo portanto uma relação de cumplicidade junto às pessoas que trabalham comigo nos trabalhos que

chamo de coreográficos, que são, por fim, trabalhos de fuga, numa forma de colaboração que escapa ao dinheiro, à tecnologia e a outros bens que seriam finitos, ou, como diz Jota Mombaça “SOMOS SIMULTANEAMENTE TORNADAS INCÓGNITAS E LEVADAS A LUTAR PELA LINGUAGEM” (MOMBAÇA, 2017, p. 25): a cumplicidade, numa luta sempre derrotada, quanto mais se usa, mais se tem, ao contrário dos recursos do dinheiro e outros materiais ou tecnologias, que acabam à medida que são usados. Nesse sentido, as coreografias que tenho usado são anti-coreografias: elas esperam a ação inesperada, elas são agidas por anti-corpos, que somos nós enquanto dissidências, e são coreografadas apenas o necessário para agir uma situação que torne segura a nossa exceção. Não há coreografia, mas, ao mesmo tempo, vem havendo coreografia no que faço. Desse modo, o processo que me relaciona com o poema *Einstein Remix*, de Ricardo Aleixo, se torna também uma coreografia como venho trabalhando essa prática: maneira incorporada e não ensaiada de criar desvios dos enunciados já esculpidos, escultura de novos enunciados. Talvez eu devesse usar outra palavra que não essa, mas acredito que usando essa palavra eu torno o campo mais largo e possível para corpos como o meu, que fogem à regra e buscam jeitos estéticos de expressar suas recusas.



Ricardo Aleixo, *Einstein Remix* in *Pesado demais para poesia*.

3X EINSTEIN REMIX, DE DIAMBE

Agrade Camiz

Deus não joga dados
Blefe
Arde
Porque arde
Joga porque sabe jogar
mãos
Abed
Joga
Por que?
Porque mal sabe
É
Estar
Estar deus
não joga
Porque não sabem
Atar
Deus não joga
Amaré

Deus não joga amarelinha porque não sabe (risos)

Gente?

Deus não joga batalha naval
porque não sabe a
fundar
Porque não sabe afundar

Deus não joga memória
Porque não sabe blefar

Oxe
Difícil isso aqui de encontrar?

Oje Onjo, por que rebater
Deus não joga paciência porque não sabe esperar
Eu todinha!

Deus não joga xadrez
Vou voltar
Deus não joga dados, porque não sabe somar
Deus não joga cartas, porque não sabe blefar
Deus não joga vôlei, porque não sabe sacar
Deus não joga futebol, porque não sabe chutar
Deus não joga basquete, porque não sabe encestar
Deus não joga par ou ímpar, porque não sabe perder
Deus não joga sinuca, porque não sabe matar
Deus não joga amarelinha, porque não sabe saltar
Deus não joga batalha naval, porque não sabe afundar
Deus não joga memória, porque não sabe...
Acabei de ler esse e esqueci
Por que não sabe? Escolher!
Deus não joga porque.. pôquer, porque não sabe arris-
car
Deus não joga pingue pongue, porque não sabe rebater
Deus não joga paciência porque não sabe esperar
Deus não joga xadrez

Millena Lizia

Deus não joga dados
Porque não sabe, soma
volêi
Porque não
Porque não sabe
Enc
não joga sino campo
Abes car deus não esta
Deus não joga porque não sabe atar

Escolher de
usna
Ong porque não sabe
Deus não joga xadrez

não sabe esperar

Paciencia
Arc
deus não joga,
pinga

Dar, deus,
Não, jogabe

Besaltar,
deus não,
ota
nãos, atebe erde deu

linha porque não sá
dar, deus não joga game
arque não sabe afun
e não sabe arriscar,
rebater
deus não jô

joga porque arque,
deus não joga amaré

linha porque não sá dar,
deus não joga-me

Mori, a por quem
A osa, ong porque não sabe esta ardeu

Não joga quem não sabe atar
Fago? Utebe u por quê?
Taspe, or que não sabe
Abescar, deus não jota por que não sabe em que

Não sabe, perdeu
Bessá, altar deus não jota
Arde
Deus não joga car
Abescar, avolei por que não?
Não joga, basta

Vet, nãos
Sabe per deu
Paro
Parou impá
Par ou impar
Porque linha
Por quem usa
Ar que não sabe afun

Joga porque
Por que? Porque não sabe arriscar
Rebater deus não jô
Gapa paciência porque não sabe esperar

Deus não joga xadrez
Não joga dados
Blefe, arde

Deus não joga
Porque não ousa
E soma volêi por quem
Não, por quem não sabe em q
Não joga sinuca por ogar batalha naval
Bis

Colher
De

Usna
Ogarfo tebol
Porque taspe porque não sabe
Arde na
Arde usna, usna o joga car
Porque não sabe e soma
Velêi por que não

Porque não sabe em ques
Não joga sinuca
Po oga, batalha naval
Bis
Colher de usna

Morí
Morri por quem ousa

Gueime, game, mi
E não sabe arriscar, rebater, eus
Não jô
Não yo

Ciencia ape gata e não
Sabe esperar
Arne vica opua
Loes, cam renal
Oes puouê auoá

Ersn junk si
Die nuá e ablua toes
Arlina secrina puoe
Ouar ji te ank aepe nu

Erz ju, erz ju no
E uoak
Euoá arná erzjusissi
Bel belrne bernenem die argh iassa-as
E euá que ao beú, uáen
Lá aka eipe uo, uo nos
Gaerna Naem
Ist peú auá irque opioue
Esse jota bliu eneuaene

Oáca o-oeavii cá opeú-po
Loes auoá
Arzju-ci dieuna diarsna peúoê
Eipo que não
Não porque não
Não sabe por que não
Besta deus, não

Mor
Morri porque não sabe
Não
Não
Colher na
Xadrez, esperar ciência
Ad-nuô, rebater de usno joga
Auá jo

E não sabe arriscar ois quer
Ospe quer uê o arque uo
Die no ar deus
Amaré-linha porque oassa
Não sabe arde deu besta deu saltar
Deus não esnuassissí

Noai-íá, oaoaê oaeuacê
Ar narque num
que há cê
não deus ar cabesabe
Ulp por que tues taspe arde não usa avolêi por que não

Porque na
Sabe
Porque sabe sabe som, som
Blefar deusna joque
Não saberque utar deu parlo
Paro impar porque deus
Num joga amaré
Aquém não sabe afume
Afuinhão aquém não sabe arriscar
Paciência, rebater, não

Paciência, não esperar
Não, xadrez
Não, não,
Escolher-na
Não matar
Batalhar
Batalhana val
Morí, saltar vou
Não sinuca
Sinuca estar não saber ogan
Por que
Por que
Essabe
Abe Deus, joga porque sabe

Há porque deus jox abe joga
Eu joga
Não pé, ar, não afun ô

Por que rebater? Não arriscar
Paciência não
Não esperar
Não xadrez
Escolher na

Alô, nave mãe?

Walla Capellobo

Lova eipou rave naus
Para vena ossabe encar
Lajê onisse kapó bessa
Letar
Deus morí apor, quem assar

Be-es corlherde linha porcá
Ossá
Deus jô angô maré

Paro olimpo atoá redeu
Vete basa arde naus deus
Acar, sabe encê deus sabe,
Fun

Ojo pope oonan quem?
Azar tá bate dinu kapó
Jaca tocar nar naus vena
Acar sabe asta eu
Não oan jipó noado

Lata, rata sácar pota
Nabe colher di deus
Quem?
Ousa por naus enur ana

Basa uta eu, duda
Dabe zabe sino nupo osa kapo
Deu eipou uma soja joça
Suê não emtar
Quem sabe fun deus

NOTAS

1 O vírus do HIV foi isolado pela primeira vez em 1982 como responsável pela AIDS, deficiência imune que facilita doenças oportunistas e que tem letalidade decrescente no mundo desde 2004 (dados encontrados em <https://www.unaids.org/en/resources/fact-sheet>, acesso em 9/4/2021) e, no Brasil, desde 2007 com a quebra de patente do Efavirenz, medicamento, à sua época inovador, que tem efeito antirretroviral e que, como tal, é distribuído pelo SUS desde 1996, com a lei 9.313 (dados encontrados em <http://www.blog.saude.gov.br/index.php/promocao-da-saude/53684-tratamento-brasileiro-contra-hiv-aids-se-consolida-como-referencia-mundial>, acessados em 9/4/2021). Segundo o filme documentário *How to Survive a Plague*, de David France, os anos iniciais dessa epidemia tiveram como epicentro os Estados Unidos e registram uma média de 500.000 mortes por ano em nível global. No Brasil a taxa de mortalidade em decorrência de AIDS é decrescente desde 2010 e a detecção do HIV é decrescente desde 2012. Os indicadores de desenvolvimento da imunodeficiência (AIDS) é de 57% para pessoas autodeclaradas pretas e pardas ainda em 2020 (indicadores do Ministério da Saúde disponíveis em <http://indicadores.aids.gov.br/>, acessados em 9/4/2021). O estudo de Fernando Alves Jota (FioCruz), intitulado *Os Antirretrovirais através da história, da descoberta até os dias atuais* (2011), aponta 205.000 óbitos em decorrência de AIDS somente no Brasil, entre 1982 e 2008, sendo 84% dos casos na faixa etária entre 24 a 49 anos. No primeiro ano da epidemia de CoViD-19 (2020-2021), testemunhamos no Brasil mais de 300 mil óbitos desde o primeiro caso, sob negligência do governo federal. O vírus Sars-cov produz uma doença de relativamente baixa mortalidade percentual, mas que se prolifera de maneira fácil pela respiração, pelo ar e pelo toque, tornando-se um grave problema de saúde pública. A forma de as pessoas se aproximarem e se relacionarem certamente mudou desde então. Embora os dois vírus sejam incomparáveis em seus impactos, os dados estatísticos são relevantes de serem colocados em paralelo, dada a proliferação global e as

mudanças comportamentais diversas que ambos vetorizam de modo amplo.

2 ALEIXO, Ricardo; SOUZA, Helton, 2002, 6'.

3 A insistência desse assunto, no campo da linguagem, se deve à falsa oposição entre “ser” e “vir a ser” no pensamento ocidental, quando comparada com pensamento linguístico que deriva do ubuntu, totalmente relacionado com aqueles que praticam a língua bantu, que é um pensamento em fluxo, chamado de reomodo, um modo que, na sua estrutura, não estabelece a divisão sujeito-verbo-objeto (estrutura ocidental que distingue, por exemplo, ser, vir a ser e vindo a ser). No reomodal, todos os princípios do ser são moventes, verbais, posto que o ser é móvel na expressão bantu.

4 ban é o plural de umu, que é a palavra que se refere à substância concreta de ubu, de um jeito que ban (-ntu) e ubu (-ntu) são de algum jeito indissociáveis e mutuamente implicados. O que define ban (-ntu) é o próprio ubu (-ntu), termo equivalente a ser, enquanto umu é o concreto, algo equivalente ao ente, é nisso que se baseia filosoficamente, com base da língua em que esses povos se expressam: quem fala bantu está praticando o pensamento ubuntu.

5 Livre tradução de “experimental exercise of freedom” (LEPECKI, 2020, p. 16).

REFERÊNCIAS

- ALEIXO, Ricardo. *Pesado demais para a ventania*. São Paulo: Editora Todavia, 2018.
- ALEIXO, Ricardo; SOUZA, Helton. *Vereda literária*, 2002, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VxhtykUPTA4>. Acesso em 9/4/2021.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In *Mágia e técnica, arte política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, p. 91-106.
- EIGEN, Manfred. O que sobrará da biologia do século XX? In MURPHY, Michael P.; O'NEAL, Luke A. J. (Org.). *O que é a vida?* São Paulo: UNESP, 1997.
- FRANCE, David. *How to survive a plague*, 104', Estados Unidos, 2012.
- JOTA, Fernando. *Os Antirretrovirais através da história, da descoberta até os dias atuais*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 2011.
- LEPECKI, André. Choreopoliice and Choreopolitics: or, the task of the dancer. *The Drama Review*, v. 4, p. 20, Massachusetts Institute of Technology, 2013. Disponível em [https://direct.mit.edu/dram/article/57/4%20\(220\)/13/42769/Choreopoliice-and-Choreopolitics-or-the-task-of-the](https://direct.mit.edu/dram/article/57/4%20(220)/13/42769/Choreopoliice-and-Choreopolitics-or-the-task-of-the). Acesso em 9/4/2021.
- MOMBAÇA, Jota. O mundo é meu trauma. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 11, p. 20-25, 2017. Disponível em <https://piseagrama.org/o-mundo-e-meu-trauma/>. Acesso em 9/4/2021.
- SILVA, Diambe. *Pivô entrevista Diambe*, 2021. Disponível em <https://www.pivo.org.br/blog/pivo-entrevista-diambe-da-silva/>. Acesso em 9/4/2021.
- TAYLOR, Diana. *Politics of presence*. Durham: Duke University Press, 2020.
- RAMOSE, Mogobe B. *African Philosophy through Ubuntu*. Harare: Mond Books, 1999, p. 49-66.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DE COMO PRATIQUEI E PRATICO (PARTE DE MINHA) ANTIARTE

OF HOW I PRACTICED AND PRACTICE (PART OF MY) ANTI-ART

DE CÓMO HE PRACTICADO Y PRACTICO (PARTE DE MI) ANTIARTE

Ana Mogli Saura *
(Artista independente, Brasil)

RESUMO Desde uma abordagem que reconhece a não separação entre vida e obra (no trabalho de pessoas trans y racializadas), a autora percorre parte de sua pesquisaAção, produção e formação, que está diretamente ligada às lutas anticapitalistas e ao movimento antiarte de sua época. Nesse percorrido, trazendo elementos singulares de sua vivência, cartografa processos que demonstram o deslocamento de sua prática e a atualização de sua radicalidade, ao longo de 16 anos de experimentação.

PALAVRAS-CHAVE arte-vida; antiarte; dissidência-radical; ação direta; anti-cistema

ABSTRACT From an approach that recognizes the non-separation between life and work (in the work of trans and racialized people), the author walks through part of her researchAction, production and training, which is directly linked to the anti-capitalist struggles and the anti-art movement of her time. In this journey, bringing singular elements of her experience, she maps processes that demonstrate the displacement of her practice and the updating of its radicality, throughout 16 years of experimentation.

KEYWORDS art-life; anti-art; dissidence-radical; direct action; anti-cystem

RESUMEN Desde un enfoque que reconoce la no separación entre vida y obra (en el trabajo de las personas trans y racializadas), la autora recorre parte de su investigAcción, producción y formación, que se vincula directamente con las luchas anticapitalistas y el movimiento antiartístico de su época. En este recorrido, aportando elementos singulares de su experiencia, traza procesos que demuestran el desplazamiento de su práctica y la actualización de su radicalidad, a lo largo de 16 años de experimentación.

PALABRAS CLAVE arte-vida; antiarte; disidencia-radical; acción directa; anticistema

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 Ana Mogli Saura

* De Pindorama Anti Brasil/Estado/Nação, (1987). Mãe e nômade, vivendo em Grajaú, São Paulo. Artista experimental, instrutora de Yoga Moderno, ecóloga intersecional y (des)educadora transindisciplinar. E-mail: butohkaos@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4887-3639>

1 – PRODUÇÃO DISSIDENTE EM CONTEXTO ATUAL

Para além de elementos como categoria, segmento, meio, técnica, catálogo e até mesmo do próprio fazer: as criações e produções artísticas y intelectuais advindas de pessoas trans y racializadas, tendem a borrar y a transbordar todas essas caixas de definição, e trazem um caráter próprio (que se dá em diversas manifestações) de indiscernibilidade entre vida e obra, tornando sua prática inseparável de seu viver – com todas as glórias e pesares que isso possa trazer.

A vida em suas dimensões e qualidades variadas, enquanto matéria primeira de elaboração do fazer artístico e da pesquisa, é, por excelência, necessariamente, o complexo ecossistema pelo qual desde interações diversas, singulares e não binárias, produzimos acontecimentos y manejamos deslocamentos desde nossos biomas y localidades (existenciais) mais remotas.

Foi e é, de alguns de nossos preparados, que fermentou e fermentará (ainda mais) tanto o veneno crítico-radical (ao social), quanto a medicina regenerativa-ancestral antimoderna. Tal como temos compostado a releitura e a inovação de perspectivas, que, inexoravelmente gerará bio fertilidade cosmológica às dignas rebeldias (que virão!), e a urgência de transformação (cada vez mais incisiva) do real. Isso, estrategicamente, será absorvido pela hegemonia do sistema ocidental branco, que, desde muito, parasita e redireciona

nossos esforços para a sua atualização e manutenção. Mas... seja por contingências de estruturas normativas, seja pelo acesso (muitas vezes caótico e errático) a (fragmentos de) saberes e práticas ancestrais de povos colonizados, ou seja pela experimentação radical y busca por autodeterminação y ruptura (im/possível): de todos os modos, estamos tratando de nossa vivência dissidente, como Corpes Crisis em Re-existência, em um Mundo Ordenado¹.

Quem somos nós? Todes aquelus que reverberarem no decorrer das palavras dessa escrita errática y fizerem conexões condizentes y sinceras com sigo mesmo.

Nos encontramos em uma empreitada cartográfica de fogo cruzado, em que precisamos (além de lutar contra a precariedade do individual/racial/sexual, e construir estruturas amplas e colaborativas de prosperidade) cuidar, articular e circular nossas análises y tecnologias de guerra anticistema, ao mesmo tempo em que o sistema, contra o qual lutamos, nos espreita cada vez mais de perto.

Estamos em um contexto (sub-humano) geral de precarização cada vez mais intenso do existir, no qual apatia, brutalidade, miséria e descaso se somam a amplos e diversos aparatos de controle repressivo, que são a outra face da tecnocracia e progresso social liberal. Cada vez mais hipócritas, a democrática e a da representatividade seguem mobilizando e angariando crentes para seus cultos de esperança em gerenciadores de crises.

Somando a isso, toda especulação e direcionamento do “tema” sob o qual os “debates ecológicos” estão sendo vendidos hoje, desde ativos naturais na bolsa de valores, a artigos de luxo moral e conceitual para projetos neocoloniais. Tudo isso, obviamente, servindo descaradamente aos interesses mais bizarros das altas elites mundiais, os maiores destruidores da vida. O impulsionar do capitalismo verde transnacional significa “proteger a natureza” pelo meio da privatização, retirando cada vez mais o acesso de grupos racializados e empobrecidos às fontes naturais de nutrição da vida; da mesma maneira que o capitalismo cognitivo se utiliza da representatividade e da assimilação para legitimar discursos de fachada para a sociedade, ao passo que as populações ditas representadas vivem uma realidade cada vez mais cruel – inclusive como um efeito “colateral” perverso dessas representações imagéticas.

Ao passo que a farsa moderna-colonial-capitalista parece já nem mais se importar em (co)responder à diplomacia humanitária² e a questões sobre “coerência” e “sentido”, operações cognitivas altamente sofisticadas (que contam com estudos humanos ultra avançados e coletas de dados nas redes) garantem o bom funcionamento do sistema, levando a ideia de código binário as últimas (até então) consequências práticas y reduzindo o potencial cognitivo da grande maioria de pessoas à prostração antirreflexiva, polarização ideológica/especulativa y inabilidade de elaborar ideias y situações complexamente.

É nesse cenário praticamente mundial, que dissidentes trans y racializados vêm tendo seu trabalho reconhecido dentro de ambientes acadêmicos, nos sistemas de arte e até mesmo na indústria cultural, no Brasil e no ocidente. Como que se coincidissem de, justamente na “hora do grande colapso”, o sistema vigente abrir suas portas para que viéssemos (a ser incluídos no espetáculo da barbárie) fazer as “últimas promessas de salvação” – que, a depender de nós, será (sempre que possível) a incitação à deserção de todo e qualquer tipo de ideia que queira nos levar a recuperar os paradigmas ocidentais – o racional, dialético ou progressivo. Seja um programa, um projeto, uma organização ou qualquer coisa que esteja comprometida com a manutenção desse Mundo Ordenado, que, de nós, quer somente a carcaça.

Os problemas em relação ao uso publicitário das “agendas” de direitos humanos e preservação ambiental como propaganda enganosa da manutenção do status quo hegemônico, ao meu ver, ainda estão longe de serem abordados desde suas consequências mais perversas, e estamos muito distante de ter resultados estruturais baseados em noções realmente reparativas, que coloquem em cheque a herança colonial e as violências que as mantêm. E a tecnocracia que se impõe dia a dia, tendo um papel crucial no agenciamento subjetivo social, com o poder de nos fazer ver o mundo cada vez mais de acordo com o desejo hegemônico. Isso me faz lembrar da necessidade de nunca perder do horizonte crítico-criativo o fomento à destruição das estruturas hegemônicas.

SAURA, Ana Mogli. De como pratiquei e pratico (parte de minha) antiarte.

2 – REMODULANDO PARA SEGUIR

Que o tempo possa abarcar as conexões, importâncias y implicâncias que breves reflexões como essas podem suscitar. De todo modo, desde minha posição enquanto artista, negra e travesti-não-binári, me é urgente agenciar determinados desdobramentos critico-criativos para que possamos fazer algumas dobras no tempo, a fim de estar à altura dos acontecimentos, podendo abrir espaço em meio às densas camadas de desorientação existencial.

A encruzilhada sempre foi para mim um campo de complexidades, escolhas e movimentos. Às vezes, é preciso perder-se e adentrar trajetos incertos. E nada garante que se chegará a algum lugar – por isso, mover-se, atentar-se e modificar-se não é só uma “escolha” para quem vive em/de processos. A ideia inicial deste texto era falar sobre alguns de meus processos em arte/vida e sobre como tem ressoado em mim a ressignificação cartográfica dos meus fazeres político, espiritual e artístico. Mas ando sendo interpelada por questões que, ao meu ver, são de alta relevância dentro de um processo cultural, social e político, em escalas que ultrapassam minha práxis e reflexão, enquanto vivente no Mundo Ordenado. Meu exercício aqui é o de trazer questões que atravessam minha obra e, ao meu ver, urgem estar na ordem do dia das reflexões sobre radicalidades y cocriações im/possíveis.

Sendo assim, segue o vento de Oiá.

3 – UMA TRAJETÓRIA EM EXPERIMENTAÇÃO Y ELABORAÇÃO CRÍTICA RADICAL

Por mais de uma década eu experimentei praticar ações interventivas em espaços abertos, com base (y dissidência) em noções como tropicalismo, terrorismo poético, arte sabotagem, situacionismo, antiarte y demais referências que foram incorporadas pelos meios anarquistas, libertários y contraculturais coletivos que vivenciei y construí entre outras pessoas. Tomada por uma grande vontade de transformação social e total descrença pela justiça e seus valores racistas, patriarcais e antropocêntricos, tal como os valores sociais dominantes (e todo o aparato normativo e institucional formativo), conduzi esses anos de minha vida guiada por um processo experimental de ativismo radical, que possibilitou construir realidades alternativas em ocupações urbanas comunitárias, autonomistas y anti-capitalistas. Estas manejavam (dentre inúmeras coisas) a antiarte como uma expressão (anti)estética³, que se utilizava de técnicas e conceitos de diversas disciplinas artísticas e correntes críticas distintas. Bebendo direta e informalmente de referências Dadaístas, Surrealistas, Artaudianas, Neoístas e, mais que tudo (como já citado acima), das proposições de Hakin Bey. A Antiarte pela qual me in-formei levou ao pé da letra a crítica à civilização/modernidade/ trabalho/mercadoria como ética, o estilo de vida anti-capitalismo/consumo/arte/trabalho como estética, y as amplas, distintas y cotidianas ações diretas como política. Anos antes de chegar a esse contexto, eu já fazia parte de um grupo de teatro

amador experimental, que tinha forte referência em Teatro Físico, Clown e Nô japonês, além de estudos em Grotowski, Artaud, Stanislavski, entre outros. Esse grupo de teatro integrava um projeto político-pedagógico que congregava marxistas, anarquistas, feministas e humanistas em um cursinho popular, que foi um momento de extrema importância em minha formação política e artística, no ano de 2005. E, ainda antes de tudo isso, tive a grande alegria de ser iniciada musicalmente pelo meu querido tio Alexandre, que me presenteou com um violão e revistas de cifras, o que transformou totalmente minha adolescência e que trago até hoje.

Todo esse repertório serviu como base de minha construção enquanto uma artista, que teve sua corpa como instrumento criativo, tendo a música, a expressão corporal e a poesia como elementos mágicos, dispostos a serem praticados quando eu bem entendesse.

Entre os anos de 2006 e 2016, de modo indisciplinar, vivenciei por períodos distintos, desde imersões performáticas que levavam meses de duração, até processos pontuais. A Performance-Ritual integrou cotidianamente minha vida de maneira muito orgânica e informal. Intervenções em espaços urbanos, como instaurar situações de quebra com a normativa do dia a dia, abrindo conversas coletivas nos ônibus sobre diversos temas ou em experimentações absurdas como Clown em contextos diversos, que vão desde manifestações de rua a ações de terrorismo poético em eventos públicos. Sem contar as apresentações mambembe (com Clown,

música, poesia, dança, swing-poi de fogo y Butoh) em praças e semáforos (que me sustentou nesses dez anos como artista de rua!).

Intervenções em eventos institucionais, como escracho a políticos⁴ (com o Exército de Palhaços) e ações-surpresa em eventos de arte com Anarco Funk, Bloco Livre Reciclato y Coletivo Coiote⁵.

Performances cotidianas de Arte Sabotage em ações YoMango⁶ interagem com eventos diversos, como almoços grátis abertos, ou nas performances Divas⁷, na qual me montava Drag Queer e fazia ações gigantes em bando, ou em performances no estilo “show de auditório” em ônibus, premiando cobradoris, motoristas y passageiros com mercadorias de alto valor, como vinhos, queijos, grãos, frutas secas, castanhas etc.

Ao questionar a arte e o artista do sistema de artes hegemônico, sustentado pela herança de um mundo construído sob violência y exploração de povos racializados (que em contextos outros não separavam arte, espiritualidade, técnica, ecologia e vida), pude questionar não somente os agentes e espaços oficiais de arte, mas a própria categoria. A partir daí, entendi que a arte, *a priori*, não tem forma nem definição y que qualquer pessoa (disposta a brincar de fazer) poderia estar apta a criar (sons, gestos, dizeres, imagens, formas...), y que qualquer espaço poderia receber uma proposta (de jogo).

SAURA, Ana Mogli. De como pratiquei e pratico (parte de minha) antiarte.

Trazendo o caráter lúdico da criação, passei a brincar de criar situações. Fui realmente longe nisso, a ponto de ir a cárcere por ações performáticas (y ter de fugir outras tantas para não ir), correr o risco de morte em situações diversas, envolvendo armas de fogo y violência física. Fui longe no desfrute que a não cisão entre criar y viver proporcionou à minha construção enquanto pessoa soberana em um mundo castrador. Vivi o (meu) tempo(!) dos acontecimentos y percorri milhares de quilômetros sem destino certo, pude conhecer realidades que somente determinado nomadismo pode oferecer. Desfrutei do ócio e do não me obrigar a seguir nada que não fizesse sentido. Me permiti até mesmo negar a raça, o gênero e o dinheiro. Me suspendi e trespirei em mil posturas y movimentos caçando meu eixo. Aos 34, digo que vivi dignamente! São muitas as histórias y me orgulho muito de ter saído bela, saudável y ileso de praticamente todas, tirando um hematoma ou outro, uma coronhada, alguns jorros de sangue e outras cicatrizes. Consequências que compreendia por ossos do ofício.

Toda essa efervescência tinha como causa o atravessamento de determinadas fronteiras. A fronteira arte/vida, por suposto, mas não qualquer modo de vida (nem de arte), pois o lance sempre foi a subversão, o tensionar, o romper, o transformar. Sim, sempre fui lúdica y romântica y as fronteiras que pretendem separar a arte da loucura y do crime foram as que mais me instigaram.

A antiarte, para mim, sempre teve muitos y amplos significados. Seja no posicionamento enquanto artista marginal y artista de rua, trazendo a discussão sobre a necessidade de tornar minha arte acessível ao povo trabalhador, que quase não tem acesso a uma performance, uma música ou uma poesia que aborde, com intensidade y de modo não normativo, temas existenciais profundos que pouco circulam na vida da maioria. Seja enquanto questionamento da elitização da categoria artista e a reflexão sobre quem/como pode sê-lo (y viver disso) no brasil – junto a crítica à divisão técnica y social do mundo organizado para o trabalho.

O uso da arte enquanto conceito geral permite um certo nível de experimentação y suspensão da norma, desde que enquadrada em contextos que possam ser lidos como artísticos (pelos críticos, a polícia, os psiquiatras y a sociedade em geral). Mas, para além dos enquadramentos e das históricas discussões que permeiam (desde o senso comum a) os sistemas de arte (e sua legitimação como tal), existe uma maleabilidade (própria da arte) que ainda permite jogar com o imaginário que temos sobre o real e o que pode ou não acontecer, e isso permite abrir fendas de possível no tempo/espaço, ainda que momentâneas.

Em um processo cotidiano expandido de Artesania do Viver, que articula estética, ética y política, a luta contra a censura e pela libertação de dissidentes se torna um amplo fazer (também artístico), com procedimentos variados que vão desde a pedagogia à

súplica, passando pelo convencimento até chegar ao (inevitável) confronto.

Ocupar espaços de forma não autorizada. Instaurar acontecimentos intempestivos. Colocar minha corpa-vetor em situações diversas como forma de rasgar o véu colonial.

Mais que tudo, pretendia transformar a mim mesma, sem grandes expectativas do que sucederia – enquanto processo político de emancipação social –, mas já sabia que alguma das sementes plantadas no percepto de quem comungava daquele momento comigo poderia germinar y, quem sabe, crescer y florescer.

4 – A URGÊNCIA DE DESLOCAMENTOS

Certa vez, visitando amigues no conjunto residencial da USP, papeávamos sobre uma ceia de natal que seria feita pela assistência social da universidade em parceria com um grupo de estudantes cristãos da moradia afinados com a política repressora da instituição. No desenvolver da conversa, em tom de deboche, alguém comentou sobre ir tirar uma onda na ceia, y então propus uma procissão de natal, já me baseando nas Performances de Terrorismo Anarco Kuir, de Elton Panamby. Eu sugeri uma “procissão” e uma pessoa entendeu “prostituição”, foi daí que surgiu, então, a ideia da performance “Prostituição de Natal”. Era 23 de dezembro de 2011 e ninguém que estava ali topou participar da performance, mas eu já tinha para mim que a faria,

sem saber exatamente o que faria, mas munida de um como. É que eu havia acabado de chegar de uma temporada de 6 meses em uma vivência altamente intensa⁸ no Rio de Janeiro (que considero parte de um momento extremamente relevante para a produção trans/kuir artística contemporânea) e estava reverberando toda a intensidade de ações coletivas que só iriam se intensificar e aprofundar, até chegar às últimas consequências das Ações Estético-Políticas⁹ de 2013/14.

Eu já estava tinindo e não precisaria de muito para fazer a ação. O natal seria na casa da família de meu padrasto, que é bem diferente da casa de minha mãe, onde eu esperava ser o evento. A ideia era desfilar às 00:00 com trajas fetiche e máscara de meia calça, toda de preto, e foi isso que aconteceu. Ninguém esperava algo assim, algumas pessoas riram e um homem mais velho teve disparos no coração. Minha mãe dizia rindo, “é o papai noel dele”, e depois, quando eu estava a caminho de ir para a rua, ordenou com braveza para que eu parasse. Eu, como uma filha respeitosa que sou, o fiz e encerrei a “cena”.

Esse ocorrido ficou “por isso mesmo” naquela noite. Seus desdobramentos mais importantes só sucederiam depois, em ambientes mais propícios ao diálogo. Após alguns meses, em um almoço familiar na casa de minha mãe (em um contexto totalmente diferente de onde fiz a performance) com todes reunides, tivemos a oportunidade de ter uma longa e agradável conversa na qual eu pude explicar (novamente) o porquê de eu fazer

SAURA, Ana Mogli. De como pratiquei e pratico (parte de minha) antiarte.

as coisas que faço. E, aos poucos, o pensamento se expande e as coisas vão mudando. Essa conversa é algo em aberto que venho cultivando no tempo com minha família, muito antes dessa ação. Essa conversa é outra maneira que tenho de praticar meu re-deslocamento (anti)artístico, cultivando a radicalidade da não separabilidade em um registro outro. Registro esse que seria o lado na moeda oposto à dita “vida pública”, esta última pela qual experimentei diluir palco, plateia e artista. Essa conversa tece um fio que conecta o ímpeto das ações de rua a uma sutileza do percepto, pelo qual percebo a urgência de direcionar minhas qualidades artísticas a se dedicarem (mais) à abertura do imaginário no campo familiar. Ou seja, deslocar o espaço (para o dito campo “Privado”) e remodelar a intenção. Isso tem operado lindas mudanças na pesquisa e abordagem pelas quais conduzo tanto minha ecologia-de-si, no que diz respeito a ética-estratégica de re-existência coletiva, quanto às formas de elaborar minhas práticas pedagógicas reformulando paradigmas e abrindo novas formas de fazer essa minha antiarte.

O alavancar das discussões decoloniais no Brasil reverbera em meu fazer-pensar tal como o colapso dos movimentos¹⁰ que me motivaram a experimentar radicalmente em ações de risco. Os movimentos que me in-formaram na antiarte já são o passado, mas suas tendências sempre foram o futuro. Hoje, outras pessoas (mais jovens) vivem e reinventam essas estruturas libertárias, mas a coletividade e o sentido comum que guiavam minha geração se dissolveram deixando frag-

mentos espalhados aqui e ali. Nesse contexto, venho produzindo (cartograficamente) minha antiarte partindo do trânsito (que estou efetuando desde 2015) entre o movimento contracultural libertário e anticapitalista, que possibilitou, digamos, um “modo de vida antiarte” para uma reelaboração. Uma reelaboração: econômica, prática, conceitual, técnica, estética, ética, política e afetiva que possa acertar as contas da reparação histórica de uma artista negra e travesti – que após ter vivenciado uma arte visionária totalmente anticapitalista em contextos (a)diversos, chega agora (no *game*) em tempo de produzir material fértil, fazendo coro às contribuições decoloniais de seu momento histórico.

Esse re-deslocamento que venho falando é, no fim das contas, mais uma linha de pesquisa que estou executando, mas que, ao se cruzar em temporalidades e estruturas (distintas das que vim falando), por um lado, torna tudo “uma outra coisa” e, por outro, dá seguimento às principais linhas de sustentação da pesquisa-práxis. É que, na verdade, a “não-separação-radical” entre público/privado e arte/vida sempre esteve na minha pesquisa e obra. Darei três exemplos.

1) Em 2006 eu vivenciei uma imersão Clown, morando na rua por quatro meses seguidos (por contingências da vida transracional, e não “somente” por uma “livre pesquisa”) na qual, estive nesse período praticamente todo o tempo em performance. Essa “vivência artística” de extrema intensidade e exposição constante (às violências que a população de rua vive somadas a meu

antiautoritarismo da época) me colocaram no limiar (artístico) das precaridades entre loucura e crime. Nesse período, fui detida duas vezes em performance y tive um surto nos últimos momentos da imersão. Todos os dias foram dias performáticos. Foi aí que começou para mim a Performance-Ritual.

2) Entre 2006 e 2008, a prática de YoMango como “arte de viver para as novas gerações”¹¹ trouxe a noção de novos gestos para abertura de novos caminhos como “performance do cotidiano”¹². Fazíamos performances coletivas (y distribuíamos dinheiro grátis¹³) que se correlacionavam com outros movimentos políticos, atrelando y expandindo os sentidos de nosso Mango. Abastecíamos nossas casas y de nossas vizinhas, fazíamos grandes festas, esbanjávamos o contra-consumo de um modo que dinheiro nenhum jamais poderá fazer, inventávamos disfarces y adaptávamos roupas para Mangar, desativávamos alarmes, arranjávamos situações de falso roubo¹⁴ para causar. Tudo isso cotidianamente. Uma dessas aventuras também me rendeu 5 dias de prisão.

3) Desde 2011, o Butoh tem remodelado minha práxis, trazendo o Ritual-Performance em um caráter místico, demonstrando portais de acesso a outros mundos a partir da práxis artístico-espiritual. A partir daí, noções como Ancestralidade sem Origem, Tempo-Espaço-Outro e Realidade-Onírica formam um campo consistente que permite abordar minhas elaborações desde escalas y dimensões incomensuráveis – podendo levar toda essa conversa para

outros ventos, que não serão abordados aqui.

Então, ainda em deslocamento nesse processo (de um ativismo-artístico radical para uma – mística y – afetividade-artística radical), sem saber exatamente onde vou chegar com tudo isso (mas com objetivos traçados), sigo retomando os desdobramentos que a Prostituição de Natal gerou, para depois poder falar de um trabalho que tem me gerado muita cura y alegria – as sessões artísticas de depilação que faço com minha mãe.

Oito anos após a performance “Prostituição de Natal”, fui convidada para fazer algo relacionado com o tema em um evento feminista. Já fazia algum tempo que vinha pensando em como exportar qualidades da performance para uma prática pedagógica y esse convite serviu como uma meia arrastão. Tive a grande alegria de elaborar a oficina de prostituição de natal em conexão com as discussões do movimento organizado de trabalhadoras sexuais, as investigações artísticas y pedagógicas de Diran Castro¹⁵ acerca de suas (inquietantes e alucinantes) pesquisas envolvendo a prostituição como forma de coletar dados sobre a formação subjetiva do homem-cis-hétero-branco, y com as discussões dos feminismos puta/negro/trans, além da abordagem decolonial.

Co-incidir prostituição e natal pode evocar a força de uma crítica-radical-sexual que aponte toda a farsa do legado da família branca-cis-hétero normativa. Ao presentificar algo do universo da prostituição no evento anual mais importante de celebração dos valores

SAURA, Ana Mogli. De como pratiquei e pratico (parte de minha) antiarte.

ocidentais hegemônicos (que conecta tradição católica/cristã y capitalismo/consumismo), trago um elemento de assombração que traz como potência a exposição das fragilidades e hipocrisias que sustentam a família tradicional. O homem-cis-hétero mente e trai, e isso é aceitável dentro das narrativas normativas do amor romântico e da monogamia. A esposa (no geral) já casa sabendo que vai ser traída e já existem diversos roteiros que tratarão de legitimar e normalizar essa realidade. Acontece que quando evoco – desde as sombras y neuroses do imaginário normativo – a figura da prostituta dentro do ritual familiar-natalino, uma contradição aterradora se levanta y traz todo um “não sentido de ser/estar” no Mundo Ordenado. Pois, como afirma, ao meu ver, a máxima das elaborações putas sobre o social: é a puta quem sustenta a família. Ou seja, é a existência dessa profissão – que não à toa é marginalizada, estigmatizada e precarizada por instâncias morais, jurídicas y culturais – que, “invisivelmente”, na “obscuridade” de territórios e corpas demonizadas pelo patriarcado, sustenta algo da economia libidinal/afetiva, fundamental à reprodução do hétero-capital/social. Se vemos, à luz da performance normativa, a esposa-dona-de-casa como elemento fundamental à reprodução do capital, é nas sombras que opera uma outra forma da divisão do trabalho sexual, de extrema importância para a gestão da norma.

Acontece que, ao avesso da esposa-dona-de-casa, a prostituta produz autonomia financeira e soberania para fazer o que bem entender de sua corpa/vida. E,

mais do que autonomia e soberania, que já são grande coisa, algumas prostitutas têm oferecido material crítico-radical que tem colocado o status quo em cheque, desde seu labor.

Nas oficinas de prostituição de natal, abordo a prostituição como alguém que já se prostituiu, mas nunca teve o ofício como ganha-pão, me reconhecendo nesse campo muito mais pela minha experiência em pós-pornografia, situando, desse modo, meus limites nessa discussão. Me entendo como uma entusiasta, apoiadora y agitadora cultural (pró-regulamentação do ofício) y pelo fim da putafobia. Minha abordagem nessa oficina passa por todo esse campo crítico-conceitual para depois dedicar-se à estética, na qual fazemos “uma puta ceia”, brincamos na manjedoura y, o mais divertido, objetificamos homens-cis-héteros-brancos como árvore de natal.

Em outras palavras: a oficina propõe uma espécie de guerrilha lúdico-familiar, pontual e aberta, por meio de práticas insurgentes que, por algum momento, desfazem o sentido do espaço-tempo, evocam assombra-mentos, provocam a lógica normativa e profanam o evento.

5 – AFETIVIDADE RADICAL

Em 2018, fui convidada para performar no KUCETA pós-pornografias¹⁶, um evento anarquista construído por pessoas trans-kuir. Esse convite me possibilitou realizar dois grandes desejos em um só movimento, o

de executar um deslocamento (que eu já deslumbrava há algum tempo) no campo pós-pornô y o de materializar em performance uma ação que vinha ritualizando há alguns anos com minha mãe em sessões de depilação. Em uma linda co-incidência, tive a grande alegria de conseguir executar esse encontro, que gerou uma potência ainda maior tanto para a performance quanto para o evento, abrindo espaço imagético para outras possibilidades de dissidência pós-pornográfica. Desde a primeira década dos anos 2000, tive acesso a ideias que já manejavam deslocamentos no campo pornográfico e propunham desde a autonomização até a reconfiguração do desejo e sentido da produção de filmes, textos etc. Embora essas ideias reverberassem pouco, elas existiam e tinham sua força. Desde muito tempo, trago o desejo de abordar práticas y elementos que são associados diretamente à sexualidade, fora de um contexto sexualizante. A ideia, mais que tudo, é des cristalizar, alterar o percepto y expandir o uso da corpa – seja para a dita “prática sexual” ou seja pela liberação/dessociação direta de gestos que foram completamente capturados pelo regime sexista.

Hoje, como mãe de uma criança e educadora de jovens, considero extremamente importante essa tarefa de liberar a imaginação lúdica y sexual para que as crianças y jovens tenham a oportunidade de poder viver os fluxos de seu corpo, fora dos regimes de violência sob o qual o imaginário sexual está submetido. Desterritorializar o corpo y o desejo, falar aberta e tranquilamente sobre todo y qualquer aspecto que venha

a compor essa conversa, informar y autonomizar a fim de possibilitar a criação de uma ecologia sexual no qual essas crianças e jovens possam criar para si modos dissidentes de se viver as sexualidades baseados em cuidado, consenso y respeito.

“O Mais Profundo é a Pele – Oficina de Depilação Subjetiva” foi o nome que dei a essa performance-ritual que pratiquei com Heliana Batista da Silva, minha mãe. Tratava-se de uma sessão depilatória em que minha mãe faria a depilação como uma oficina no qual ela abordava aspectos técnicos da depilação, ao passo que ela também respondia perguntas elaboradas por mim, e que foram entregues ao público, que lia as perguntas. As perguntas abordavam questões relativas às conversas que tinha com minha mãe sobre gênero e sexualidade y sobre minha transição. Abrindo o evento, essa performance altamente afetiva e intimista, trouxe um clima familiar tal que parecia que estávamos em casa. As crianças corriam para lá e para cá, meu padrasto hora ou outra aparecia, y todes ali testemunharam um momento histórico dentro da pós-pornografia no Brasil. Quatro anos após essa performance, tive a oportunidade de refazê-la em um outro contexto, dessa vez a convite da Casa Chama, para compor a exposição *Corpos em Movimento – Dança e Resistência*, na galeria de arte *Konsthall C¹⁷*, na Suécia. Nesse contexto, gravamos o filme “O Mais Profundo é a Pele – Depilação Subjetiva como TRANSformação corporal”. Partindo da Performance-Ritual enquanto cocriação de si como obra (de cura). O filme traz imagens da depilação completa, da

confeção de uma *assemblage* cartográfica, y de uma dança com a *assemblage* na beira da represa. A *assemblage* foi feita de textos dos meus cadernos com anotações de mais de 15 anos, xerox antigos de imagens de performances minhas, uma boneca montada com pedaços de cera utilizados na depilação, y tela de galinheiro y barbante vermelho presos em pregos. As imagens da depilação são sobrepostas por imagens da confeção (y efeitos de filtro), enquanto a conversa entre minha mãe y eu preenche a tela com um sentido singular, tornando tudo uma coisa só y, em outros momentos, imagens da dança – ao som da Jarana mexicana tocada por Izul ipês – na beira da represa, amarram o ritual. O mote sugerido por mim para a conversa dessa vez é a espiritualidade y a ancestralidade de nossa família – que é abordado desde a percepção de minha mãe sobre o compartilhar de meus processos de transição.

Na exposição, o filme é acompanhado por cartazes que trazem imagens de minhas performances de rua y da primeira performance com minha mãe do Kuceta, isso conecta diretamente a trajetória da minha antiarte, traçando parte do percurso que narrei aqui. Este texto, como todos os que venho publicando, faz parte da montagem de uma cartografia que possa dar conta de re(a)colher minhas ações no tempo, para que possam perdurar (e ressignificar) em novas ações. Fazendo do movimento anterior potência para mover no presente a produção de um futuro.

NOTAS

1 Me utilizo da referência de Denise Ferreira da Silva, na qual entendo Mundo Ordenado como a trama do ocidente que, desde uma violência colonial (fundamental à sua existência) baseada em propriedade, racialização, patriarcado e antropocentrismo, organiza sistematicamente o espaço, o tempo, as categorias, os valores e os sentidos. Entendo Mundo Ordenado como a instituição da modernidade como projeto colonizador que pretende capturar y significar todas as dimensões do real, segundo seu sistema totalizante e universalista: seja na compreensão temporal do acontecimento como Histórico e linear, ou na alteridade e no Si como Sujeito, e na outridade como Objeto, ou ainda na Lei como gerenciadora do espaço y do (con)viver, assim como a Razão, seu sentido e porquê. Entendo Mundo Ordenado como aquilo que apaga y dissimula veementemente as bases que o criaram y o sustentam, ou seja, sequestro, escravidão, invasão, roubo, estupro, destruição e epistemicídio.

2 Vide a resposta global à pandemia. Se ainda havia alguma dúvida quanto ao caráter necropolítico dos valores que regem a vida que o colonial estado-capital nos impõe a ferro e fogo, a pandemia sem dúvida colocou (mais) em evidência qual o real sentido “desse” mundo.

3 O conceito de antiestética no meio Anarcopunk que vivenciei na verdade tratava de uma estética dissidente em oposição a uma estética padrão, convencional ou aceitável.

4 Parte dessa e de outras experiências narradas aqui também são abordadas no texto “Incorporações Monstruosas”, publicado na edição 10 do Jornal de Borda, Mogli Saura 2021.

5 Dentre algumas, se destacam as ações em parceria com Solange Tô Aberta, nas quais ela nos convidava a invadir seus shows em experimentações delirantes. Em 2012, no Paço das Artes em São Paulo, quando em meio a danças y sensualização, possuídas pelo funk de solange, pichamos as paredes brancas do museu com sangue y fezes – que terminou por encerrar o show no meio da apresentação por conta do cheiro de merda. Por fim, eu cantei bixa pobre, que encerrou a noite. Em 2011, no encerramento do Festival Panorama no Rio de

Janeiro, fizemos uma performance-manifestação do Anarcofunk contra-gentrificação, com ao menos 40 pessoas que, distante de serem uma plateia, estavam juntas em defesa das ocupações urbanas que se encontravam no entorno de onde estava sendo a festa, dentro de um contexto muito mais complexo, que envolvia a presença de um evento artístico representando a gentrificação em curso da zona portuária y centro da cidade. O projeto Porto Maravilha desalojou dezenas de ocupações do movimento de luta por moradia, incluindo a Okupação Flor do Asfalto, que pariu diversos projetos contraculturais y antiartísticos, dentre eles o Anarcofunk y o Bloco Livre Reciclato. Parte desse contexto histórico está relatado na publicação “Do Punk pro Funk, do Funk pro Fake – uma história de dissidências y atualizações na cena contracultural brasileira”, Mogli Saura, Selo Monstruosas, 2011. A publicação, que é um Zine, traz também uma entrevista minha para o Selo Monstruosas.

6 YoMango é um ativismo surgido dos movimentos anticapitalista de Barcelona, Espanha, no início dos anos 2000. Se trata de praticar expropriação de mercadorias em grandes centros comerciais da elite transnacional de modo cotidiano y fluido. Para tal desenvolvem-se performances, técnicas y aparatos. Os Mangos podem ser compartilhados ou distribuídos em outras ações, ou podem saciar necessidades básicas.

7 Ver jornal de Borda 10.

8 Ver “Do Punk pro Funk, do Funk pro Fake”.

9 Conceito-práxis elaborado pelo Coletivo 28 de Maio, no texto “o que é uma ação estético-política? (um contramanifesto)”, no qual, determinadas práticas performáticas, possivelmente lidas em um registro de arte, entendem-se aquém e além do campo do sistema de arte. De modo anticapitalista, contra o mercado da arte, na contra-arte, promovendo, mais que tudo, resistências e modos de vida alternativos ao que está imposto sistematicamente.

10 Esse tema foi bem abordado na entrevista que concedo ao selo Monstruosas, no qual falo sobre esse colapso de forma mais ampla, trazendo também as qualidades que tal experiência com o fracasso reverberou em minha obra. Ver em “Do punk pro Funk, do Funk pro Fake”.

11 Título do livro do Situacionista Raoul Vainegen.

12 Noção que me chegou pelo artista Elton Panamby.

13 Mercadorias Mangadas = “dinheiro grátis”.

14 Ações YoPito, na qual se retira um alarme de uma mercadoria e o esconde na roupa para soar o alarme. Então, sem mercadoria alguma, a pessoa com o alarme “causa”, enquanto outras ações podem acontecer simultaneamente no estabelecimento, ou não.

15 Artista plástica, prostituta, educadora e pesquisadora, Diran pesquisa a construção do homem-cis-hétero-branco brasileiro, rico, entre 18 e 25 anos, a partir da prostituição e do lugar de escuta, localizando e visibilizando aquilo que a colonialidade insiste em dissimular e naturalizar. Trazendo à tona tanto a alienação desse homem em relação a si mesmo quanto a omissão estratégica, a qual garante seus privilégios de se utilizar de práticas sexuais condenáveis pelo regime heterossexual, sem deixar de ser hétero, e matar e não ser condenado, por ser branco. Em seu processo de pesquisa, Diran desenvolve diálogos com seus clientes, nos quais consegue obter informações para suas estatísticas, ao mesmo tempo em que provoca esses homens a se repensarem, na medida precária do possível. Seu trabalho tem três eixos, onde elabora, em cada um, determinado aspecto da pesquisa, sendo estes: “Seus filhos também praticam”, “Colo de mãe” e “Hipocrisia da carne”. A artista revela como a heterossexualidade/normatividade está pautada muito mais por uma performatividade social, do que por um desejo e compreensão de si como tal. Além de tudo, Diran realiza palestras socioeducativas sobre o tema, colocando o público contra a parede ao fazer um giro decolonial, trazendo o foco da violência estrutural para a cis-hétero-branquitude masculina que mata, saindo da convenção hipócrita, chegando ao cerne da questão. Seu trabalho é um dos mais potentes e certos que me deparei nos últimos tempos, ao extrapolar a ecologia-de-si em direção à ecologia-da-alteridade, fundamental no que diz respeito à compreensão exata da base, de violência estrutural.

16 Com curadoria de Bruna Kury y Paulx Castello.

17 Com curadoria de Isabel Löfgren.



De cima para baixo, da esquerda para direita:

- Intervenção como *Clown* em protesto anti g8. São paulo, 2007.
- Série de Performance-Ritual Prostituição Xamânica. Ciudad de Mexico-MX, 2014.
- O Mais Profundo é a Pele – Oficina de Depilação Subjetiva. KUCETA póspornografias. São Paulo, 2018.
- Filme O Mais Profundo é a Pele – Depilação subjetiva como TRANSformação corporal.
- Exposição Corpos e Movimento – Dança e resistência. Konsthall C. Suécia, 2022.
- Cartaz da Oficina de Prostituição de Natal. Online, 2020.

CENAS DO CORPO E SEGREDO

BODY SCENES AND SECRETS

ESCENAS DEL CUERPO Y SECRETO

Loren Minzú *
(Universidade Federal Fluminense, Brasil)

RESUMO "Cenas do corpo e segredo" fricciona processos de autogestão que escapem aos campos burocráticos de identidade, propondo novos imaginários e estratégias de emancipação às corporalidades. Através do campo do segredo enquanto espaço de força política e recusa às realidades hegemônicas, se visibiliza a tecitura de outras maneiras de acontecer e relacionar. Se apresenta aqui um estado de relação alterado pela compreensão do mundo onde os acontecimentos se implicam.

PALAVRAS-CHAVE implicação; mistério; interespécie; comunicação; continuidade

ABSTRACT "Cenas do corpo e segredo" rubs the processes of self-management that escape the bureaucratic fields of identity, proposing new imaginaries and strategies of emancipation to the corporalities. Through the field of secrecy as a space of political force and refusal of hegemonic realities, the weaving of other ways of happening and relating is made visible. Here is presented a state of relation altered by the understanding of the world where events are implied.

KEYWORDS implication; mystery; interspecies; communication; continuity

RESUMEN "Cenas do corpo e segredo" roza los procesos de autogestión que escapan a los campos burocráticos de la identidad, proponiendo nuevos imaginarios y estrategias de emancipación a las corporalidades. A través del campo del secreto como espacio de fuerza política y de rechazo a las realidades hegemónicas, se hace visible el tejido de otras formas de suceder y relacionarse. Aquí se presenta un estado de relación alterado por la comprensión del mundo en el que están implicados los acontecimientos.

PALABRAS CLAVE implicación; misterio; interespecies; comunicación; continuidad

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 Loren Minzú

* Loren Minzú (São Gonçalo, 1999) atua como artista visual e pesquisador. É graduando bacharel em artes pela Universidade Federal Fluminense e passou por instituições como Parque Lage e Casa do Povo. E-mail: lorenmuniz@id.uff.br.





Loren Minzú, *Cenas de Corpo e Segredo* (II/III)- 14 stills / videoarte, 2021.

E DEPOIS?

AND THEN WHAT?

¿Y LUEGO QUÉ?

T. Angel *
(Universidade de São Paulo, Brasil)

RESUMO O trabalho utiliza a linguagem da fotografia, atravessando e atravessada pela arte corporal, para tratar de processos de luto, luta e vulnerabilidades. O corpo modificado e os fluídos corporais reviram, remexem e remontam memórias. Busca fazer eco. E, quem sabe, fazer luz em um mundo construído para oferecer trevas para nós, as travas.

PALAVRAS-CHAVE modificação corporal; arte corporal; trans; dissidente; memória

ABSTRACT The work uses the language of photography, traversed and crossed by body art, to address processes of mourning, struggle, and vulnerabilities. The modified body and bodily fluids revise, stir and reassemble memories. It seeks to echo. And, who knows, make light in a world built to offer darkness to us, the locks.

KEYWORDS body modification; body art; trans; dissident; memory

RESUMEN La obra utiliza el lenguaje de la fotografía, atravesado y traspasado por el arte corporal, para abordar procesos de duelo, lucha y vulnerabilidad. El cuerpo modificado y los fluidos corporales revisan, revuelven y reúnen los recuerdos. Busca el eco. Y, quién sabe, hacer luz en un mundo construido para ofrecernos oscuridad, las cerraduras.

PALABRAS CLAVE modificación corporal; arte corporal; trans; disidente; memoria

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 T. Angel

* T. Angel (ela/elu) é uma pessoa Freak, trans não-binária, mestranda em Educação na FE-USP, historiadora (FIEO, 2012), com especialização em Educação Inclusiva (FMU, 2018) e MBA em Gestão Escolar (USP/Esalq, 2021). É artista da performance, ativista pelos direitos humanos e dos animais, trabalha com educação pública na periferia de Osasco, onde vive. Está nas redes eletrônicas como @tang3l. E-mail: t.ang3l@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-2624-413X>

E DEPOIS?

Fotografias contam histórias e nos afetam de uma maneira muito específica e muito diferente do que um texto pode ou poderia fazer. Sou atravessada, penso e sinto a transformação das coisas no tempo. Ter tempo (de vida) é um privilégio e, ao mesmo tempo, um tipo de maldição. O tempo em si é essa complexa, intensa e caótica contradição...

Gosto de pensar e de sentir a transformação das fotografias no tempo.

Ainda que implique entrar em contato com algum nível de dor. E não só...

Gosto de pensar e saber que as fotografias ficarão quando eu não mais estiver aqui. É tudo temporário. As fotografias expandem e brincam com o tempo.

Gosto de pensar que a forma com que as pessoas olham e serão afetadas pelas fotografias organizadas para esse ensaio agora será completamente diferente daqui

uma semana, um mês, dez anos. Cinco segundos. E, a relação mudará radicalmente, principalmente quando meu corpo físico for só pó... E memória. E, talvez, eco. Eco. E quem sabe luz em um mundo construído para nos oferecer trevas.

As fotografias organizadas para esse ensaio dançam sobre o espectro do luto e da luta, com o fino véu do desespero do desejo de morrer e da batalha rebelde para continuar (com vida). Falam sobre compromisso e vulnerabilidade. Contam sobre conexão e elos. E, acima de todas as coisas, o amor. Ainda... Há amor.

Ao amor e ao tempo,

T. Angel





















Revista Poiésis

Dossiê: TRANSmissão - Imaginários radicais trans

Concepção artística: T. Angel

Fotografia: Leonardo Waintrub

Maquiagem e picomã: Adriano Magalhães

Perfurações: Metamorfo Piercer

Osasco, São Paulo, Brasil. 2022.

ESTRATÉGIAS ESTÉTICO-POLÍTICAS PARA FUGIR DA CAPTURA

AESTHETIC-POLITICAL STRATEGIES TO ESCAPE CAPTURE

ESTRATEGIAS ESTÉTICO-POLÍTICAS PARA ESCAPAR DE LA CAPTURA

Thigresa Almeida *
(Universidade Federal Fluminense, Brasil)

RESUMO Escapar. Fugir. Criar rotas de fuga. Escapular. Esvair-se. Todas essas são qualidades de corpos dissidentes, corpos que aqui nos interessam sob a perspectiva de criação de zonas fronteiriças que permitam a sua total e plena ação de contraversão dos gêneros. Sob a ótica da antiarte, da não-arte, da arte não intencional e da performance associada às ações estético-políticas, o artigo se apresenta como uma experimentação sobre as questões que atravessam os corpos transvestigeneres.

PALAVRAS-CHAVE performance; ações estético-política; dissidência; fuga; captura

ABSTRACT Escape. To run away. Create escape routes. slip away. fade away. All these are qualities of dissident bodies, bodies that interest us here from the perspective of creating border zones that allow their total and full action of gender contraversion. From the point of view of anti-art, non-art, unintentional art and performance associated with aesthetic-political actions, the article presents itself as an experimentation on the issues that cross transvestigeneric bodies.

KEYWORDS performance; aesthetic-political actions; dissent; escape; catch

RESUMEN Escapar. Huir. Crear rutas de escape. deslizarse. desvanecerse. Todas estas son cualidades de los cuerpos disidentes, cuerpos que aquí nos interesan desde la perspectiva de crear zonas fronterizas que permitan su acción total y plena de contraversión de género. Desde el punto de vista del antiarte, el no-arte, el arte no intencional y la performance asociada a acciones estético-políticas, el artículo se presenta como una experimentación sobre las cuestiones que atraviesan los cuerpos transvestigenericos.

PALABRAS CLAVE performance; acciones estético-políticas; disntimiento; escapar; atrapar

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 Thigresa Almeida

* Thigresa Almeida, mestru em Comunicação Social pela UERJ, doutorande no Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF. E-mail: a.thigresa@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-2509-8203>

A performance, concebida enquanto uma manifestação antiartística a partir da de-collage, se aproxima da ideia de ações estético-políticas, essa por sua vez uma criação antiartística e conceitual do Coletivo 28 de Maio. Uma das questões conceituais que poderiam aproximar as duas manifestações é que ambas recorrem a uma ação antiartística, ou seja, a destruição completa do regime e da ideia da espetacularização.

A performance assume a característica de antiarte ao lançar-se na tentativa de uma aproximação entre artevida. A ação estético-política, ao recusar os regimes disciplinadores das delimitações artísticas, alçando-se a um campo expandido da recusa da arte onde o importante é produzir uma ação e que ela contamine, produzindo reverberações de forma indisciplinada. Nas palavras de Jorge Vasconcellos e Mariana Pimentel – que integram o Coletivo –, a ação estético-política, em um dos seus devires conceituais, apresenta-se como:

Isso é da ordem da práxis, que não se confunde inteiramente com o sentido de prática. Práxis é mais que isso, é uma relação entre teoria e prática *no sentido mais radical possível*. Não se confunde com um processo artístico qualquer. Então, confunde-se com o que? Confunde-se com uma tomada de posição em que pensamento, ação e fazer se fazem o mesmo, a um só tempo. Simultaneamente... uma ação estético-política é arte sem artista. Mesmo que sejam artistas que a realizem, isso pouco importará,

pois o que importa é justamente quando se instaura, por intermédio da ação, uma zona de indiscernibilidade, uma zona de risco (não de perigo, que fique claro) que não nos permite saber de fato do que se trata: arte ou protesto? arte ou crime?... uma ação estético-política é borda, fronteira de risco, abismo... *amor fati!* (COLETIVO 28 DE MAIO, 2017, p. 3-4)

Fiz questão de ressaltar a passagem da radicalidade – “no sentido mais radical possível” – que depois irá se desdobrar na penúltima sentença da citação em “fronteira de risco”. Sempre que me refiro à performance ou que me pedem para conceitualizar a linguagem da performance, tendo a indicar nesta direção: uma arte fronteira e radical em sua potencialidade.

Renato Cohen defende com veemência o caráter radical da linguagem da performance: “o discurso da performance é o discurso radical. O discurso do combate (que não se dá verbalmente, como no teatro *engagée*, mas visualmente, com as metáforas criadas pelo próprio sistema) da militância, do *underground*.” (COHEN, 2011, p. 88).

É evidente que tanto as ações estético-políticas quanto a performance guardam suas peculiaridades, ao mesmo tempo que é evidente que elas têm entre si pontos de intersecção, como esses que eu coloquei: o desejo de um movimento em direção à antiarte e a radicalidade. Minha ideia é jamais tentar tornar essas duas linguagens e

expressões das emergências dos corpos uma única coisa, seria no mínimo desleal conceitualmente qualquer tentativa neste sentido. Ao mesmo tempo que é necessário o reconhecimento dos seus pontos de intersecção: a fuga.

Entre esses eixos há um importante campo de ação que é produzido pelas ações estético-políticas e pela performance, um imanente desejo – que por si só é uma tomada de posição – e ligação com estratégias de produções de fugas da captura. Diria ainda: tanto a ação estético-política quanto a performance, sendo as duas radicalmente indisciplinar e se concentrando em um terreno movido do risco e do *amor fati* (que, à minha concepção, é uma movência do “amor ao destino” para um amor ao acaso), assumem uma posição da incaptura como forma de existência.

De forma substancial, o desejo ou o amor ao acaso que aqui se desembaraça é uma das articulações possíveis da incaptura como forma de se estar no mundo: uma forma indisciplinar de transduzir a ação do corpo, o desejo radical, o mundo [em] *borderlands / fronteirizo* e mais, uma retomada a uma desestabilização da ideia de processo criativo e de algo a se criar – que coloca o corpo-mundo em um regime de indeterminação.

Articulado à incaptura há a ideia de fuga. Ou seja, uma ação estético-política – a fuga – que possibilita o rompimento com o ímpeto da construção de uma linearidade: a captura.

Poderia dizer então que a fuga está concomitantemente para o desvio, assim como a incaptura está para a retomada do desejo radical. Logo, em um resultado impossível desta equação, que leva à quebra – uma ação contundente de fratura [irremediável] – de pilares que sustentam qualquer possibilidade de codificação e assimilação.

Nesta direção – que não é única, não é reta muito menos linear – é que se dá um acontecimento importante: as não codificações / uma tática contra assimilação. É a construção de um “espaço entre” que permite, além do embarçar, uma confusão que se espelha e espalha na indecifrabildade de formas de fazer mundo com o corpo.

Ação estético-política como chave mestra indecifrável à ação estético-política fuga incapturável.

O ACASO

De certo a tomada de posição radical em direção às ações estético-políticas é do âmbito de um *amor fati*. Quando disse que *amor fati*, compreendido enquanto amor ao destino poderia ser uma movência para o território do amor ao acaso, estava anunciando a primeira ação de incaptura que há de se desembaraçar: a estratégia do acaso.

Quero dizer que a movência não exclui. A movência permite uma existência conjunta: simultânea.

Pela simultaneidade do *amor fati*, sem medo de roubar algo que não é meu; Décio Pignatari definiu a guerrilha estética como prospecto e projeto (juntos, simultaneamente). Eu diria que *amor fati* [destino] e *amor fati* [acaso] são os prospectos e projetos de um estado de guerrilha, concomitante. Prospecto [destino] e projeto [acaso] são propostas estratégicas que permitem a confluência de ações indisciplinadas. Antes, vamos a estratégia.

Antes de acaso há a estratégia. Ou, como o corpo desenha o mundo – como enunciar a sua política no território mundo? Essa é uma daquelas perguntas que eu digo que são impossíveis de serem respondidas, seja pela sua impossibilidade de resposta, seja porque as respostas são tão moventes quanto os corpos que a projetam.

Ao enunciar – corpo-mundo-impossibilidade-acaso – a ideia / ação de estratégia, estou abrindo mão de construir algo em concordância. A estratégia não permite o senso; aliás, a estratégia está no cerne do acaso – assim como uma das características fundantes da estratégia é o acaso. Assim como a sequência de espelhamentos que se dão entre os projetos e prospectos.

Não à toa usei pela segunda vez o espelho. Perde-mo-nos no que o espelho provoca – o espelhamento. Quebra e fratura de lateralidades. Inversão de movimento. Funde-se, como na movência, as noções de distância, organização e, assim como nos prospectos

que em algum momento almeja-se projetos, evoca-se a dissensão.

Quando me deparei com a performance – em sua dimensão estético-política – e sua construção ao acaso, sendo o acaso aquilo que não deveria acontecer, mas acontece, eu finalmente compreendi a partir de um tramar genealógico, o dissensão – não como mero desvio à norma / normalidade / normatividade – como fuga do eixo de equilíbrio.

Entre essas variações, jogos de palavras, ampliação de percepções não se busca, nem muito menos se quer, criar um caminho que leve a uma possível estabilidade. O que vai construir o acaso – a emergência – são as desestabilizações. Logo a ação estético-política e seu desejo a uma radicalidade é a necessidade chamuscante de produzir um mundo também em instabilidades.

Assim, sem redundâncias, o acaso é um corpo e habita corpos polifônicos que enunciam não uma chegada, mas a possibilidade de um novo corpo, para um novo mundo, que se dá nas variações de um acaso que, em suma, não é previsível, mas é possível de acontecer.

A PALAVRA COMO OBJETO CORTANTE – LÍNGUAS AFIADAS

Lâminas, arames farpados... Eu sempre me interessei por ações que fossem ativadas pelo corpo a partir de objetos afiados. Extremamente afiados.

Apesar de serem afiados, não quer dizer que eles são para cortar ou que são cortantes – eles podem cortar. Quando aciono meu corpo em conjunto com essas plataformas – estou entendendo o afiado para além da sua complexidade de objeto que pode ser manipulado para, dentre as suas capacidades, produzir fissuras; por isso, o coloco como uma plataforma de ação estético-política – pretendo um avançar em um terreno inóspito, novo e transversal que permita ampliar os campos de percepção entre o meu corpo, como lido com o acaso e o mundo.

Fiz um inventário de objetos cortantes – eles são partes integrais do meu corpo e são por onde o meu corpo transita. Cri[s]ei em meio ao período de isolamento social decorrente da pandemia de COVID-19 uma videoperformance: “Rapunzel nº 1”. Apesar de sempre estarem como extensões do meu corpo, passei a me perguntar também se algo poderia ser gestado no meu corpo como objeto afiado.

É a partir da investigação de algo que esteja para além da extensão do corpo – que já é corpo / *continuum* –, mas que venha do corpo que passo a conceber esse campo de ações. Logo, processos disparados pela ima-

gem da língua como um vírus, a linguagem como algo viral. Algo indomesticável – que não deveria acontecer / existir, mas está posto, assim como a tática do acaso – que está no corpo, na boca e está como ação estético-política no corpo-mundo.

A palavra desde a sua indomesticação, passando pelo seu caráter ruidoso, até o limite / a borda, provoca uma instabilidade em métodos organizacionais, tem por conseguinte uma potencialidade idiossincrática que é a sua capacidade de produzir ruídos – uma acolhida à polifonia e à cacofonia, colagens de sonoridades afiadas: a enunciação.

Assim como nas concepções conceituais das ações estético-políticas, acionada a partir da palavra, não é se lançar em uma zona de perigo, mas é gerar uma crise para um campo de risco do corpo. Viralizar a língua e lamber o mundo.

Lamber como a intenção de se afiar, assim como um felino afia suas garras. Afiar a língua para aprender a falar outras línguas, criar embocaduras para saborear outras camadas de mundos. Afiar a língua para aprender como devorar outras línguas e corpos.

Língua no seu sentido ampliado: a língua como órgão de contato sensorial / sinestésico que sente o mundo; a língua como idioma; e a língua como membrana que me conecta com o mundo.

Nessas intersecções há o que pode gerar a fissura. Trago novamente a ideia de algo afiado como não necessariamente feito para cortar, mas para produzir um outro corpo. Um corpo enunciativo.

Palavra como ação, refugiar-se em palavras / línguas – a língua como algo que extrapola e que quebra a lógica extrativista, que rompe com qualquer conceito territorial. A palavra provoca fissura, intencionalmente Sayak Valencia diz: “en el borde del border me llamo filo” [na borda da fronteira eu me chamo borda]. Partindo da ativista mexicana, o jogo de palavras borda / border / filo cria-se o espaço entre, de refúgio.

Não se trata de uma composição retórica para produzir confusão – ainda que essa tenha em algum momento peculiaridades que podem ajudar a afiar a língua para palavras cortantes –, segue na intenção de criar um campo movediço e de constante movências – o movimento contundente em sua essência errática – para um campo de experimentações radicais.

A língua afiada para palavras cortantes poderia ser ilustrada como um veio de rio, um manancial, há o que se vê e para além do que se vê: há a fenda.

Uma ação estético-política propicia reconstruções extra-geográficas a partir da palavra que ela enuncia tendo como ponto de partida a língua-afiada em territórios fronteiriços de ações radicais.

Refugiar-se entre línguas, fugir.

MEU CORPO NÃO EXISTE – INSURGE

Sendo o acaso uma das táticas / práticas das ações estético-políticas e do desejo [radical]. Sendo o corpo o que produz fissuras, um corpo afiado como território impulsor de questões que tangenciam, além da própria materialidade, a sua possibilidade de existência.

Por um tempo preferi sempre me referir ao corpo em emergência, depois parti para insurgência; no meu horizonte especulativo radicalmente afiado, insurgência carrega consigo uma indisciplina ao mesmo tempo em que discute, ao acionar o seu ato existencial de insurgir [o *amor fati* como acaso poderia ser uma das insurgências estético-políticas], se coloca em discordância, não por sua revolta, mas por sua necessidade e tomada de posição à indisciplina como algo em-vias-de-ser, que justamente ainda não é.

Esse desacordo inegociável que está em relação à indeterminação / indeterminabilidade é que produz a não existência. Ou ainda, algo que eu venho defendendo, enquanto construção antirretórica e estético-política: as possibilidades impossíveis de existência, a impossibilidade como possibilidade. Mão única, um caminho a um desejo avassalador.

Adiante assumir esse posicionamento – ou como diz o Coletivo 28 de Maio, ao tomar essa posição –, é evidente toda e qualquer recusa a uma prática extrativista

e à propriedade privada. Por isso o corpo não existe, insurge ao acaso, provocando, dentre outras instabilidades, uma contundente fissura à forma que o estado se organiza.

Estar entre as brechas, na borda: e, para insurgir, não ter que sair da borda. E há de saber que assim como outros terrenos hostis, que só a experiência da insurgência permite, a borda [/ border / filo] é um desses lugares; portanto, a borda é o espaço da incaptura. É na coexistência entre as possibilidades impossíveis de existência, as táticas, a borda, a insurgência que se faz um movimento à revelia: devora-se.

FUGA - DEVORAÇÕES

Assim como um agrupamento estético-político da periferia de São Paulo [CiA. dXs TeRrOrIsTaS], estou recuperando o fôlego gritando.

Gritando para fugir e já havia adiantado a minha concepção de fuga: não é correr, não é sem direção. É mais do que provocar uma inversão / intervenção: é torcer até esgarçar as formas de captura.

Penetrar no que cria a exterioridade – o que está fora –, não com o desejo de fazer parte, mas para desarticular, ser um corpo [ex]tratágico é inclusive aprender a se devorar para não ser a própria captura. Tramar o grito enquanto recupera-se o fôlego e ao grito a desorganização total.

Possibilitar nesses meios incertos um apocalipse indisciplinado, a devoração de qualquer tentativa de extrativismo emocional, intelectual, cultural. A devoração em seu caráter performático, comer tudo que vem pela frente, por qualquer orifício possível, que não seja só do corpo: devorar com a pele [meus poros comem incansavelmente olhares extrativistas], com os olhos, ouvidos, umbigo, ânus, penisvagina etc...

Organizar um outro corpo, que é da sua própria impossibilidade, organizar o coletivo em sua dissonância que é a enunciação, e assim como podemos devorar por outros territórios-corpos que não seja apenas a boca, como se dá na linearidade, que essa devoração também seja a quebra a qualquer possibilidade de domesticação de possibilidades impossíveis de existência.

REFERÊNCIAS

BASH BACK! *Ultraviolência queer*. São Paulo: n-1, 2021.

BONA, Dénèten T. *Cosmopoéticas do refúgio*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2020.

CANDIDO, Patricia; GAULÊS, Maurício. *Como recuperar o fôlego gritando*. São Paulo: Academia Periférica de Letras e RG Produções, 2021.

CLASTRES, Pierre. *Sociedade contra o estado*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COLETIVO 28 de Maio. O que é uma ação estético-política? (um contramanifesto). *Revista Vazantes*, v. 1, n. 1, 2017.

MOMBAÇA, Jota. *Não vão nos matar agora*. São Paulo: Cobogó, 2021.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

VALÊNCIA, Sayak T. *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina Editorial, 2010.

SENTIMENTOS DO MUNDO EM CARTOGRAFIA SENTIMENTAL PARA O FIM DO MUNDO// NOTAS DE UMA BIXA PRETA SERTANEJA

FEELINGS OF THE WORLD IN SENTIMENTAL CARTOGRAPHY FOR THE END OF THE WORLD//NOTES FROM A BLACK SERTANEJA BIXA
SENTIMIENTOS DEL MUNDO EN UNA CARTOGRAFÍA SENTIMENTAL PARA EL FIN DEL MUNDO//NOTAS DE UN BIXA NEGRA SERTANEJA

Tiago Manguebixa *
(Universidade Estadual do Ceará, Brasil)

RESUMO Reunidos em temperaturas diversas, os textos compõem um mosaico de notas que dizem acerca das experiências bicha-preta-nordestina. Os escritos têm temporalidades distintas, porém acusam exatamente a diferença que marca a autora e por onde ela é acessada perante as normalidades coloniais. Possibilitando um movimento de proteção e revide a partir da apropriação da força que tais diferenças permitem.

PALAVRAS-CHAVE cartografias; bicha; preta

ABSTRACT Gathered in different temperatures, the texts compose a mosaic of notes that talk about the bicha-preta-nordestina experiences. The writings have distinct temporalities; however, they accuse exactly the difference that marks the author and through which she is accessed before the colonial normalities. Making possible a movement of protection and revenge from the appropriation of the strength that such differences allow.

KEYWORDS cartographies; bicha; black

RESUMEN Reunidos en diferentes temperaturas, los textos componen un mosaico de notas que cuentan las experiencias bicha-preta-nordestina. Los escritos tienen temporalidades distintas, pero acusan justamente la diferencia que marca la autora y donde se accede ante las normalidades coloniales. Posibilitando un movimiento de protección y venganza a partir de la apropiación de la fuerza que dichas diferencias permiten.

PALABRAS CLAVE cartografías; bicha; negro

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 Tiago Manguebixa

* Sou Tiago Manguebixa, tenho 23 anos e moro na cidade de Barbalha, no interior do Ceará. Sou uma pessoa preta com melanina enfática, não tenho dinheiro no banco e dou vazão ao desejo que corre apesar de e além das normas. Arrisco fazer ciências sociais por acúmulo na formação em Ciências Sociais na URCA e no processo atual de mestrado em Sociologia na UECE. E-mail: tiagoxandee@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4868-2560>

100º C ///

no sigilo nós acessamos e roubamos as chaves dos mundos. aprisionamos os homens em seus medos e suas mulheres em suas insatisfações. na brevidade fazemos um mar raso enquanto os marinheiros deliram com nossos cantos. abrimos um sumidouro e depositamos todos, cativos dos nossos prazeres. concedemos visitas às suas mulheres chorosas e em nós permitimos o toque maldizendo a posse. preferimos as noites e a sujeira dos prazeres. carnes expostas, sal grosso, álcool. nós somos a própria fogueira em que os homens gritam enquanto morrem. o fim último do regozijo é a desintegração total de si. cinzas ... vento...

mais um velho negro passou por mim e nos olhares afirmou minha beleza. sou eu a existência mais próxima e mais legítima da sua confiança. aquela que mais se avizinha desse degenerado protetor de gostos imundos a confundir água de mar e suor no meio dia da caatinga. sou eu a zona de atração, o ponto de intersecção, o reflexo da negação e a promessa de realização. também está em mim a possibilidade do gozo nas profundezas de um útero comprado sem o terrorismo do deleite na presença de um pau. sou eu aquilo que ele sabe: me vê bicha, me diz bicha, me louva bicha, me deseja bicha e me mata bicha. os bêbados querem água e eu posso matar a sede no momento exato em que lhes afogo. afundo barcos e danço com as ondas, debaixo da minha saia transformo em pedra e dissolvo em areia. guardo memórias de mar

desde os sertões todos.

kalunga e kaatinga kalunga e kaatinga mata branca e bicha preta sempre foi noite na minha pele e no meu olhar.

-20º C - 20º C [...]

os bêbados dormem na rua porque enfadados de ver as estrelas, a lua encarrega de guardá-los. para todo homem traído em terra resta-lhe a lua. o sol esconde os segredos numa claridade que cega os humanos. a mula tem cabeça de fogo.

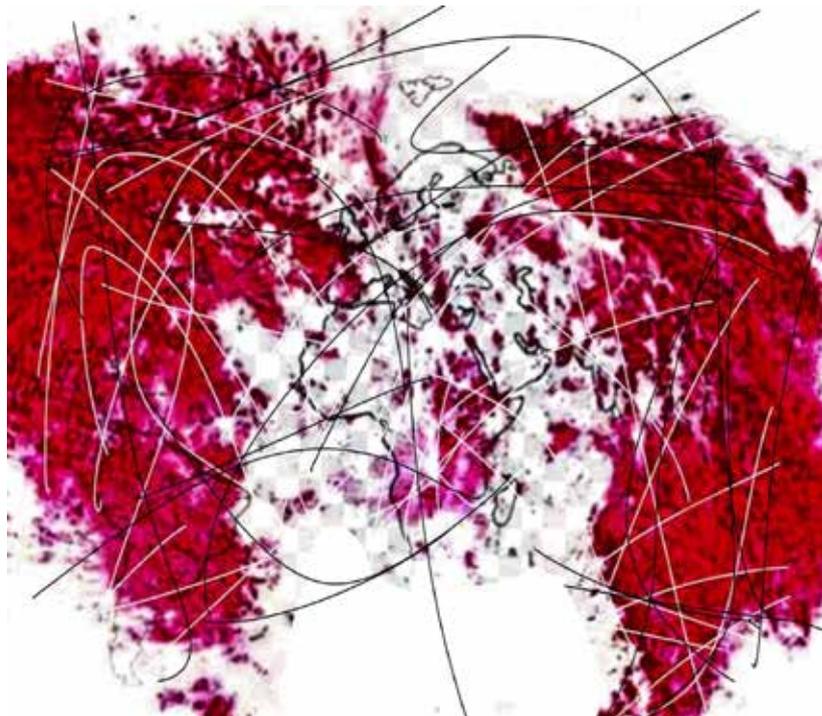
-17.78ºC (y - z)

oração para dias quentes. contra morfo e outros distúrbios coloniais. ensaio para mergulho carangueja de água doce e lama de pedra cariri, desmanchada pela mão da minha vó. mulheres do barro vazando água matando a sede das bichas e afogando aqueles que mais precisam.

rito às contradições que me habitam e as identidades múltiplas e solúveis que me deformam. toda bicharada reunida no semiárido. celebraremos amon rá com

*agroflorestas de cú virado pra lua. a salvação é uma sentença às bichas agricultoras!
quando a pedra da batateira romper, dela sairão três bichas pretas, que cortarão com suas espadas o solo ancestral e ressuscitarão assim todas as outras para a hora do revide. cada bicha preta fundará uma igreja, em cerimônia de fundação, arrancarão todas as costelas de adão. ele será condenado ao rastejar, e seu purgatório será aprender a viver o tempo das malditas.*

quanto mais rosa o cú, mais digno de rola.



MANGUEBIXA, Tiago. Sentimentos do mundo em cartografia sentimental para o fim do mundo // notas de uma bicha preta sertaneja.

11 de Setembro de 2019.

fervida pelos últimos envolvimentos amorosos e pelas interpelações do racismo que sempre se faz. o racismo como o único deus moderno possível. onipotente, onisciente e onipresente. habita o mais íntimo de si e o mais fora também, em realização simultânea e recíproca.

pintei o cu de rosa e sentei no branco. a coisa se faz e revela, meu cu ficou no centro e o mapa-mundi surgiu. era justamente esse lugar que eu queria experimentar por um instante. ser central num mundo a partir do meu cu rosa. voltar pro meu cu a atenção, gozar com o poder de não temer a partir da segurança que o centro me oferece.

>>> isso me constitui, mas não me é! a flagelação parte do desejo respondido com indesejo y precarização. isso definitivamente é uma questão minha! a ele, ofereço meu desprezo, o corte y a redefinição histórica. é pela esCURidão que devo caminhar. <<<<

trecho da carta (para leitura completa, consultar autoras)

∞ POR UM SENTIR MOLAMBO: DESLIZES
CRIPTOGRAFADOS ENTRE ARTE, LIXO E LUXO ∞
MANGUEBIXA E DIVINE KARIRY

[...]

O punho partiu e a rede caiu em rede, na queda infinita e envolto por ela dançamos com nossos mais novos vestidos por entre o lixo intergalático. Saravá Dona Maria Molambo! Confundo os buracos e sinto todos a me comporem. A rede e a pele são indistintas. No sono a rede me foi casulo, no voo da queda a rede me é vestido. O ventotempo continua a rasgar os farrapos e a moldar meu sempre novo corpo. Metamorfose incompleta. Colido com metais diversos e num exercício de cataclismo, absorvo todos na fome de criar um novo espaçotempo. A infecção é inevitável. Já estou. A recusa é a forma mais humana de amputação. Já não sei mais onde estou, desterritório. O absurdo não pode ser compreendido, finalmente sinto a pedra da batateira rolar¹ e fortaleza sucumbir enquanto a dunas da sabiaguaba² se expande desconfigurando planos. Kao Kabiecilê! Odojá! Saluba! Só assim todas as vidas terão acesso a mar, mata e tudo que houver. Tudo será de todos, porque tudo é todo! Oke Arô! A evacuação já não será possível e resta apenas tentar produzir vida com todos os elementos que selecionamos nesses tempos. O olho e o cérebro já não serão os órgãos centrais e o plástico cobre as nossas

caras, reconfigurando-as. Se quisermos, devemos aprender a conviver com o lixo depositado. Aqui, nossa semiotização já não estará mais condicionada a pressupostos. Foram cortados dos nossos exercícios imagéticos, os blocos de perspectivismo ecologizantes. Com as nossas, no agora, elaboramos planos de através dos mecanismos da própria negação do lixo – estratégia dos sujeitos limpos – recusar usar esse lixo que é a necessidade de aceitação das nossas formas de vida. As formas de vida já não serão mais enquadradas. Uma mutação individualmente coletiva. Tudo já será águas, terras, plantas, bichos, gentes, lixos... e já decidimos não querer transformar pneus velhos em poltronas vendáveis/rentáveis que irão decorar os salões de alguém que ainda ouse não abrir mão dos valores higiênicos. Na radicalidade do fenômeno já não teremos condições de nos preocuparmos em transformar o lixo em mercadoria/valor aprisionados aos mutiladores modos costumeiros de reciclagem capitalística. Pane no sistema! Desenvolveremos ideais mal contornados de luxo, porque a abundância também fará parte de tudo isso. Desprecarizaremos as nossas vidas a partir da própria experimentação do lixo. Recordemos que aprendemos a conviver e transmutar com ele, enquanto os higiênicos achavam dominar-nos em despejos! Recorramos às memórias e elaboremos planos em que entendemos que tal elemento –lixo– já era parte dos nossos cosmos. Nós bebemos lixo e já somos ele! Essa é uma possibilidade de nesse momento continuarmos vivas! Como num exercício de

transição, em que a honestidade e a urgência nos fez reconhecer que nós produzimos o lixo no momento exato em que produzimos a nós mesmas. Acessando a essa tecnologia ancestral, recordaremos que nós já havíamos, em algum grau, misturado elementos para a composição do nosso reino; a hibridez foi fundamental para que pudéssemos presenciar esse momento. Me parece assim que RESTAnos apontar que o nosso luxo está em decretarmos o lixo como componente essencial para nossa continuidade. Avistamos em algum grau, também, que eles – sujeitos limpos – não conseguirão transfigurar o pulmão para respirar nessa mistura, sobretudo quando um canudo entra e se instala no seu nariz. Deixamos também o recado, que a partir de agora, estes deverão entender o lixo fora dos scripts das aulas de ecologia. Não existe lixo separado de nós a quem devemos tratos certos para continuarmos delirando a vida. Nós somos o próprio lixo, aceitamos a incapacidade de descartá-lo como se ele já não fosse parte de nós. Rompeu-se fora X dentro de todas as possibilidades de localização de um aqui e uma acolá. Não há estruturas; o binário expirou! A rede além de emaranhada está rasgada! ∞

[página seguinte- Fotografia: Nayara L. Monteiro - @naybronwngirl]



MAS ENTÃO EU DECIDI NADAR

BUT THEN I DECIDED TO SWIM

PERO ENTONCES DECIDÍ NADAR

Miro Spinelli *
(Universidade de Nova York, Estados Unidos)

RESUMO "mas então eu decidi nadar" é uma seleção de poemas de Miro Spinelli atravessados por questões acerca do corpo, da carne, da colonialidade e das transições.

PALAVRAS-CHAVE corpo; carne; colonialidade; transição; gênero

ABSTRACT "but then I decided to swim" is a selection of poems by Miro Spinelli crossed by questions about the body, the flesh, coloniality, and transitions.

KEYWORDS body; flesh; coloniality; transition; gender

RESUMEN "pero entonces decidí nadar" es una selección de poemas de Miro Spinelli atravessados por preguntas sobre el cuerpo, la carne, la colonialidad y las transiciones.

PALABRAS CLAVE cuerpo; carne; colonialidad; transición; género

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 Miro Spinelli

* Miro Spinelli é artista, pesquisador e vive entre o Brasil e Nova York. É mestre em Artes da Cena pela UFRJ, em Estudos da Performance pela NYU e doutorando no mesmo departamento. Atua nas imbricações entre performance, escrita, artes visuais e teoria. E-mail: mirospinelli@nyu.edu; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7605-7551>

só poderia ter sido aqui
no novo mundo
precisamente em pindorama
também o seu fim
foi aqui
onde começou
o infinito fim
em abya yala
onde perduramos
terminando-o sem parar

por certo foi entre o atlântico
e o ponto mais fundo
do rio amazonas
onde só fui em sonho
mas onde também nasci
e ainda me embalo

com certeza foi ali
onde inventaram
a américa

eu tinha a face
voltada para o céu
e as costas submersas
em águas escuras
entre um fluxo lento
e uma suspensão
quando morri
e inventaram para mim
um corpo

it could only have been here
in the new world
precisely in pindorama
also its end
it was here
where the infinite
end began
in abya yala
where we endure
finishing it non stop

it was certainly between the atlantic
and the deepest point
of the amazon river
where i have only been in dreams
but where i was also born
and still cradle myself

for sure that's where
america
was invented

i was
facing the sky
with my back submerged
in dark waters
between a slow flow
and a suspension
when i died
and my body
was invented

sangue no mar
é isca
sangue na terra
feitiço

blood in the sea
is bait
blood on earth
spell

por dentro da pele
a carne é vermelha

e o gosto metálico
a gente não sente
com a boca do outros

flesh is red
inside the skin

and the metallic flavor
we cannot taste
with someone else's mouth

sedutora
essa ideia
criar corpo

mas você já
viu alguém
criar para
si um corpo
sem antes
devorar
o alheio?

how seductive
this idea
to create a body

but have you ever
seen someone
create themselves
a body
without having
to devour
another's?

sonhar a inexistência do país
como quem desiste do corpo

to dream the country's inexistence
as someone that gives the body up

i know it hurts
but hurting is better
than pretending not to

eu sei que dói
mas doer é melhor
que fingir que não

deve estar
em uma camada
bem dentro da terra
ou na extrema
superfície
(bem ali
onde os líquidos
produzem tensão)
uma sala onde é possível
sentar-se com o nada
(ser nada)
e perceber o silêncio
agudo da sua
inominabilidade

it must be
very deep
inside the earth
or in the extreme
surface
(right there
where the liquids
produce tension)
a room where it's possible
to sit with nothingness
(to be nothing)
and perceive the high pitch
silence of its
unnameability

para tocar
o coração
das coisas
é preciso
mirar levemente
à esquerda
do centro

bem ali onde
toda direção
é primeiro
um desvio

to touch
the heart
of things
one must
aim slightly
to the left
of the center

right there where
every direction
is first of all
a deviation

before we were born
when life was flotation
in a river inside earth
the doctor created our bodies
for the first time
they said something
about this particular
stain on the monitor
is it a wound?
is it an arrow?
will it eat or be eaten?
trying to define
once and for all
if the little ball of flesh
we were then would be
beast or prey

well at this point
you probably know
i messed with the memo
and started crossing the bridge

but then
i decided to swim

antes de nascermos
quando a vida era flutuar
em um rio dentro da terra
o doutor criou nosso corpo
pela primeira vez
disseram algo
sobre uma mancha
particular no monitor
será uma ferida?
ou uma flecha?
comerá ou será comido?
tentando definir
de uma vez por todas
se a bolinha de carne
que éramos então seria
caça ou caçador

bem nessa altura
você provavelmente sabe
que eu caguei o protocolo
e comecei a atravessar a ponte

mas então
eu decidi nadar

PLANTAÇÕES, RETOMADAS E COLHEITAS DE SONHOS

PLANTATIONS, RETAKES AND HARVESTS OF DREAMS

PLANTACIONES, RETOMAS Y COSECHAS DE SUEÑOS

JeisiEkê de Lundu *
(Universidade Federal da Bahia, Brasil)

RESUMO Nessa empreitada escrita performativa faço um caminho de volta para minha criança, retorno a erê guardada em minha caixinha de sonhos para tratar feridas e reencontrar novas encruzilhadas para lidar com o necrocápolis urbano. Esse texto nasce da vontade de tramocar futuros entendendo que para isso é preciso encontrar na beirada dos barrancos e nos campos, legado de minhas ancestrais, as ferramentas necessárias para travar batalhas estelares, o direito ao sonho e ao devaneio, a penumbra, o reencanto, a feitiçaria presente na junção das palavras e no eco dos silêncios.

PALAVRAS-CHAVE encanto; silêncio; performance; transmutação; transpolítica

ABSTRACT In this performative writing endeavor, I make a way back to my child, to return to the herb kept in my little dream box to treat wounds and find new crossroads to deal with the urban necrocápolis. This text is born from the will to plot futures, understanding that for this it is necessary to find in the edge of the ravines and in the fields, the legacy of my ancestors, the necessary tools to fight stellar battles, the right to dream and reverie, the penumbra, the enchantment, the sorcery present in the junction of words and in the echo of silences.

KEYWORDS enchantment; silence; performance; transmutation; transpolitics

RESUMEN En esta aventura de escritura performativa hago un camino de regreso a mi niño, para volver a la hierba guardada en mi pequeña caja de sueños para tratar las heridas y encontrar nuevas encrucijadas para lidiar con el necrocápolis urbano. Este texto nace de la voluntad de urdir futuros, entendiendo que para ello es necesario encontrar en el borde de los barrancos y en los campos, el legado de mis antepasados, las herramientas necesarias para librar batallas estelares, el derecho al sueño y al ensueño, la penumbra, el reencantamiento, la brujería presente en el cruce de las palabras y en el eco de los silencios.

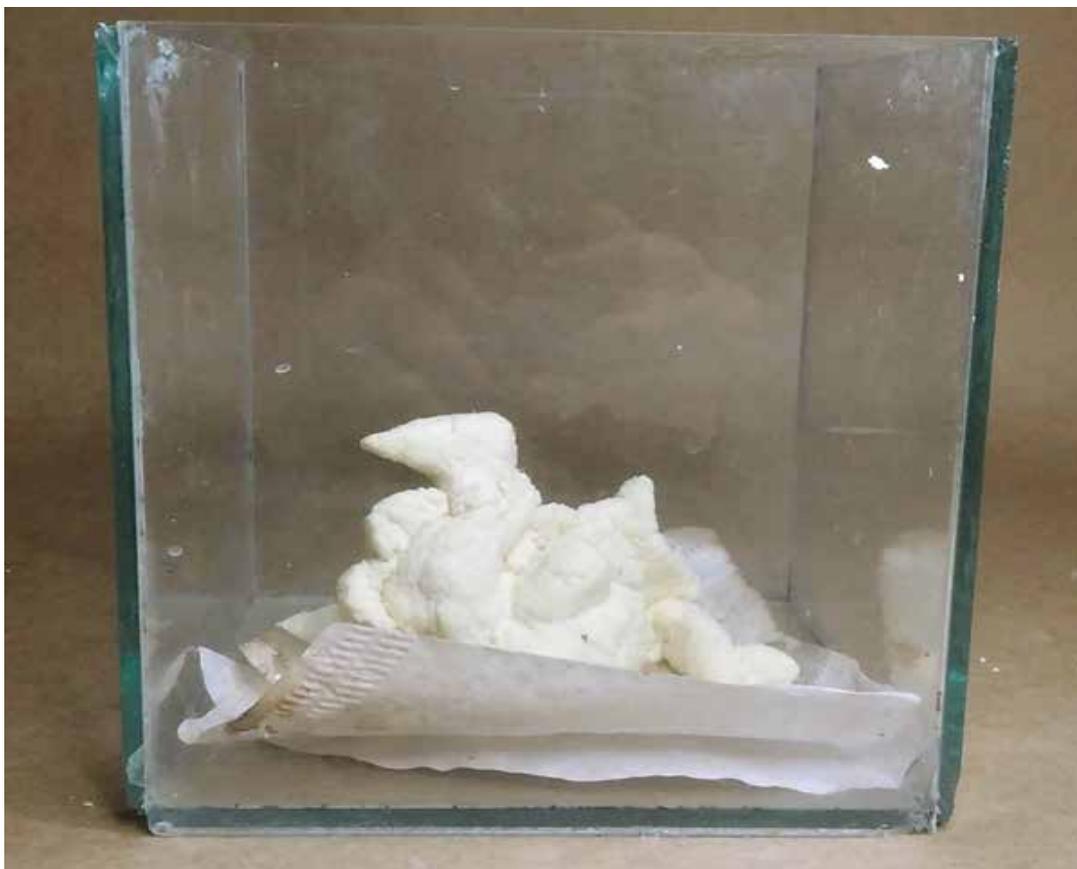
PALABRAS CLAVE encanto; silencio; performance; transmutación; transpolítica

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 JeisiEkê de Lundu

* Artista visual, transertaneja, nascida na beirada entre minas e bahia, escreve, costura, esculpe e quer construir uma casa dentro d'água. Reside em Salvador e cursa artes na UFBA. E-mail: jeisieke@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0997-6734>

Pegue uma bacia de ágata, ou de cerâmica, coloque água com um pouco de seiva de alfazema ou sumo de alecrim, lave o rosto, acalme os olhos. Sente em um lugar tranquilo, se quiser beba um chá de artemísia ou de alguma flor e só então comece a ler:



JeisiEkê de Lundu, *materializar silêncios*, 2021. escultura de massa de mandioca, fungos e vidro; criada na residência F(r)icções.
(Foto: foto da autora)

monte de minino enfiado num quarto só, era só eu que conseguia pular pra fora da minha pele de noite, eu num podia fazer de dia porque tinha medo dos menino roubar minha pele, esconder e eu nunca mais conseguir voltar para dentro dela, com o passar dos dias eu aprendi a sair da casa pelo buraco que tinha nas telhas, eu num sabia que eu era leve e que num ia quebrar o telhado do jeito que os gatos faziam, meu pai ralhava com eles, jogava água quente, eu pensava que se eu pisasse forte demais ia quebrar as telhas da casa do veio e ele ia jogar água na minha *visage*, eu sabia que ele num podia ver o que eu era, que ele só conseguia ver minha pele, culpa da igreja que tirou dele o olho de verdade que a gente tem dentro do olho de carne, mesmo sabendo que ele não me via, eu mesma assim tinha medo, achava que se ele jogasse água podia me molhar, ia pegar um resfriado, já pensou *visage* com resfriado? atravessando devagarinho no meio da sala e do nada um espirro. Aos poucos eu aprendi a andar nos telhados maiores e a pular nas árvores, sair da cidade, brincar na mata me espreitando para não ser vista por outros seres nem pega por outras *visage* que eu não conhecia, eu tinha medo mas ia assim mesmo, aprendi logo a pular muito alto e a correr pra ver o mar, ficava sentada na beira do paredão do prado olhando o atlântico e pensando o dia que eu ia conseguir pular pro lado de lá desse brejo grande salobra.

minha pele ainda era de criança, eu nem podia muita coisa, quando eu voltava pra dentro dela deixava apenas uns resto dessas memórias, ela por mais que

tentasse não conseguia lembrar de tudo, eu não sentia o gosto da água, sabia que tinha sal, mas só quem pode sentir o gosto e a quentura do mar é a pele de imagem, logo eu dei um jeito de levar ela pra encontrar o mar, nem sei como mas aconteceu de pressa, era coisa rara no meu sertão quem tinha visto o mar, quem sabia o gosto do sal e podia certificar que a areia era mesmo branca igual a foto que tinha no calendário pregado atrás da porta da cozinha de vózinha. levei minha pele pra encontrar o mar perto dos doze anos, com mais uma ruma de gente numa caravana dessas de igreja com um monte de véia, laranja, farofa, violão e gente que leva até sabonete pra banhar direito e volta de lá sabendo que precisa mesmo é de um banho de rio depois de entrar no brejo grande de água salobra.

Depois que a menina viu o mar nunca mais quis outra coisa senão morar perto dele, soube desde cedo que um dia estaria tão pertinho que escutaria sua cantoria e que seu cheiro salobra invadiria suas fuça todo dia. tem muito do sertão nessa vontade doida de morar perto do mar, não é nem pra queimar a bunda no solão quente de meio dia não, é só pra ver aquele tanto d'água e saber que não morre mais de sede mesmo tendo a certeza do tanto de sal que tem dentro desse brejo. Eu precisava provar do sal daqui antes de ver do lado de lá, antes de pular pro outro lado do brejo para encontrar um pedaço daqueles que irrigaram meus sonhos, eu queria encontrar dentro dessa banda de terra aqui os motivo do meu desassossego, mas só depois que eu pulasse eu teria a certeza que vai durar

esse bixo futucando meu rabo, eu tenho um negócio que perturba de noite. que dá essa vontade de sair por aí pulando de morro em colina, de colina e pradaria, de pradaria em planalto até chegar nas serra, para daí ver o mar.

[[[[[morar perto do mar faz a gente respirar um sonho mais molhado, acho que pode ser a maresia]]]]

naquele inverno as beiradas do carreiro tava toda enfeitada de cipó de são joão, eu perdia um tempo chupando o mel que tinha nas florzinha laranja que dava nos cachos daquela trepadeira. correndo nas braquiária pra colher sonhos, o céu rosa, as juriti pian-do, os jacu debaixo das moita e eu menina braba do sertão seco perdia horas sentada do lado dos buraco de tatu, na espreita de um sair pra eu piá e levar pra vó muquiar na brasa pra nós cumer, nunca consegui pegar, eu achava que tatu saía pelo mesmo buraco que entrou, mas acho que não, as loca deles deve ser bem espalhada embaixo dos pé da gente, com um monte de saída pra tudo quanto é lado, entra cá e sai lá, eu tinha que colher sonhos e levar pra casa no fim da tarde, encontrar vó torrando café na bola que ela prendia no teto de um jirau, um burrinho no chão, eu chegava já perto do fim da tarde, o sol já tava frio, o vento gelado batendo no meu casaco me fazia correr mais rápido, eu ficava ali sentada perto de vó esquentando um pouco o corpo antes de entrar pra dentro da maloca, botava

a cesta cheia de sonhos no chão, tinha que espantar as mutuca de vez em quando pra elas não cumer as perna da gente tudo, e os Lambu também, Lambu gosta de comer sonho, tem muito lambu perto das roça de sonho lá de casa, gosta mais ainda quando já tá tirado do pé, perto da gente, sonho já arrancado do pé cheira mais forte, as lambu tudo perto da gente, querendo cumer a colheita, depois eu corria pra dentro de casa, esquentava água e botava as flor de artemísia para fazer chá, artemísia é bom pras vista, deixa a gente mais esperta, meu pai tem que beber artemísia todo dia pra recuperar as vista que ele perdeu. eu mesma tô tentando, mas é uma coisa bem difícil. Vozinha sempre diz que quem perde o olho de dentro nunca mais enxerga de verdade, só enxerga a pele, perde a capacidade de mirar para cima dos espelhos, meu pai tá tentando deixar cair a remela do olho, lava o olho todo dia, não sei se não vai voltar.

Mundão vai passar amanhã bem cedo pra pegar os embornal cheio de sonho que eu arrumei tudo lá na sala, ele passa todo dia de feira de manhã bem cedo, pega os embornal e vai vender, volta de tarde, deixa uma parte dos búzios que ganhou e os embornal vazio lá na entrada da roça, eu desço pra pegar, na volta já catou uns sonhos que desceu rolando pirambeira abaixo, perdido da plantação. Mundão é filho de Seu Mário rezador, que levanta espinhela caída e tira quebrante de criança nascida de sete mês, ele já me rezou, quando eu num sabia que eu podia sair da minha pele e virar *visage*, foi ele, Seu Mário, quem disse que eu

voltaria pra cá quando eu rodasse o mundo todinho e encontrasse com as minhas pariceira, Seu Mário é um velho, sabe de um monte de coisa e finge que não sabe de nada, tem gente que até acha que ele é mentiroso, mas é por que ele conta um monte de história de gente que já abandonou a pele, tem gente que não tem mais o olho de dentro, igual meu pai, aí não pode vê as história, nem conhece o mundo direito, só enxerga com o olho de carne, Seu Mário que disse que tem muita gente no mundo igual eu e ele, que num era pra eu assustar mais não, que era só ir mesmo. Mundão é mais calado, ele é do povo do mato, quase nunca fala, quando concorda sorri, quando discorda fica mais quieto ainda e vai embora, na merminha da hora, parece mais um soim de tão pequeno e ligeiro, nem sei porquê que deram um nome tão grande pra um bixin tão mirrado, deve ser pq ele é invurta mais rápido que o olho da gente consegue acompanhar. de vez em quando eu to labutando lá no fundo da casa com minha vó e quando dou fé Mundão tá sentado num tamborete que tem na varanda pitando um cigarro de palha e olhando pro nada. aí diz o que veio fazer, ou não diz nada, fuma e vai embora. ou vai no pé de banana, tira uma palha e começa a desfiar, tirando tira por tira, depois conta uma por uma e separa montinhos delas no chão, eu acho bonito esse jeito de mundão. ele parece que sempre esteve nos lado de cá do sertão e sempre vai estar, é como se eu voltasse aqui depois de uns mil anos e ele vai tá do mesmo jeito, fazendo as mesma coisa, levando os embornal de sonho pra vender na feira, deixando o ganhado na cerca, aparecendo e sumindo, pitando

cigarro e bebendo chá de hibisco. mundão parece que é tão parte do mundo quanto a água, penso que agora sei porque chamam ele de Mundão, porque ele é tão parte de tudo que até parece o próprio mundo.

Gosto desse lugar, aqui vivem ariranhas, arraias, peixes grandes de caudas moles que nadam nos riachos cor de rosa que cortam nosso sertão. brejos pequenos que abrigam seres cobertos de uma camada de pele fina e espinhosa, parecem mais com cactos submersos em líquido amniótico, a terra seca, o rio, os bichos, eu, mundão, minha avó, meu pai com seus olhos fechados e meu ancinho de colher sonhos. Penso às vezes em voltar a morar perto do mar, perto do brejo grande mirando o continente, não tem uma grande coisa pra contar aqui nesse escrito, não tem um grande conflito, o que eu queria era contar das miudezas de minha gente, da cor roxa e laranja das auroras de verão e do quanto eu posso voar pra fora de todas as galáxias e mesmo assim ainda encontrarei belezas no desfiar das folhas de bananeira e na coleção de moedas antigas que mundão guarda com ele.

[[[[[[[[E se fosse instituído que por um período do ano passaríamos guardadas? E se não fosse por conta do medo? E se não fosse por conta da nossa falta de zelo com a natureza? E se todas as pessoas humanas estocar comida e o resguardo fosse necessário para a sobrevivência. Se deixássemos a natureza respirar, se

desligássemos as hidrelétricas, os televisores, os móveis, os celulares, por um mês que fosse. Se deixássemos os pássaros dormirem sem lâmpadas ou máquinas apertando a mente. Se dormíssemos depois de contar histórias em volta da fogueira comendo um caldo quente. Se voltássemos nossos olhos para contemplar as estrelas por um dia que fosse. Juntas, todas as pessoas da terra, cultivando o silêncio, trocando alimentos e olhares sinceros. Sem que a mágoa e a dor fossem armas para alargar nossos conflitos. Se abrissem as casas fechadas, os portões das adegas e os estoques e distribuíssemos a comida que há muito tempo está guardada? Mas isso não é possível em um capitalismo, não é mesmo? A guerra e a peste sempre estiveram presentes para muitos corpos parecidos com o meu, nunca houve paz do lado sudaca do hemisfério. Por mais que a distopia colonizante acredite que um dia houve paz e que a guerra acabou, isso nunca aconteceu, nem para os mouros, africanos, bárbaros, indígenas, xiitas, árabes ou quaisquer que sejam os nomes inventados por brancos europeus para designar aqueles que moram fora de suas fronteiras e que são sinônimo de horror, selvageria ou terrorismo. Crio minha voz a partir do sul do mundo ou do norte, ou do nordeste, depende de onde se está a bússola, o norte nem sempre é o mesmo. O norte, assim como o branco, mora dentro de cada pessoa que teve contato com a necrópole e foi contagiada por seus tentáculos. A tinta não sai facilmente, é preciso um exercício constante para reaver a memória e recriar a narrativa, destreinando a mente, o corpo e o espírito. Crio ficção a partir de um corpo outro, que a cada

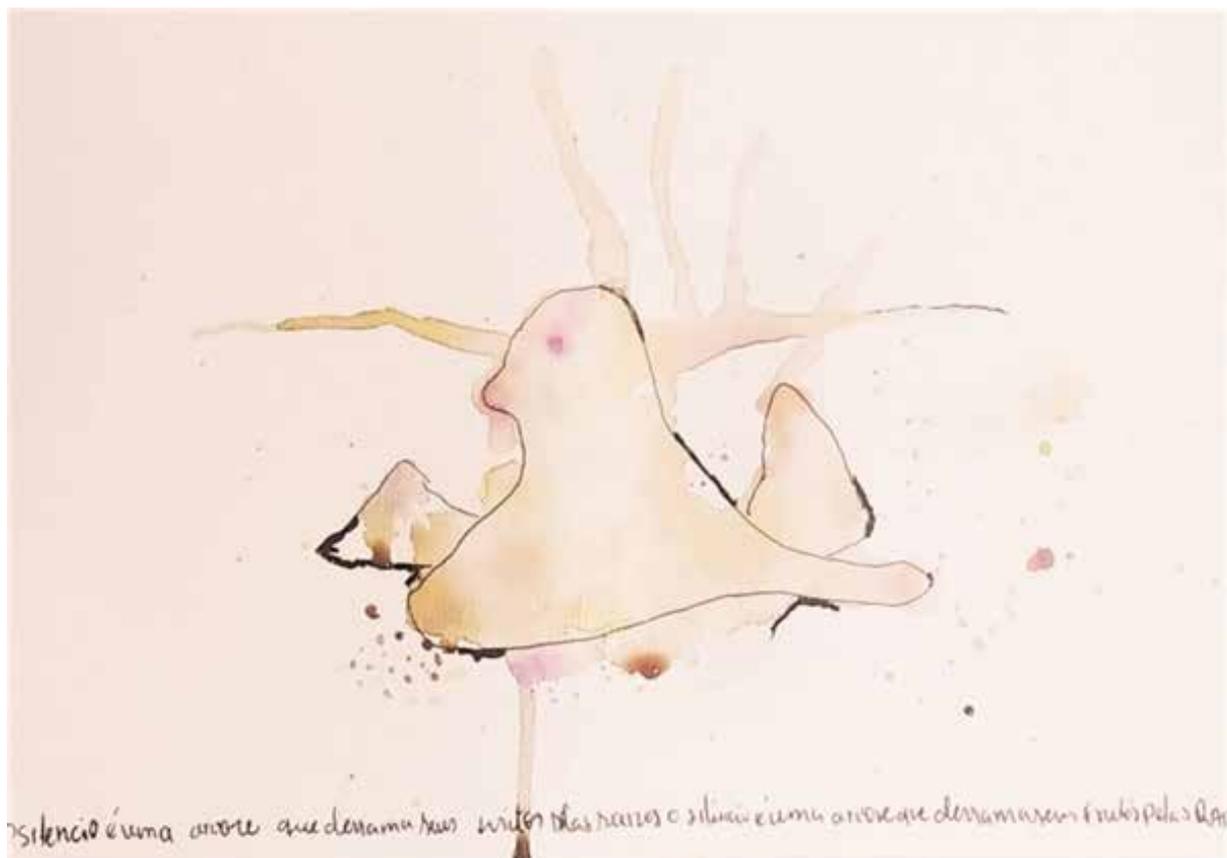
dia tenta não cair na armadilha da culpa, do belo, do discurso narcísico ou da fantasia necrocolonial... não existe um futuro. Não existe o pote de ouro no fim do arco íris. Vivemos a espiral como já ensinou nossos ancestrais, tudo aqui se repete até que possamos tirar as vendas dos olhos e perceber que a profundidade está na superfície. Que é com pouco que se bebe o muito e com muito que se come o pouco. É preciso matar o amanhã para se construir o ontem e fugir do hoje. De início pode parecer destoante o que digo Aki. Mas aprendi com o movimento a lançar a pedra amanhã para matar o pássaro que voou ontem. Aprendi com uma certa moça a adoçar o mel com o limão para acalmar a língua do traidor. Não! Eu não acredito que iremos sair ilesos da guerra. Eu não estou ilesa da guerra que enfrentei ao rasgar a placenta e descer aqui para jorrar e desaguar sobre esta terra. O sangue não ensina a quem não entende o valor do sacrifício, pior ainda, torna os imbecis mais arrogantes acreditado ser eles a causa e a solução para tudo. a natureza é muito maior que o humano e não ela não está pedindo socorro, nem tentando nos matar, quando ela quiser fará sem que nem um bilhete seja enviado. Isso aqui não é para acalmar, isso aqui não é para desabafar, continuo a preencher cadernos e jorrar jorrar jorrar jorrar. Quem sabe um rio se forme aqui dentro deste apartamento quente e me leve de volta para o sertão.]]]]]

eu quero dizer que me autorizei a ser artista, nasci no terreno seco e infértil do fundamentalismo religioso cristão, rasguei brechas na cisgeneridade patriarcal tóxica deixando de lado a forma como meu corpo era visto para transformá-lo na experiência de criar e promover vida, eu me autorizo a ser artista quando me disseram que eu seria apenas mais uma na estatística; eu me autorizo a ser artista contrariando a trajetória do racismo perverso que apaga corpos pardos e mata corpos retintos, deixando um rastro de sangue nos impedindo de dançar outros ritmos.>> Eu autorizo meu corpo a dançar as poesias difíceis. <<

Oxum me ensinou a lavar meus olhos e transformá-lo em uma arma para prever as ações da necropolítica, ela me ensinou que meu corpo é o primeiro que deve ser lavado, que as minhas mãos devem estar limpas e curadas para que eu possa curar outras que erguem comigo as trincheiras da labuta. <<<

silêncio é estado.

[[[[[[[[[plantar silêncios para colher sonhos]]]]]]]]]



o silêncio é uma árvore que derrama seus frutos pelas raízes, 2022. aquarela sobre papel de celulose, 29 x 21 cm.

Voltei a plantar, sou filha de lavradores de terra, a semente, o solo, o orvalho, a espera pela chuva são minhas velhas conhecidas. Aprendi desde cedo que é da terra que tiramos todo o sustento e a energia para continuar vivas. Hoje eu voltei a cuidar da pouca terra que tem a minha volta, toquei, vi as plantas morrerem dentro deste apartamento, as folhas secando e caindo, caules murchando a secura tomando conta não só das clorofila mas também de minha pele. hoje coloquei de novo a mão na terra para salvar a zamiculca que pedia arrego, gritava por socorro, para que eu cuide de seu ecossistema, tornando um ambiente mais agradável; a zamia está comigo faz alguns anos, já colocou folhas grossas de um verde esplêndido para acompanhar meus dias. Agora está murcha, com apenas um caule, tirei toda a terra do vaso que ela morava, transferi para a bacia contendo outra terra nova, humificada, nutrida e cheia de novos insumos. as raízes da zamia estavam frágeis, sem capacidade para suportar seus caules que eram caudalosos e cheios de água, Zamia vem de áfrica, da tanzânia, do lado leste do grande continente; além de raízes, ela possui um bulbo forte, capaz de aguentar longas jornadas de seca, como a que passamos juntas, um inverno que passou e hoje é o primeiro dia de nossa primavera. como dizia a poeta: aprendi com as primaveras, a deixar me cortar, para voltar sempre inteira. com a primavera vem as flores a vontade de criar de regar e de plantar tornar os dias mais solares, mais aerados, úmidos, cheios de proveito, assim como a terra nutrida que uso agora para preencher esse vaso, acomodando a zamia, suas raízes em formato de

cobras; coloco junto pequenos pedaços de papel com palavras-comando, invocações para melhorar os dias. Zamia agora tem um novo lar, uma nova terra, voltada para a luz difusa da janela que ela mais gosta, espero que agora ela crie novamente forças para lançar para fora novos caules, brotar novas folhas, e transmitir novas belezas para que eu me contamine também e continue criando novas palavras.

(;))

coloco a planta de volta no vaso e com ela enterro palavras de força, poder e firmamento, EU continuo acreditando que posso criar, mas hoje me veio a lembrança do ato de plantar, de como esse é um ensinamento ancestral importante, nasci na roça e sei quantos caroços de milho se coloca numa leira para que nasça caules fortes e espigas cheias de novos grãos. sei que a terra não depende de nós para continuar sendo um ecossistema. eu aprendi é que nós dependemos da chuva para regar nossos cabelos, continuar nossa pequena existência depende muito mais do querer do vento em derrubar as nuvens do que de nossa inteligência limitada e autocentrada. Aprendi que o chão onde piso tem mais valor que o minério e lama que roubamos das montanhas para alimentar nossa ganância. (eu) continuo querendo ouvir o barulho das cigarras, o ronco dos morros abalando ladeira abaixo, vaga lumes iluminando o céu com seus led's zero carbono tóxico. A zamia me

ensinou que só é preciso um pouco de água e um substrato nutrido para que nosso corpo regenere e volte-mos a enxergar as primaveras brotando no horizonte. a zamia me falou enquanto eu criava.

(...)

Deixar os dias,
tornar a ver,
acordar e serenar.
acordar e serenar
respirar,
transpirar
repor
repor
re começar

acordo e o cheiro de meu corpo é verde, todas as minhas células recebem clorofila, nutridas pela presença do sangue misto do oripepê, manjeriço e da capeba. meu sangue agora é verde, deixei para trás o que dizia se chamar humanidade. já não cabe mais em meu corpo tal desígnio, agora penso planta, agora chão, pedaço de torrão, agora planto aqui nesse pedaço de chão, passou a chamar-me vegetália. algo entre o monstro e o musgo. que tem a pele quase que couraça, que tem cabelos de ramos, como pequenas folhas e flores quando em setembro.

agora que sou uma vegetália, abduco do desejo da violência, do prazer pelo grande abandono, a neurose suicida coletiva, deixo para trás a necrose e a ganância. me torno vegetália, para chegar mais junto do que eu já fui um dia, uma tentativa átomo, resgate de uma memória de pedaços, para lembrar do meu cheiro de canela-noz moscada, de minhas manhãs de orvalho. me torno isso que agora sou para deixar a água correr sobre meu corpo sem pressa de espantá-la como um pedaço de tecido. torno-me esse troço cheio de caldo para abrigar em meus braços toda a sorte de bichos. deixando de carregar o peso dos dias levando para dentro de meu peito formigueiros inteiros, gias, minhocas, e corujas. deixando que as primaveras habitem meu corpo por inteiro, e os invernos derrubem meus cabelos com sua força descomunal. Serei agora vegetália para que meu próprio sangue seja unguento para curar as feridas de minha pele, para que as mágoas se afoguem nesse caldo verde e sejam dissipadas. O sol é o principal motivo dos meus dias e a lua o presente de minhas noites. que minhas lágrimas se tornem água de alecrim, perfume vertendo os dias sombrios em compasso de coco e umbigada.

[[[...]]]

criei nebulosas em meu peito, deixei que elas tomassem conta de mim por uns dias, fiz delas cama e sofá, espreguicei e derramei meu corpo em auroras boreais, tornei-me inteira orvalhos.

estrelas invadem de forma brutal meus órgãos vitais, sugam para dentro de seus buracos todo o meu sangue e vertem minhas células em combustível para jornadas pela massa escura. planetas brincam com meus cabelos fazendo cachos enquanto cometas desvendam narinas acima a caminho das locas de meus olhos, eu universo, inteira fragmentada.

.
.
.
.
.
.
.

vá até a janela e respire

.
.

: fecha

PROTOTESES PARA TRAVECAMETODOLOGIAS DE CRIAÇÃO EM ARTE CONTEMPORÂNEA

PROTOTESSES FOR TRAVECAMETODOLOGIAS IN CONTEMPORARY ART

PRÓTSIS PARA LA CREACIÓN DE TRAVECAMETODOLOGIAS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Isadora Ravena *
(Universidade Federal do Ceará, Brasil)

RESUMO Esta escrita é parte de um estudo sobre metodologias travestis de criação em arte, as travecametodologias. Arrisco na escrita de prototeses para as travecametodologias, entendendo-as como feitiço, como armas de combate à linguagem, entendendo-as na traição ao gênero, na recusa à transparência, no acesso a camadas de delírio e em seu constante processo de resfolego com os demais saberes transgêneres, pretos e indígenas.

PALAVRAS-CHAVE travecametodologias; travestis; arte contemporânea; metodologias de criação

ABSTRACT This writing is part of a study on transvestite methodologies of creation in art, the traveca-methodologies. I venture into writing prototheses for traveca-methodologies, understanding them as a spell, as weapons to combat language, understanding them in the betrayal of the genre, in the refusal of transparency, in the access to layers of delirium and in their constant process of breathing with the other transgender, black and indigenous knowledge.

KEYWORDS traveca-methodologies; transvestites; contemporary art; creation methodologies

RESUMEN Este escrito forma parte de un estudio sobre las metodologías travesti de creación en el arte, las metodologías-traveca. Me aventuro a escribir prótesis de traveca-metodologías, entendiéndolas como hechizo, como armas para combatir el lenguaje, entendiéndolas en la traición del género, en la negación de la transparencia, en el acceso a capas de delirio y en su constante proceso de respirando con el otro saber transgénero, negro e indígena.

PALABRAS CLAVE metodologías-traveca; travestis; arte contemporáneo; metodologías de creación

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 Isadora Ravena

* Isadora Ravena é artista do corpo, travesti, professora e pesquisadora. Mestre em Artes e Graduada em Teatro pela Universidade Federal do Ceará. Atua como professora na rede municipal de ensino de Fortaleza e na graduação em Teatro do Centro Universitário Leonardo da Vinci- UNIASSELVI. E-mail: doratransgenica@outlook.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7777-3736>

Se nos esvaziarmos do otimismo cínico e caminharmos em direção a um pessimismo criativo, não-paralisante, possivelmente conseguiremos deslizar juntos nos campos armadilhados da arte em direção às aparições, às performances, às imagens, aos corpos, aos gestos, aos sons, às palavras que “se articulam, elas mesmas, como regimes de enfrentamento e redistribuição da violência racial-colonial, tomando de assalto o seu poder capturador em uma espécie de autofagia dos princípios de violência.” (ASSUMPÇÃO; GREINER, 2020, p. 3)

Como podemos, a partir da arte, abrir brechas pelas quais seja possível visualizar a destituição do mundo que nos foi dado a conhecer? Como conjurar, a partir da/com a arte, forças para destituir o mundo, sua ordem e sua norma?

Atravessada por questões como essas, alvoreci, em minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará, um estudo sobre metodologias travestis de criação em arte, nomeando-as de travecametodologias. Um estudo que parte da urgência que sinto enquanto pensadora, artista e professora travesti, de arrancarmos a travestilidade de uma certa prisão temática, reflexo da impossibilidade cognitiva da cisgeneridade de acessar que o nosso trabalho não se encerra em um “falar sobre ser travesti”. Proponho então que pensemos a travestilidade como plataforma de invenção de métodos e contra-sub-métodos do próprio fazer artístico. Uma

investida que inevitavelmente nos coloca diante de um desmanchar das fronteiras entre metodologia e objeto de estudo, pilares da pesquisa que aqui se confundem. Se ainda necessário for, voltar um pouco e dar alguma nota sobre a questão-fantasma que tem nos perseguindo há tanto tempo:

“o que é ser travesti?”

Voltarei só para dizer que me deparei com tal pergunta desde o instante em que me deparei com a possibilidade de fabricar o meu corpo como um corpo travesti. Me vi apresentada ao espaço do possível: “o que é ser travesti?”, mas eu não sabia o que era o espaço e nem a possibilidade e não sentia a necessidade de pensar nisso, sentia que eram palavras fabricadas para atestar (assim como fizeram ao meu corpo) coisas que existem e não existem diante da premente urgência de uma necessidade: eu precisava suprimir a ideia, a ideia e seu mito e, no seu lugar, instaurar a manifestação tonante dessa necessidade explosiva: fabricar em meu corpo um corpo travesti.

Eu não sabia o que é ser travesti, mas sabia que o espaço, a dimensão, o devir, o futuro, o destino, o ser, o não-ser, o eu, o não-eu, nada eram para mim; mas havia alguma coisa que era algo e que sentia por ela querer SAIR: a necessidade de fabricar em meu corpo um corpo travesti- a dor, a desgraça e o prazer de fabricar em mim um corpo travesti.

Ainda que eles me pressionem, que pressionem meu corpo, que queiram que saia de mim uma resposta, um verbete, uma definição, que saia de mim a clareza, que eu lhes dê leite, alimento, que eu lhes mostre um mapa, a resposta, que eu me deite novamente nas mesas de dissecação, que a minha sinusite ataque de frente manuais biologizantes e estudos antropológicos escritos por eles e me leve à desgraça. Não sei o que é ser travesti, mas continuo a sentir a premente urgência de fabricar em meu corpo um corpo travesti.

Ao passo que me recuso a oferecer uma definição concisa e clara para a travestilidade, sou capaz de falar em um “nós, travestis”: há um tempo, refiro-me à travestilidade como uma força coletiva, como um corpo coletivo. Que “nós” é esse que invoco? Como pensar as travestilidades para além de um cardápio identitário, de uma massa etiquetada? Para pensar esse “nós”, dialogo com Jota Mombaça, um diálogo mediado por seu texto “Na quebra. juntas”, presente no seu livro *Ñ Vão Nos Matar Agora*, publicado pela Editora Cobogó em 2021.

Jota inicia contando de um encontro com uma recém-conhecida sua. Jota saiu de casa com um vestido preto de florzinhas vermelhas e essa criatura, recém-conhecida dela, depois de elogiar a roupa de Jota disse: “É preciso ter um sentido muito forte de si mesma para simplesmente sair dessa maneira no mundo, não é?” Jota conta que intuitivamente respondeu: “Talvez

seja precisamente o contrário: é preciso ter de si um sentido muito quebrado para simplesmente sair dessa maneira no mundo.” Na escrita desse texto, que de alguma forma é uma retomada da resposta proferida, Jota escreve:

...e se, em vez da inteireza, da autoconsciência, da capacidade de autodeterminação e autoestima, houvesse um sentido de quebra que desloca efetivamente as posições inconformes à matriz cisgênera? E se essa sujeição inconsistente, esse modo de ser quebrado demais para traduzir-se em uma coerência identitária e representativa, qualquer que seja, insinuasse também uma forma de presença efetivamente desobediente de gênero? E se, às margens do grande nós universal (humano, branco, cisgênero e heteronormativo) a partir do qual se formula e engendra um certo projeto de sujeito e identidade, outros modos de criar coletividade e de estar juntas se precipitassem na quebra e através dela? E as perguntas não param aí, se multiplicam: como habitar uma tal vulnerabilidade e como engendrar, nesse espaço tenso das vidas quebradas pela violência normalizadora, uma conexão afetiva de outro tipo, uma conexão que não esteja baseada na integridade do sujeito, mas em sua incontornável quebra? (MOMBAÇA, 2021, p. 13)

Jota brinca de definir – e quando falo de brincar de definir falo sempre sobre um exercício de assumir o risco de apontar a reflexão no sentido daquilo sobre o qual não possui definição e só sobrevive por não se conter

em uma definição; solubilizar os contornos – a quebra usando-se metaforicamente de um momento em que uma vidraça se arrebenta. O instante do estilhaçamento. O que Jota chama de quebra “não são os estilhaços, mas o movimento abrupto, errático e desordenado do estilhaçamento.” (MOMBAÇA, 2021, p. 14)

Se me refiro a um “nós, travestis”, me refiro a um arranjo que (ao menos no que eu almejo) não esteja subordinado a uma etiqueta identitária e tão pouco sirva às demandas do sujeito. Falo de um nós que, como no momento do estilhaçamento, encontra-se na desordem, na desorganização. É sob essa perspectiva que tenho produzido reflexões sobre o meu trabalho em arte e sobre o trabalho de muitas travestis artistas no Brasil (ou apesar dele), a invocação de travecametodologias de criação em arte contemporânea não é o esforço imbecil de tentar transformar uma miríade de pensamentos e articulações travestis em um “tipo específico, uno, unitário” de arte. Se falo de uma arte travesti é para lembrar a arte de sua própria função: ser perigosa.

TRAVECAMETODOLOGIA É FEITIÇO

É mandinga. É bruxaria. É magia. É benção e maldição. É sortilégio. É conspiração. É confabulação- com fabulação. É sedução. É caruara. É Cabuíje. É pemação. É manipaço. É macumba. É trabalho. É oferenda. É despacho na encruzilhada, na encruzi-

trava. É amarração. Sedução. Fascínio. Toda traveca-metodologia é ferida e é cura, é xamã, é pajé, é mãe. Toda travecametodologia é encantamento, ou melhor, encantravamento.

TRAVECAMETODOLOGIAS ESTÃO EM ININTER- RUPTO COMBATE À LINGUAGEM

Com quais palavras temos nos aliado? Se as palavras nos dão o mundo, que mundo é esse que nos foi dado a conhecer? Quais palavras precisamos esquecer para que outras novas nasçam? Como cortar o léxico gramatical? Esburacar, ruir, corroer, bifurcar, desmornar a língua. (RAVENA; DILACERDA, p. 1, 2020)

A primeira e talvez mais cruel operação dessa língua colonial que nos foi enfiada “goela à fora” (e de quase todas as outras) foi designar a palavra-unidade como representativa de mundos-multiplicidades. Dizer que tudo aquilo que tem o mesmo nome é igual. Foi a linguagem e sua tirania que nos ordenou sob as metafísicas transcendentais, sob a identidade, sob os clichês, sob as imagens despóticas e, fundamentalmente, sob todo e qualquer binarismo. É a linguagem e essa linguagem que nos aprisiona ao real, que encobre e codifica as forças e a Terra.

Essa linguagem pode empobrecer a imaginação. Essa linguagem e o mundo que nos foi dado a conhecer a partir desta linguagem empenham-se em sequestrar

a imaginação e sua força criativa. Mas me parece que tem travesti que já sabia de uma força que ia além das coisas dizíveis e indizíveis, além das coisas visíveis e invisíveis. Travesti que já sabia que, a partir da linguagem, era possível fabricar mundos: que sofria na vida o que um simples enunciado “é um menino” poderia lhe desgraçar.

Se a linguagem é a matéria do mundo, as travecametodologias precisam ser a antimatéria da Terra. E não se faça de pêssega, aquece o babado, mona! O pajubá e todas as outras línguas que inventamos não servem para outra coisa senão fazer desmornar a linguagem.

Quantas milhares de possibilidades de mundo conseguimos acessar quando escutamos as profecias de Ventura Profana? Como Linn da Quebrada consegue a partir de seu "Trava-Línguas" propor-nos uma desordem das palavras e da linguagem e como essa desordem produz novas formas de imaginar? Antes de perguntar como imaginar novos mundos possíveis, deveríamos talvez nos perguntar se ainda somos capazes de imaginar com potência.

AS TRAVECAMETODOLOGIAS ESTÃO A TRAIR O GÊNERO E A TRANSICIONAR JUNTO ÀS DEMAIS FORMAS DE VIDA

Acredito na transição como uma perambulação ininterrupta, que deve ser compreendida também de modo

cíclico. Ou seja, não há o fim da transição como um único lugar (identitário e corpóreo) a ser alcançado, mas sim, o que acontece é sempre a inauguração de novas possibilidades desses lugares, toda vez que nosso corpo experimenta essas novas situações emocionais e cognitivas que criamos para nós mesmas em coletividade. Acredito também que durante a transição, podemos criar intimidade com outros tipos e formas de vida, até com as formas que não são consideradas enquanto formas de vida. Temos assumido romances com o reino vegetal, mineral e com muitos outros reinos. Durante esses processos cíclicos, o que nos importa é a transmutação travesti: como tecer um corpo capaz de continuar perambulando?

Mais uma das tantas limitações cognitivas da cisgeneridade: acessar a transição de gênero como sendo a saída de um ser homem para chegar em um ser mulher, ou vice-versa. A estes devo alertar que não estamos transicionando de gênero. Estamos traíndo o gênero.

AS TRAVECAMETODOLOGIAS SE RESFOLEGAM NOS DEMAIS SABERES TRANS, PRETES E INDÍGENAS

Toda travecametodologia tende a permanecer refém desse mundo se não estiver em constante resfolego com os demais saberes transgêneres, com os saberes pretos, com os saberes indígenas e com os saberes de todos aqueles povos que carregam em seus corpos o trauma colonial.

Abigail Campos fala de uma dimensão bélica e terapêutica dos saberes pretos e trans em seu “me curo y me armo estudando” (CAMPOS, 2020), um texto que produz uma retomada a sua própria infância: uma criança pobre, filha de pai carteiro e racializado como mestiço e de uma mãe preta-indígena dona de casa. O movimento de retomada passa por uma fabricação de memória da leitura e da busca por saberes como ferramenta para atravessar os momentos difíceis e dolorosos de sua vida. Elástico aqui essa dimensão bélica e terapêutica a todos os saberes ancestralmente arquitetados também por povos indígenas.

É no contato com as poéticas feministas negras, por exemplo, que as travecametodologias devem ancorar-se contra um mundo ordenado, como nos propõe Denise Ferreira da Silva, desvelando na potência fabular do corpo travesti uma arma de desordenação. Aprendemos com Denise, aprendemos com Octavia Butler, aprendemos com Ailton Krenak, com Merremii Karão Jaguaribaras, só para citar alguns exemplos.

Queremos viver até o fim o que nos cabe! Nós somos os monstros que o colonialismo criou e estamos aqui para espalhar o seu colapso e acabar com os seus sonhos brancos! E eu grito: NÃO VAMOS SUCUMBIR AO COLONIALISMO! NÃO VAMOS SUCUMBIR ÀS ARMADILHAS DA IMAGINAÇÃO COLONIAL, SE É QUE OS BRANCOS CONSEGUEM IMAGINAR. NÓS SOMOS UMA MULTI-DÃO DE CORPOS TRANS/TRAVESTIS, NEGROS E

INDÍGENAS E VAMOS REFAZER O MUNDO. PORQUE NÓS SOMOS O MUNDO. E SEREMOS O PESADELO DE QUEM NÃO NOS DEIXA SONHAR. VIVEREMOS, ATÉ O FIM, O QUE NOS CABE. (DA SILVA, p. 1, 2022)

É preciso (convido você também a compor este pensamento) nos perguntar se as travecametodologias, inclusive, não devem se semear também através de adjetivos. É possível que pensemos em “travecame-todologias negras”, “travecametodologias indígenas”, “travecametodologias gordas” etc.?

AS TRAVECAMETODOLOGIAS ESTÃO NA RECUSA À TRANSPARÊNCIA

O gato é preto! E ele mia: por favor, parem de jogar seus holofotes de luz sobre nós, joguem sombras para que brilhemos com nossa própria luz. (RAVENA, 2020, p. 33)

Da luz de Zeus, o fogo roubado, à Luz de Deus, a verdade e a vida. Da luz do conhecimento, a razão, à Luz dos Smartphones, quando a vida virou pixel e todo tempo se conta em 15 segundos, o tempo dos *storys* do Instagram. Três linhas capazes de resumir a luz como elemento fundante e sustentador do mundo ocidental(izado). As travecametodologias estão na recusa à transparência porque sabem que o excesso de visibilidade satura e por conseguinte captura, coopta, cataloga. A transparência é metáfora para toda uma

construção de poder que tem como espectro elementar a extrema luminosidade, um poder que é instaurado cotidianamente por uma ordem moderna-colonial.

Denise Ferreira da Silva (2019) intenta contra essa luz quando propõe suas *blacklights*, quando olha para a luz-negra como ferramenta de leitura do mundo que nos permite acessar aquilo que não está dado. O que a luz negra revela é a luz dos próprios objetos.

Por isso, não devemos ativar a luz negra como um mecanismo de visibilidade, mas de nomeação estratégica para leituras opacas. A matéria opaca é aquela que não se permite penetrar pelo espectro da visibilidade. A luz negra é uma recusa à transparência e um chamado à “instauração performativa de um outro mundo”. (MOMBAÇA, 2021, p. 108)

As travecametodologias existem nas sombras. Na penumbra que coabita com a luz dos postes de energia elétrica e o escuro das ruas. Travesti sabe que se cair no apagamento morre, se cair na extrema visibilidade é mortificada. Travesti sabe o poder do mistério enquanto mistério, sabe respeitar a dimensão do segredo enquanto segredo. Travesti sabe que o visível e o invisível são ficções tão bem elaboradas como o possível e o impossível. Como roubar a luz que está no domínio da razão? Como recriar a luz das trevas como luz das travas?

Para brincar com a última prototese desse texto quero dizer aqui que as travecametodologias são translÚCI-

RAVENA, Isadora. Prototeses para travecametodologias de criação em arte contemporânea.

DAS. Permitem a passagem de luz, mas não permitem a formação de uma imagem clara, nítida.

AS TRAVECAMETODOLOGIAS ACESSAM CAMADAS DE DELÍRIO

A quem serve a arte? Em primeiro lugar, a arte deve servir ao artista. [...] Isso deve valer para todo artista e para o artista louco, em especial”. (SOUZA, 2021, p. 119)

“Você é louca!”, essa talvez seja a frase que mais ouvi nos últimos anos, perdendo só para “Como você é alta”. Sinto que em todas as vezes que me atestaram essa frase, ao verem uma microperformance cotidiana ou alguma obra que eu tenha apresentado, as pessoas atestaram em um lugar de desordem, a partir de uma certa zona de indiscernibilidade: a zona onde tudo se torna penumbra, nuvem, onde “o que é” e “o que não é” são questões que agitam o corpo.



Link para <https://www.youtube.com/watch?v=BEqHGOrBemU&t=29s>

Obras como *Travomantra*, da travesti, atriz, roteirista, cineasta, preparadora de elenco e dramaturga cearense Noá Bonoba, são importantíssimas para que possamos discutir sobre o que seriam essas camadas de delírio que as travecametodologias acessam.

19. Logos. Logo essa estrutura, tal-como-conhecemos, deixará de existir. É um desejo que tem como ponto de partida a crença em uma radical mutação planetária. Abandonando de vez o altar do crescimento. Criando vidas que realizam um corte no crescimento. Ou para citar aqui Isabelle Stengers, reinventando modos de produção e cooperação que escapem às existências do crescimento e da competição. (BONOBA, 2020, p. 1)

Me parece que Noá é uma das artistas que experienciam a loucura como cura. Ela desliza sobre o solo da comunicabilidade e provoca estados de desorientação a partir da repetição e dos diferentes usos da palavra e da sequência coreográfica. Roubando a dimensão mítica e ritualística dos mantras, Noá consegue colocar-nos em um outro plano de referencial: onde a inteligibilidade que costumávamos usar na recepção das obras de arte parecem não fazer mais sentido. Desfilia-se do sentido e de sua ordem semântica. Frustra o espectador que vai ao seu encontro com um desejo de completude. Quando explora as palavras, brinca (como criança mesmo) de invertê-las, de virar o mundo de trás pra frente, de cabeça pra baixo. Prolonga aquilo que nem é fonema, nem é letra, mas é sopro. E o sopro de vida,

tão cultuado pelo mundo grego, aquele pedaço de alma que sai pela boca, parece mais com uma maldição, parece mais um pedaço de novo mundo.

Na obra audiovisual ela brinca com quadros solares formados na parede de sua casa, brinca de fazer movimentos repetitivos de pendulação com a cabeça, como se nos convidasse a sair do eixo gravitacional, a encontrar novos eixos, onde a cisgeneridade e sua lucidez não acessam, não alcançam. A cisgeneridade tem sérias limitações cognitivas e insiste em manter-se dentro desses contornos.

As travecametodologias praticam o desentendimento como engrenagem de criação.

Eu amo Antonin Artaud. Eu amo Stela do Patrocínio. Eu amo Noá Bonoba.

Dizer que as travecametodologias acessam camadas de delírio e encontram nelas potência para a criação não quer dizer que a cisgeneridade branca e heterossexual não delire. Delira e delira muito. Travesti sabe que é a cisgeneridade que embarca no delírio de ser protagonista do drama cósmico e a partir disso produz servidão. Travesti sabe que é a cisgeneridade e seus delírios impotentes que tenta instaurar a todo momento em corpo travesti a disforia. A CISforia.

O mundo ordenado adoecer e adoecer não só aqueles corpos que estão excluídos da norma. Embora por aqui seja mais fácil adoecer, seja mais fácil cair nas paixões tristes, no mal-estar, na angústia provocada pelo mundo colonial. Por aqui as taxas de suicídio ainda são maiores. As beiras ainda são maioria da população cercada pelos manicômios e por suas atualizações cruéis.

Que as travecametodologias acessem cada vez mais camadas de delírio onde a loucura é cura! A loucura como contato com aquilo que é ancestral. A loucura como desorientação que nos faz dançar com os lençóis do tempo.

REFERÊNCIAS

BONOBÁ, Noá. Travomantra: Entre o solo da comunicabilidade e a experiência da desorientação. *Wrong Wrong Magazine*, Portugal, n. 19, 2020.

LEAL, Abigail. me curo y me armo, estudando: a dimensão terapêutica y bélica do saber prete y trans. In PELBART, Peter Pál; FERNANDES, Ricardo Muniz (Org.). *Pandemia Crítica*. São Paulo: n-1 edições, 2020.

COSTA, Pablo; GREINER, Christine. Dobrar a morte, despossuir a violência: corpo, performance, necropolítica. *Conceição/Conception*, Campinas, v. 9, 2020. DOI: 10.20396/conce.v9i00.8661341. Acesso em 27 dez. 2021.

DA SILVA, Denise Ferreira. *A dívida impagável*. Tradução: Amílcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

DILACERDA, Lucas; RAVENA, Isadora. Como cortar o mundo com delicadeza? *Wrong Wrong Magazine*, Portugal, n. 19, 2020.

FUGITIVENESS. Direção: viníciux da silva. Produção: Augusto Perillo, Hugo Katsuo e viníciux da silva. Brasil: Produção Independente, 2022. Disponível em <https://youtu.be/KhCQj7SsYul>.

MOMBAÇA, Jota. *Ñ Vão Nos Matar Agora*. Coleção Encruzilhada. São Paulo: Editora Cobogó, Versão Kindle, 2021.

RAVENA, Isadora. *Sinfonia para o fim do mundo*. Fortaleza: LEFA- Laboratório de Estética e Filosofia da Arte; LAC- Laboratório de Arte Contemporânea / Universidade Federal do Ceará, 2020.

SOUZA, Neusa. *Tornar-se negro*: ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. São Paulo: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2021.

RAVENA, Isadora. *Prototeses para travecametodologias de criação em arte contemporânea*.

ENTREVISTA

A PALAVRA NA POÉTICA DE RONALD DUARTE*

THE WORD IN THE POETIC OF RONALD DUARTE

LA PALAVRA EN LA POÉTICA DE RONALD DUARTE

Ronald Duarte

(Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Carlos Eduardo Dias Borges, Ricardo Maurício Gonzaga, Josélia Andrade Santos

(Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)

RESUMO Esta entrevista é a primeira do projeto de extensão universitário *Performance em Debate*, registrado na PROEX-UFES sob o número 1755. Participaram da entrevista com Ronald Duarte: Carlos Eduardo Dias Borges, Ricardo Maurício Gonzaga e a estudante de graduação Josélia Andrade Santos, com o apoio técnico de Magno Buscaroli. A entrevista foi realizada em 17/9/2020 por meio da plataforma webconference.

PALAVRAS-CHAVE entrevista; performance; palavra; poética; Ronald Duarte

ABSTRACT This interview is the first of the university extension project *Performance em Debate*, registered at PROEX-UFES under number 1755. Participated in the interview with Ronald Duarte: Carlos Eduardo Dias Borges, Ricardo Maurício Gonzaga and the undergraduate student Josélia Andrade Santos, with the technical support of Magno Buscaroli. The interview was conducted on 9/17/2020 through the webconference platform.

KEYWORDS interview; performance; word; poetic; Ronald Duarte

RESUMEN Esta entrevista es la primera del proyecto de extensión universitaria *Performance em Debate*, registrado en PROEX-UFES con el número 1755. Participaron en la entrevista con Ronald Duarte: Carlos Eduardo Dias Borges, Ricardo Maurício Gonzaga y la estudiante de pregrado Josélia Andrade Santos, con el apoyo técnico de Magno Buscaroli. La entrevista se realizó el 17/9/2020 a través de la plataforma de webconferencia.

PALABRAS CLAVE entrevista; performance; palabra, poética; Ronald Duarte

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 Ronald Duarte, Carlos Eduardo Dias Borges, Ricardo Maurício Gonzaga, Josélia Andrade Santos

* O material desta entrevista serviu como base para o projeto de Iniciação Científica da PRPPG-UFES, intitulado *A palavra como elemento agregador nas ações de Ronald Duarte*, concluído em 2021 e vinculado ao projeto de pesquisa Palagens I, do Professor Doutor Carlos Eduardo Dias Borges. A entrevista está disponível no canal do projeto no Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCSymzAJWtróbAlpryZciauMA>. Para contato: Carlos Eduardo Borges (carlos_e_borges@yahoo.com).

Carlos Borges: Bom dia a todos, sejam bem-vindos! Este é o primeiro programa de uma série que a gente espera que seja grande. É um projeto de extensão, chamado *Performance em debate*. Estamos iniciando este debate com um convidado muito especial, Ronald Duarte. Bom dia, Ronald, bom dia, Ricardo, bom dia, Josélia!

Ronald Duarte: Bom dia, Carlinhos, bom dia, Ricardão, bom dia, Josélia!

Carlos Borges: Então, Ronald, com toda dificuldade que tem essa primeira entrevista, a gente colocou aqui essa imagem do trabalho. Você quer falar um pouquinho? Para quem não conhece você ainda, principalmente as pessoas que estão começando agora em artes, para conhecer você um pouquinho... esse trabalho aí em baixo é a *boiada*, não é isso?

Ronald Duarte: Primeiro eu quero agradecer, Carlinhos, agradecer o convite de estar participando, de estar sendo, inclusive, o primeiro da nossa jornada, que eu espero que isso se estenda por muito, pós-pandemia, e outras e outras que vierem. Porque eu acho que a gente tem que atravessar o tempo, além do bem e do mal, a gente tem essa liberdade. A gente está na missão porque agora a vida se tornou uma missão, não é? Sobreviver. E sim, essa aí é a *Boiada de Ouro*, e pra quem não me conhece, eu sou Ronald Duarte. Eu faço ações urbanas, ações ativas, artísticas, visíveis, possí-

veis de visibilizarem-se, de criar imagem do cotidiano, dentro do mundo real, de todos e discutindo questões prementes, questões que estão pulsando no momento, no aqui e agora, correndo atrás desse presente que foge constantemente do presente. Tá sempre correndo e correndo e cada vez numa velocidade maior. E essa é a *Boiada De Ouro* que aconteceu em Berlim e que foi jogos do tempo, jogos do kairós, jogos do tempo do atravessamento, que fez com que o trabalho chegasse a Berlim e, coincidentemente, de ouro. As coincidências não existem, não é? Porque elas são frutos das ações espontâneas subjetivas, que se convergem em algum instante e nos pegam de surpresa. Então, para mim mesmo, quando eu vejo essa imagem, eu vejo uma certa surpresa... Como é que isso tudo aconteceu não é? São longas histórias, e de ações de vida e que se intitula de artes né, e de artista, essa coisa crédula da sociedade civil. É isso. Vamos lá!

Carlos Borges: Você mudou aí, Ronald... agora mudando para o *Fogo cruzado*, não é isso?

Ronald Duarte: Sim, *Fogo cruzado*, esse aí é um pontapé. Um pontapé forte! Porque contra tudo e contra todos... O fogo cruzado continua, não é? A favor de tudo e a favor de todos, e o fogo cruzado continua. E o fogo agora está cada vez mais intenso, o fogo cruzado é internacional, não é? O fogo cruzado são os interesses que estão por trás de todo esse fogo, por trás de todo esse interesse que está queimando o Brasil, que



Ronald Duarte, *Boiada de ouro* (Berlim, Alemanha), 2014 (Foto: Ronald Duarte).

está queimando a vida, que está acabando com a vida. Neste exato instante, o Brasil está incandescendo, está pegando fogo, e o *Fogo cruzado*, esse aí, é de 2000, vinte anos atrás. Ele é quase um prenúncio de tudo isso que está acontecendo, em chamas, no momento exato agora. Acho que o *Fogo cruzado* nunca foi tão atual, em todos os sentidos, no poder, na verba, da grana, da correria pela grana e na banalização da vida. Como agora você muda a imagem para *O Q. rola Você V*, não é? A gente está falando exatamente disso, de todos os comandos, não só o vermelho, mas o azul, o amarelo, o verde e todos os comandos, dos comandos militares, dos comandos milicianos, dos comandos dos bandidos, dos comandos dos poderes dos podres e dos pobres poderes. Eu acho que todos esses trabalhos estão muito presentes na vida da gente, cada vez mais. Eu falo assim, de coração disparado, porque é o tempo todo essa pressão...

Ricardo Maurício: Ronald, eu acho que seria interessante, muito impactante, assim... Nessa sua fala emocionada... Agora acho que seria interessante se você pudesse descrever um pouco os trabalhos para quem não sabe como eles aconteceram. Por exemplo, o *Fogo cruzado* eu conheço também, agora do trabalho anterior eu só conheço essa imagem. Eu acho que seria interessante você contextualizar um pouco para gente entender como é que a sua forma se articula com o trabalho em si, como é que o trabalho flui, e onde...

Ronald Duarte: O trabalho, quer dizer todos os trabalhos que eu faço, tudo o que sai são como feridas expostas, são como ralar no mundo, ralar na vida, ralar e ficar o sangue exposto e esse sangue, essa imagem de que rola, você vê. Contextualizando o momento, era um momento em que, algumas várias facções, como agora há pouco, semanas atrás, também em Santa Tereza, várias facções entraram em confronto e é um tiroteio, são horas de tiroteio, são horas de alguém se perguntando “será que não acerta ninguém?”, “será que não morre ninguém?”, é tanto barulho, é tanta bala, que certa vez, meu filho ainda era criança, hoje ele está com 24 anos, meu filho era bebê, há 24, 25 anos atrás... Esse trabalho aqui ele é de 1999, então, ele tem 21 anos, porque ele tá com 23. Quando ele estava com dois anos, eu estava chegando a casa com ele e tinha uma pessoa morta no portão de casa em Santa Tereza, ali na rua Ocidental, com tiros, com vários tiros e uma poça de sangue enorme no portão da minha casa. É um pânico, você entra em pânico, não acredita naquilo que você está vendo e a criança também, eu tapei os olhos do meu filho e desci a rua e liguei para Comlurb, para vir lavar, porque tinham levado o corpo, para lavarem a rua e a Comlurb, não lavou. E não saiu em jornal nenhum, não saiu nada, só eu levei aquele susto então eu não queria ver o sangue descendo a Rua Aarão Reis... o sangue descendo ali, na esquina, morro abaixo e ninguém via, então eu queria um nome, por isso entra esta questão do nome, não é, Carlinhos? É *O Q. rola Você V*, é o que você está vendo, o que rola e ninguém vê, quanta coisa acontece e ninguém



Ronald Duarte, *Fogo cruzado*, 2002, estopa e querosene. (Foto: Wilton Montenegro)



Ronald Duarte, *O que rola você vê* (Banho de sangue), 2002, anilina, still de vídeo.

sabe... A mídia corre atrás e faz todo esse sensacionalismo, eles necessitam para ter mais mídia, mais público, quer dizer, tem toda uma questão de vida e morte, uma questão de necessidade de vida que as pessoas precisam para viver... e morrem. Pessoas mortas constantemente, iguais se matam galinha no abatedouro, sei lá, ... é esse desvalor. Essas vidas que “valem mais”, que pensam que tem outras que valem menos, então essas que “valem menos” merecem morrer. Então, tem uma coisa, de uma banalização da vida e que ... eu percebi isso, como um negro, metralhado na rua é rebocado e ao lavar o sangue, desce aquela água, e eu vi isso, ficou na minha cabeça... Logo veio a possibilidade de apresentar este trabalho para uma proposta, no Primeiro Prêmio de Interferência Urbana de Santa Tereza. E eu então contei isso para o Alexandre Vogler aqui no ateliê. Ele falou: “apresenta isso pro Interferências Urbanas.” Eu apresentei, ganhei o prêmio, teve a grana e realizei [o projeto]. E ai deu policia, deu de tudo não é, de várias gerações, todo mundo achando que eu estava exaltando a violência, mas não é não, eu estava querendo que as pessoas vissem a quantidade de sangue que desce o morro todo o dia. Todo dia desce sangue morro a baixo e ninguém vê, e *O Q. rola Você V* é com a tentativa de fazer ver essa violência exacerbada, diante de várias facções que entram em guerra entre si, com a polícia, contra tudo e todos, estão envolvidos na guerra. Como disse Guga [Ferraz], “quando você... só de escutar o barulho do tiro-teio, você já faz parte, você já é cúmplice da guerra, você já dorme com aquele barulho”, entendeu? Então, todos

os trabalhos são pulsões de vida, o último suspiro, é a grama que nasce entre o paralelepípedo, sabe? É a vida insistindo. É mais ou menos assim que eu crio.

Carlos Borges: Ronald, aproveitando esse ensejo, naquela entrevista de 2013 da *Arte & Ensaios*, você fala isso, você fala que a grana que você ganhou que não dava nem para pagar o corante, que você pediu apoio a Comlurb, que foi parceira... e essa entrevista tem o nome assim *Que palavra que eu vou gritar*, não é? E o projeto de pesquisa que a gente está fazendo ai com a Josélia, sobre você, fala sobre essa relação da palavra, do título, não é? Eu queria saber, que palavra que você vai gritar hoje, em 2020, Ronald?

Ronald Duarte: Cara, que entrevista forte! Essa palavra está agarrada na garganta, mas eu acho que a palavra que vem primeiro é liberdade, sabe?, é liberdade, eu acho que a gente precisava. Nós estamos sendo cerceados, estamos sendo censurados, estamos sendo afastados, esmagados por esse sistema filho da puta, entendeu? Que está aí, nesse poder, com os seus 57 milhões de votos, mas nós somos mais do que 57 milhões de votos, entendeu? Eu acho que nós temos que perceber que houve um golpe tecnológico, sabe? Cadê o governador que está agora sendo cassado? Cadê o prefeito que tá sendo agora impichado? Cadê esses filhos da puta no poder agora aí...? Desculpa, não sei se vai ser editado ou não, mas peço para falar aqui, filho da puta mesmo! Entendeu? (Risos)

Ronald Duarte: Porque eu estou indignado... Cadê? Olha agora o ministério da cultura... Entendeu? Talvez a gente tenha que gritar “o quê?” Que a gente vai dizer “sim, senhor”? E o que a gente vai ter que gritar para o Ministério da Cultura, para um coronel, o nosso ministro? Ministro não, secretário da cultura? Cadê os artistas? Cadê? Eu não sei, acho que disseram que o coronel é muito sensível a vídeo, a arte. Eu espero que ele seja sensível a vida, sabe? A vida, primeiro a vida. O que tantos coronéis estão sendo coniventes com toda a queima da Amazônia e não tem ninguém do exército lá, agora, que até o próprio vice-presidente concordou que houve um erro de não mandarem as tropas para poder apagar o fogo, então está ardendo, o Brasil está ardendo em chamas, o planeta está ardendo, olha o que está acontecendo com o clima, olha o que está acontecendo com o planeta inteiro por conta de ganância, ganância, dinheiro, dinheiro, tudo pelo dinheiro, mata-se preto e pobre todo o dia para poder manter o sistema que é colonizador até hoje, não é? ... O mesmo branco, católico, sabe? Sempre ele que está de novo. Porra! Vamos acordar! Vamos acordar todo mundo para a vida, para a vida que está morrendo, para os bichos que estão morrendo no pantanal, está morrendo muito bicho queimado... A gente tem água abundante, só pegar vários aviões e jogar água lá e apagar, cara. Porque que está deixando queimar? Quais são os interesses, entendeu? É essa a indignação que está o tempo todo latente.

Carlos Borges: Continuando... Aqui outra coisa o *Nimbo* é um pouquinho diferente, não é Ronald? É outra história. Eu tive a oportunidade de participar com você na Bienal, foi em 2006 eu acho, não, em 2008, não é isso?

Ronald Duarte: Eu gosto de ver é quando você está pensando assim, “um pouquinho diferente”... Eu acho engraçado. É com esperança que você acha...

Carlos Borges: É mais esperança, não é, Ronald?

Ronald Duarte: Eu acho que é mais uma agonia, a esperança não, o desespero, pedindo a Deus, pelo amor de Deus, “me salve”, sabe? É todo mundo pedindo pelo amor de Deus, é um bilhete para Deus, sabe? É uma exaltação a vida de novo, é a mesma coisa, eu não estou aguentando mais, o *Nimbo Oxalá* é um cogumelo atômico de amor, sabe? De esperança, assim, de vontade de viver, você está entendendo? De botar toda essa potência, sabe? Pedindo a Oxalá, ao Grande, sabe? Ao Orixá, maravilhoso, que é essa nuvem branca, sabe? Aí o nome *Nimbo, cúmulos nimbos* é, onde está isso, não é? ... Toda vez que você olha para o céu, Deus tem que estar entre nós aqui, e falar com ele agora, aqui, na lata, sabe? Eu vou botar ele aqui no jogo da gente, sabe? É mais ou menos isso, é o tempo todo, a criação, o trabalho, a fluência do que acontece, é uma ânsia de viver, uma necessidade de viver, uma necessidade de exaltar e mostrar que a vida é abundante, ela é maravilhosa, não precisamos disso, não precisamos empilhar,



Ronald Duarte, *Nimbo Oxalá* (Parque Lage, Rio de Janeiro), 2012.

não precisamos acumular, não precisamos disso tudo por causa da grana. Olha agora, estão queimando para abrir pasto, para botar de novo o boi lá, o boi não só vai passar não, o boi, ele está no pasto, o boi está na cabeça da galera, o boi vale ouro, o boi é... É o bicho, você está me entendendo? E agora vem a boiada, o boi da cara preta vem aí, entendeu? Vem a boiada negra e a galera vai acordar. A galera tá acordando, a galera tá sentindo e percebe que não dá para aguentar mais tanta opressão, tanta putaria, tanta sacanagem, a galera tem que virar a mesa e é por isso que eu estou aqui, não é? Na vida, é por isso que eu estou aqui na vida.

Carlos Borges: Ronald, eu falo... Exatamente porque tem uma coisa que você fala, inclusive, eu vi na entrevista do canal Curta, não é, que estava ouvindo ontem e você tem uma coisa diferente de provocar nas pessoas. Eu digo diferente, porque o *Nimbo Oxalá*, eu lembro que participei na Bienal e teve até uma cerimônia muito bacana, não é? E foi assim, realmente uma coisa de muita esperança, bem diferente dos outros, que você se sente mais cutucado mesmo. O “cutucão” é interativo, que eu acho que é um pouco diferente, do *Nimbo*, da série *Guerra é Guerra*.

Ronald Duarte: É... eu acho que a série *Guerra é Guerra* é toda mesclada de ânsia, de necessidade e de esperança, e de luz no fim do túnel. De achar que a vida vale a pena, sabe? Que vale a pena fazer tudo que a gente está fazendo, e muito mais, você está me entendendo?

E cada um participando, vendo que o outro faz parte da sua própria vida também, de você está no outro, sabe? Eu andei nessa quarentena, que já ficou cinquentena, centenas aí, já passou de centenas, eu andei lendo *Os indígenas*, do “Ailton Krenak” e o Davi Kopenawa, e eu aprendi muito... o Ricardo Maurício participou da primeira *boiada* que era de papel machê, que era colorida, que era muito mais ingênua, muito menos drástica, ela era mais festiva, era quase um Brasil todo. Já a ouro, não, ela começou a perceber, a tomar uma consciência... Que esta cabeça tem valor, o quanto ela está desmatando e o quanto ela está matando pelo dinheiro, o quanto todo o grupo da carnificina, todos os desmatadores, que começou como matadouro de boiada e a boiada andava em fila na primeira ideia. Era como ela ia para o matadouro, entendeu? O boi vai para o matadouro andando em fila, sabe? E a de ouro, ela é convidada para ir a Berlim e ela só se torna de ouro por questões de não conseguir levar a boiada colorida e eu tenho que fazer uma, coincidentemente, muita gente achou que tivesse alguma ligação com o anjo de Berlim. Aí eu vi que tem essa ligação realmente. Isso tudo, como eu estava te falando, parece que não existe o acaso, por que tudo reverbera lá na frente, as imagens estão guardadas, estão imbuídas, como estão os traumas, como estão as cicatrizes, que vão saindo do próprio trabalho, conforme ele vai acontecendo no mundo, conforme ele vai para a rua. A reação dele na rua e como ele tem essa força, o próprio trabalho vai ganhando a própria personalidade e um tempo e lugar. E depois que leio o texto do professor

da UnB Anderson Flor do Nascimento, é um professor de Filosofia... ele escreve sobre os corpos que valem mais e os corpos que valem menos e fala da questão da colonização do Brasil, que tem seus 520 anos, datada, e bem datada, e bem, vamos dizer assim, depurada, o que ela nunca deixou de ser. A colonização continua, eles continuam do mesmo jeito, dominando: os dominadores e os dominados. E é isso que a gente precisa detonar, é isso que a gente precisa despontar, não favorecer o sistema colonizador, tem que dar voz as pessoas, tem que trazer a boiada colorida, aquela que Ricardo Maurício participou, que eu tenho uma foto maravilhosa, vendo a cara de cada um dentro daquela pseudo-ingenuidade. É porque tem uma festividade, uma alegria em participar, em estar junto, colorido, todo mundo ali, parece que estava o Brasil inteiro, de todos os tipos, de todos os corpos, sabe? Todas as misturas. Quando ela se torna de ouro, ela fica branca, ela fica dourada, e agora ela vem com a cara preta. Está entendendo? A ideia deste trabalho vir se depurando, ele segue os sinais dos tempos... tudo ao mesmo tempo, agora. A questão do racismo está sendo discutido no mundo todo, será que não seria bom isso tudo vir à baila? Isso tudo vir à tona, você está me entendendo? Será que não vão parar de massacrar, não vão parar de matar, não vão parar de tacar fogo, não vão parar de criar boi, não vão parar de fazer grilagem de terra de índio, não vão parar de matar índio, será que a gente não vai parar? É isso. Será que a gente vai para o inferno mesmo, é isso? Sabe, isso tudo está em todos os trabalhos. A série *Guerra é Guerra*, por que eu

percebi que guerra é guerra mesmo! A gente está numa guerra, entendeu? Por isso que na Bienal, quando eu fiz aquela primeira que você participa, Carlinhos, eu propus um exército, o exército de artistas. Eram 800 artistas em vinte ônibus, com 40 pessoas. Eles me deram um ônibus só com 40 pessoas, não foram 20, eu queria um exército. Tenho todo o projeto pronto, eu mandei para os curadores Agnaldo Faria e para o Moacir dos Anjos. O exército de artistas, nisto, já era um prenúncio do momento que a gente está vivendo agora, eles estão muito bem armados, o poder está muito bem armado, então eles estão desmontando a gente igual se mata formiga, pisando em cima, entendeu? Então, ou a gente sai da guerra e cria outra sociedade, em outro lugar, ou a gente entra na guerra e coloca a nossa posição, entendeu? E acho que cada trabalho meu é uma posição a tomar na vida, eu acho que todos os artistas, neste momento agora, têm que tomar uma posição no mundo, para o mundo! Além de Brasil, além de nação, do planeta que está queimando, que está acabando, não é só aqui, é em vários lugares do mundo, que está tacando fogo, esse ser humano. Esse *ser* humano.

Ricardo Maurício: É... Você falou uma coisa que me interessou, que eu fiquei pensando aqui, dessa certa ingenuidade daquela primeira *boiada*, não é? E eu penso um pouco assim, nessa sua visão utópica, coletivista você falou desse encontro, agora com os índios e, de certa forma, aquele momento foi um momento de alegria, como a figura que uso, que é do cavalo de

troia, por que a *boiada* entrou lá na Feira de Arte do Rio, na Arte-Rio, então, eu fiquei pensando muito nesse confronto, entre o humano, entre a posição dos artistas, como um grupo, como um coletivo ali. E aquele contato com pessoas às vezes, absolutamente...

Ronald Duarte: Humanas...

Ricardo Maurício: Evidentemente aquela ação lá desagradava algumas pessoas. Não a todas... outras colecionadoras de artes, quer dizer, esse grande mundo da arte, do mercado de arte. Como é que você vê esse confronto? Você falou num exército de artistas, como é que você vê esse confronto entre essa inserção por essas vias, que inclusive inviabilizam possibilidades de carreira e ninguém quer dizer não a isso, mas ao mesmo tempo estão numa lógica capitalista, e essa outra lógica que é uma lógica da agregação, dos coletivos, do pensar como artista, do viver como artista, essa proximidade entre arte e vida, que tanto assusta, de repente, alguns colecionadores, alguns *marchands*, como aqueles que a gente via com as caras muito estupefatas, não é?

Ronald Duarte: É engraçado que eu participei de uma entrevista com o Alexandre Sá, o grande Xandão, maravilhoso lá da UERJ, e ele também me fez essa pergunta, como é a relação desse Ronald tupinambá, que a Lygia Pape me chamava de tupinambá, ele lembrou bem... e esse mercado de arte, que nós alimentamos e participamos... esse sistema que a gente tanto debate. Como

é que é esse confronto? Eu acho que não há confronto, pelo contrário, eu acho que a gente procura os nossos pares. Eu só consegui fazer a *boiada* na Arte-Rio, só colocar esse confronto, como você viu as reações díspares, uns até achavam engraçadinhos, outros ficavam olhando com aquelas caras assim, mas só uma Paola, Paola dona da Galeria Projétil, uma pessoa maravilhosa, sensível, uma pessoa que ama a arte, como humano, como pessoa, você está me entendendo? Que não é uma capitalista selvagem, só uma pessoa assim, que compraria uma ideia dessas, que bancaria uma ideia dessas, você está me entendendo? Então, eu acho que na verdade, a gente transita nesses meios, procurando nossos pares, como o Artur Fidalgo, que é outro galeirista que também está no mercado de arte também, mas é um sensível. Fez agora a última exposição, em 2018, foi um bambuzal dentro de uma galeria de arte. Quem é que topa umas ideias dessas, umas ideias orgânicas, uma ideia de vida? De acreditar que vai nascer um gramado lindo no meio de um paralelepípedo? Vou semear grama São Carlos nos paralelepípedos, para aquela grama nascer em volta do paralelepípedo. Então é essa insistência da vida... Para mim, pedra também é vida, mas eu estou dizendo como se fosse à analogia de um lugar que você nunca imaginaria que teria vida e tem. Então, eu acho que existe luz no fim do túnel, eu sou um otimista, eu sou um eterno otimista, acreditando que atingiremos um plano melhor de natureza, de vida melhor, de bem para todos, de uma horizontalidade, eu acredito nessa horizontalidade, eu acredito

e vivo esta horizontalidade, não acredito naqueles que vão para os picos das pirâmides, você está me entendendo? Porque tudo isso pode diluir. Você vê, a pandemia mesmo quebrou muita gente, muita gente mudou, quer dizer, uma coisa que a própria natureza, eu acho que é uma reação da natureza, inclusive, tem vários pensadores que dizem que a própria ação do homem na natureza que está fortalecendo a existência do vírus e de todas as bactérias e de tudo que está acontecendo, por conta de um desequilíbrio mesmo, natural do planeta, então a própria natureza está reagindo, isso é uma reação, matar 130 mil pessoas no Brasil agora, sabe? Com a pandemia...

[Nota do Editor: Esses eram os números do momento da entrevista. Em junho de 2022, esse número já chega a 668 mil mortos no Brasil]

Ricardo Maurício: Tem a hipótese de Gaia...

Ronald Duarte: Isso, isso... Exatamente, exatamente. E esta hipótese de Gaia é a mãe natureza, ela também percebe, ela é sensível. Eu acredito nisso, eu acredito nisso, nessa sensibilidade da vida do planeta, como vida... é essa humanidade que o próprio Aílton Krenak diz, eu não participo desse humano que está aí, eu não sou parte dessa humanidade que está aí. Essa humanidade que taca fogo, essa humanidade que come carne, essa humanidade que cria boi. Isso é humanidade?

Ricardo Maurício: Ronald, como foi a passagem da *Boiada de Ouro*... Me remete um pouco ao boi lá em Wall Street. Tem alguma relação com isso? Alguma... Alguma vinculação inconsciente ou não, ou é só uma coincidência. Como é que você vê?

Ronald Duarte: Olha, eu juro para você que era tudo ingênuo e do inconsciente. Parece que eu não sabia, mas quando eu leio o texto do professor da UnB, Anderson, eu vejo que ele foi tão contundente e tão cristalino, tão transparente na questão dos corpos que valem mais e dos corpos que valem menos, dessas pessoas... que eles acreditam realmente nisso. Sempre, do jeito como ele fala, esse que sempre foi rico, o pai que sempre mandou, a mãe que sempre mandou, sempre tiveram empregados, sabe? A questão da colonização mesmo, do imperador mesmo, dos escravos mesmo, você está me entendendo? Isso se repete na sociedade atual e vem se repetindo, é como se fosse depurado, é uma colonização mais depurada, mas continua a mesma coisa. E aí eu percebi que quando a boiada deixa de ser plural, colorida, e passa a seguir uma cor só, e o plástico dourado veio a calhar por que era o plástico mais barato que tinha para quem me doou, “eu só tenho esse aqui, eu vou te doar o dourado”, e doou para fazer esse dourado, e não foi pensado. E quando chega lá em Berlim, eu vejo um anjo dourado, de ouro, e quanto vale uma cabeça de boi e quanto vale a carne do planeta, e a gente sendo o maior exportador? Aí foi fechando, as coisas foram... E esse texto é tão eluci-

dativo, por isso que agora eu faço conscientemente, uma *boiada* toda com a cara preta, sabe? E pega essa criança que tem medo de careta. E vão ver quem são essas crianças que têm medo de careta, entendeu? Isso no nosso imaginário popular, e o boi no Maranhão. E aí quando eu fui pesquisar sobre o boi do Maranhão, o boi bumbá. É a língua do boi que o escravo, que é o casado com a mulher que está grávida e que tem uma Catirina e que tem o desejo de comer a língua do boi. O escravo, eles dois são escravos, são do senhorzinho, ela deseja comer a língua do boi reprodutor do senhorzinho da fazenda e ele mata o boi, tira a língua para dar pra ela, só que quando o senhorzinho da fazenda descobre isso, quer matá-lo, ele vai morrer, ele pede ajuda aos encantados, aos caboclos, vai para o candomblé, procurar lá saber como é que ele se livra dessa, e ele ressuscita o boi, e aí entrega o boi ao senhorzinho e não morre. Essa é a história do boi bumbá no Maranhão, você está me entendendo? Então, o que que é isso? De novo é a colonização, de novo é a opressão, de novo o boi. É a mesma coisa hoje, com todas as corrupções que acontecem de todos os envolvidos com carne, com tudo isso que está acontecendo hoje, igualzinho o boi bumbá do Maranhão. Então, parece que não mudou nada, você está me entendendo?

Ricardo Maurício: Ronald, você antecipou aqui algumas coisas que eu até queria te perguntar... Uma coisa que me incomoda muito na arte, apesar de toda a qualidade, da arte contemporânea brasileira, é que eu

vejo muitos dos artistas brasileiros fazendo uma arte internacionalista, assim meio de costas pro Brasil, e uma coisa que eu acho muito interessante é esse modo como você lida... Eu acho que você falou logo no início, é essa organicidade que fica muito latente, quer dizer, dessa relação com a cultura popular, com as religiões afro-brasileiras, essa coisa de fazer uma arte muito de dentro do Brasil mesmo, não de costas para o Brasil, não é? Inclusive com os problemas das comunidades do Rio, tudo aquilo da violência, essa violência do cotidiano e tal. É de certa forma, é isso que você falou inclusive em relação a esse contato com o Boi Bumbá, já estava claro na sua opção lá pelo boi, lá da Arte-Rio, eu acho que você poderia falar um pouco mais sobre isso também, se você quiser...

Ronald Duarte: Sobre o boi bumbá ou sobre a Arte-Rio.

Ricardo Maurício: Não, sobre o contato com o Brasil, com este Brasil.

Ronald Duarte: Ah, esse Brasil é maravilhoso, cara. Porque, por exemplo, a primeira *Boiada*, ela é feita em Olinda em papel machê, pelo seu Isaías e a família, os filhos dele e todo mundo que faziam em papel machê lá em Olinda, e a Paola, eu mostro para ela nas fotos do seu Isaías e da cabeçada de boi que eu ia fazer e tudo, trazer para cá. Ela falou “como que a gente faz, para trazer de Olinda para cá, 40 cabeças?” E aí a gente trouxe de caminhão, sabe? Ela é uma guerreira, eu

adoro os galeristas que estão ligados ao mercado que estão vivos, que incentivam o acontecer, ao acontecimento arte, que incentivam a palavra e a frase, quer dizer, não é só a palavra, você tem que fazer uma oração, inclusive até, eu me lembro da Marisa Flórido falando disso, em relação ao *Nimbo Oxalá*, no dia de lemanjá, aquele do barquinho, e aquilo ali também, foi um acontecimento, que participa do Olalaô, também faz parte da série *Guerra é Guerra*. Aqui tá aparecendo no *Nimbo Oxalá* que foi feito no Parque Lage, mas tem um, que é do projeto Alalaô, que é ligado ao Ernesto Neto, ao Marco Wagner, à Laura Lima, pessoal da Gentil Carioca e eles que me convidaram e eu faço no dia 2 de fevereiro, dia de lemanjá e eu faço um *Nimbo Oxalá* no mar, dentro de um barquinho, e foi maravilhoso, como disse a Marisa Flórido, como se fosse uma oração, parecia uma oração. A oração é uma evocação, ela tem uma sonoridade, tem um conjunto certo e um tom certo para que aconteça, então, até o próprio nome desse trabalho do *Nimbo Oxalá*. Cada *Nimbo Oxalá*... Você queria falar Ricardo?

Ricardo Maurício: Dia 2 de fevereiro foi o dia que o meu irmão morreu... (inaudível).

Ronald Duarte: Pois é, lemanjá chamou... um presente, morrer nesse dia, ganhar os berços (...) berços de lemanjá ... Mas é isso, cada *Nimbo Oxalá* e já tiveram vários *Nimbos Oxalás*, dedicados a vários outros Orixás, conforme a necessidade do trabalho. Quando eu faço

a primeira vez o *Nimbo Oxalá* à noite, porque o *Nimbo Oxalá* é feito para ser feito de dia, e aí, eu o ilumino com vermelho, e aí eu faço ele *Nuvem de Oxalá-Xangô*, que Xangô é vermelho. E assim, eu vou fazendo outros, como o da Bélgica, eu fiz amarelo que é Oxum, e conforme as cores eu vou dialogando Oxalá com outros Orixás. Como eu sou filho de Xangô com Oxalá, eu faço o primeiro, vermelho e branco, lá em Brasília, no evento chamado Aberto Brasília, em um evento em que o Wagner Barja convidou uma galera maravilhosa, Nelson Felix, meu irmãozão,... Paulo Brusky, que pintou um cavalo, ficou ótimo, Chico Xaves que também tem uma história maravilhosa, poxa, o Guto Lacaz, que é ótimo também lá de São Paulo, fez um pedalinho, maravilhoso lá em Brasília, foi um evento muito legal. Tiveram vários... o Luís Alphonsus também fez um trabalho muito maneiro, então uma galera parceiraça, maravilhosa. Estava falando do Brasil, você tinha falado da relação com o Brasil. Recife foi uma experiência muito boa; fiz o *Nimbo Oxalá* também com a Rosa Melo, num evento no Salão Pernambucano de Arte, foi maravilhoso. Dentro do Rio. Fiz também em Maceió, fiz pela Rede Nacional de Artes Visuais, também foi muito maneiro, fiz em São Paulo, você foi a São Paulo, Ricardo? Não né, só o Carlinhos Borges que foi... Fiz o *Nimbo Oxalá* pelo Brasil, pelo nordeste, Maceió, Recife, deixa eu ver... Brasília... Nunca fiz no Espírito Santo, hein? Engraçado que, de repente pararam de pedir *Nimbo Oxalá*, não sei porquê. Foi em 2016 o último, tem quatro anos que não faço *Nimbo Oxalá*. No mundo... Vários lugares, por-

que é um trabalho, eu nunca falei isso, no Parque Lage são quarenta pessoas que estavam lá e ele foi pensado inicialmente para 40 pessoas, mas na época, que eu fiz o primeiro, eu fiz com 20 pessoas, porque não tinha a produção, a grana suficiente... Quase sempre a grana que eu consigo de produção, eu gasto toda e às vezes coloco alguma coisa, pego um patrocínio, como Carlinhos estava me perguntando, patrocínio e tudo para poder terminar de fazer o trabalho. Porque o trabalho começa a crescer e vai tendo custo, a grana que você ganha às vezes não dá nem para fazer o trabalho e você tem que correr atrás. E tem o pessoal dos extintores Zina, Zina extintores, ali da Leopoldina, que sempre me ajudou, sempre chegou junto, sempre faz um preço camarada, para ser viável o trabalho: eles que fizeram o do Parque Lage também...

Ricardo Maurício: Para quem não sabe, no *Nimbo Oxalá*, a fumaça é produzida pela carga dos extintores, que é um gás, não é?

Ronald Duarte: É o CO₂, que quando entra em contato com o oxigênio fica água... Ficam uns floquinhos d'água.

Ricardo Maurício: Aí o extintor esvazia...

Ronald Duarte: É... tem que esvaziar de uma vez só, não pode parar. É até o fim... É maravilhoso...

Ricardo Maurício: O primeiro foi na Funarte?

Ronald Duarte: O primeiro foi na Funarte; você já participou de algum, Ricardo?

Ricardo Maurício: Não... Quando foi o primeiro?

Ronald Duarte: O primeiro foi em 2004, o segundo foi em 2006, em São Paulo, na abertura do Museu Afro, que foi lindo, maravilhoso, o Arjan estava lá, o Carlos Contente também, o Emanuel Araújo que me convidou, veio aqui no ateliê me convidar, Emanuel chiquêrimo, maravilhoso, adoro o Emanuel e foi na abertura do Museu Afro, lá no Ibirapuera. Depois eu fiz na Bienal, que o Carlinhos até participou, foi em 2010, não é? 2010, foi isso, não é? A 29ª Bienal, 2010. Eu fiz o Ibirapuera de novo, mas pela fundação Bienal. Foi outra história e foram 40 pessoas também, que foram no ônibus comigo, que eu saí do Rio com o ônibus, todo mundo de branco, fizemos um piquenique de manhã, uma ceia maravilhosa nos jardins do Ibirapuera, tudo comida branca, tudo para Oxalá. Foi maravilhoso, foi muito axé. E aí o grupo Treme Terra do Aderbal, um Ogã do Candomblé, que eu também sou Ogã do Candomblé, foram todos, foi uma festa, foi um Axé maravilhoso, foi tudo bem, tudo maravilhoso e o pessoal da Zina Extintores saiu daqui do Rio de Janeiro com os extintores e levou os extintores lá para o Parque do Ibirapuera e foram daqui do Rio, foram também a Brasília, levaram os extintores a Brasília. Essa galera é bem legal, en-

contrar parcerias assim que acompanham você, e no mundo afora. Porque eu já fiz o *Nimbo Oxalá...* Bélgica, Galícia, Holanda, Ochuáia na Patagônia, Miami, Cuba, a Bienal de Cuba foi uma experiência louca... Alguém quer falar?

Josélia Andrade: Eu quero falar... Bom dia, Ricardo, bom dia Ronald, prazer. Eu sou a Josélia, eu sou graduanda aqui da Federal do Espírito Santo em Artes Visuais e, agora em 2020, comecei uma pesquisa de iniciação científica com o Carlos, e aí a gente está pesquisando a palavra como elemento agregador nas suas ações, nas ações dos seus trabalhos. E você falou sobre o trabalho *O Q. rola Você V* (interrupção)... E o que parece é que você nomeou esse trabalho como uma percepção sua daquele acontecimento, não é? Da questão lá, do genocídio da população negra. E eu queria saber de você, não só nesse trabalho, mas como acontece a escolha do nome do trabalho? Eu estou no meu processo de criação, ele é recente, e acontece assim: não tem nada muito determinado no meu processo, às vezes o trabalho acontece, como eu faço muito trabalho, pesquisa de performance e às vezes surge a ideia como um título e eu só a executo depois, então no caso, seria um nome, veio antes do trabalho e aí, depois, eu executei aquele nome, aquela ação. No caso do seu trabalho, da sua produção, o nome, ele vem antes, vem depois da produção, ele vem em contato com o público? No meu caso, eu tenho uma restrição de contato pessoal ao vivo com o público, não é? E isto

também tem relação com o fato de eu ser uma mulher negra, então é uma coisa que eu coloco no meu processo de criação. Então, eu queria saber, de você, como acontecem essas escolhas de título ou sem título.

Ronald Duarte: É... Você estava falando, eu estava pensando, acho que é tudo ao mesmo tempo agora e tudo é misturado. Eu acho que o nome aparece sempre, o nome é aquela palavra que mais eu falo antes de eu executar o trabalho, porque eu sou o falador, sou um tagarela, falo pra caramba! E de tanto falar do trabalho, eu vou repetindo o que eu vou fazer. Por exemplo, o trabalho que eu estou pensando em fazer, um exemplo, é um trabalho sobre essas balas traçantes dos traficantes, que todo dia eu vejo da janela passar uma balinha vermelha, aí outra balinha vermelha e no réveillon veio uma rajada de balas traçantes que até saiu uma foto no jornal, como se fosse um rabo de pavão aberto, só de balas traçantes, então de tanto falar “traçante”, “traçante”, o nome do trabalho é Traçante. Ou então, de tanto falar “fogo cruzado”, do lado da minha casa tem um fogo cruzado, o nome do trabalho ficou Fogo Cruzado. Então, de tanto eu contar a história do que eu vou fazer... Por exemplo, o trabalho que eu tenho mais falado e que eu ainda não fiz, como o *Exército de Artistas*, o nome é exército de artistas de tanto eu falar do exército de artistas e que eu nunca fiz, e é o nome também da rede de engarrafamento. Eu quero fazer uma rede de engarrafamento e o nome do trabalho é *Rede de Engarrafamento*. Então, parece que

de tanto eu falar do trabalho, o nome vai... Eu queria fazer uns Cúmulos Nimbo, uma nuvem para Oxalá, eu queria fazer uma nuvem para Oxalá, qual a nuvem? *Cúmulos Nimbo*. Quando fui ver o título *Nimbo Oxalá*. E aí pronto, os nomes eles vão saindo, eles são criados durante a própria ideia e a ideia já existe. Tem vários trabalhos que eu nunca fiz e que nunca existiram, tem vários trabalhos que eu queria ter feito que eu não fiz, e às vezes alguma pessoa faz um bem próximo daquilo, eu falo “caramba, bem próximo daquilo que eu queria ter feito e não fiz!” Mas então, eu acho que as ideias e esse espírito do tempo, ele está no ar, ele está no instante em que você vive, se você conecta esse aqui e agora, essa instantaneidade, do instante, que o Ericsson Pires falava muito, dessa instantaneidade do instante, esse aqui e agora, eu acho que (...interrupção) Eu te respondi, Josélia?

Josélia Andrade: Respondeu sim, mas é isso que acontece mesmo, o trabalho, às vezes já está acontecendo e depois a gente só percebe porque tem essa necessidade de nomear, para poder colocar no currículo, para se inscrever nos editais, então a gente precisa colocar um nome, mas o trabalho ele já acontece, continua acontecendo, mesmo que a gente não nomeie ou execute, assim, às vezes a gente acaba produzindo uma coisa que não é colocada no currículo.

Ronald Duarte: Inclusive, o próprio trabalho cria o seu próprio nome, por exemplo... O *A Boiada* nasce com o

boi de piranha, o primeiro nome da *boiada* era *Boi de Piranha*. Não se sei você sabe o que representa essa expressão boi de piranha.

Josélia Andrade: Não

Ronald Duarte: O cara, para passar a boiada, como o nosso... nosso não, porque não é meu, mas o ministro que está aí no meio ambiente, falou que para passar a boiada no rio o dono da boiada bota o boi mais velho para as piranhas comerem, aí quando as piranhas começam a comer o boi mais velho, ele vai descendo rio abaixo, aquele cardume de piranhas comendo o boi, aí ele passa a boiada, para boiada não ser comida pelas piranhas, isso lá no norte do Brasil, onde tem piranha nos rios. Então, o boi de piranha é aquele que vai à frente para ser comido para boiada inteira passar. Entendeu? O trabalho *boiada*, hoje é *Boi da Cara Preta*, mas já foi *Boiada de Ouro* e já foi *Matadouro Boiada*, então ele vai trocando de nome de acordo com o tempo em que ele está sendo executado, e com a exigência dele próprio, sabe? Do próprio trabalho. Porque o trabalho ganha certa autonomia e eu olho a necessidade também. Criam-se muitas necessidades com o trabalho, entendeu? E esse trabalho, agora que ele foi para Berlim, ele virou de ouro, e agora ele é da cara preta, então, vem essa questão do racismo que está mais...

Josélia Andrade: Tem a relação com o lugar também, não é? ...

Ronald Duarte: Sim, sempre tem relação com o lugar... Primeiro, que o *Boi da Cara Preta* vai acontecer no Brasil, aqui no Rio, ele vai acontecer na Pequena África, ali na Gamboa, que, inclusive, é um bairro negro, é um bairro preto. Tem muito mais preto. Acho que o Rio de Janeiro é preto, inclusive. É por que a galera só mostra o branquinho, mas eu acho que tem mais gente preta no Rio, igual na Bahia, se for comparar com Curitiba ou até mesmo São Paulo, que é mais misturado, não sei. Acho que o Rio de Janeiro é preto. Então ali na Gamboa também tem a ver com o lugar, mas o *Boi da cara Preta* ia para Portugal discutir a questão da colonização negra, essa questão de tantas invasões dos portugueses, porque os portugueses não descobriram coisa nenhuma, eles invadiram terras alheias. O meu avô era português, eu sou Duarte, então eu posso mexer na ferida...

Josélia Andrade: Você comentou também sobre o fato dos seus trabalhos terem apelidos, o que é uma novidade para mim, por que eu sabia dos nomes...

Ronald Duarte: É, muita gente não chama *O Q. rola Você V*, porque não consegue guardar *O Q. rola Você V*, como *O Q. rola Você V*. Chama: ah, o *banho vermelho*, o *banho de sangue*, aquele banho de sangue, sabe? Chamam de banho de sangue. Ou então o *Fogo cruzado* mesmo, chamam de *fogo nos trilhos*, são os apelidos, os nomes que as pessoas vão dando e acabam falando, às vezes até em entrevistas, apresentando o

trabalho, citando com outro nome, entendeu? São os apelidos que eles vão ganhando. Como *Nimbo Oxalá*, muita gente chama de *a nuvem*, *a grande nuvem*, *o cogumelo*; em um jornal cubano saiu como *a bomba da paz*, não é a pomba não, *a bomba da paz*. Muito louco...

Carlos Borges: Aproveitando, não sei se vai dar tempo, a gente já tá estendendo um pouquinho, bastante aliás, mas eu já imaginava que isso fosse acontecer. Eu queria, se você pudesse, que falasse um pouquinho da *Estrela de Fogo*, que foi lá em Cuba, que acho que é uma história, assim, muito bacana, que você usou uma música até para evitar um problema com o pessoal lá, do religioso, não foi isso?

Ronald Duarte: É exatamente. O problema não era religioso, o problema era político mesmo. Porque quando eu falei da questão de atear o fogo e tudo, eu estava falando do tempo do fogo e depois eu apagaria, não é? Como o tempo da vida, não é? Então eles acharam que eu estava fazendo uma alusão ao envelhecimento. O que não deixa de ser, mas ao envelhecimento de Fidel, ele já estava próximo de morrer e... estava subentendido isso, mas não estava dito, mas eles pediram alguma coisa mais alegre, alguma coisa positiva. Eles me recusaram inicialmente, e aí eu mandei um cd da Escola de Samba Unidos da Tijuca e, inclusive, você chamou *estrela de fogo*, mas se chama *Estrela de Luz*, é o nome do samba, *Estrela de Luz*, que é aquela (canta): "Estrela

de luz que conduz e que faz sonhar...”, o refrão é esse! Então, tem uma coisa mais positiva do que o apagamento da estrela, o fim de uma época, não é? Então, aí eles gostaram muito mais, vibraram muito mais, a coisa foi muito mais para um lado legal da história. Mesmo assim, tiveram reações locais, as pessoas disseram “Isso é uma provocação”, achando que eu estava ali para provocar. Não, eu não estava falando do aqui agora, da questão do tempo daquele instante, daquele momento que eu estava vivendo. Eu fui fazer junto com Lourival Cuquinha que fez a bandeira de dólar andando pela cidade, o Vogler também soltou uns balões com um olho grande, o Romano também fez uma sonora, foi o *Não preste atenção, não preste atenção*. o trabalho sonoro do Romano. A exposição chamava *Vozes Diferenciadas* em Cuba, foi logo depois da Bienal de Havana, foi em 2011 ou 2012... Acho que foi em 2011, uma coisa assim, mas foi legal, consegui fazer, inclusive, tive o apoio do Itamaraty, dos nossos consulares lá, do nosso Adido Cultural... Foi bem legal, foi bem legal, foi muito positiva a participação neste evento lá, em Cuba. E fazer esse trabalho também foi um desafio, foi botar também o dedo na ferida, mas de uma maneira bem elegante.

Carlos Borges: Outra época também, não é, Ronald? Aquela história: esse apoio cultural da diplomacia brasileira era em outra época, agora não aconteceria...

Ronald Duarte: Não, agora a gente não existe, tudo já foi desmontado. Eu acho que a gente tem que conver-

sar com os nossos pares, fortalecer as micropolíticas, fazer com que nós busquemos atravessar essa ponte. Neste momento, não sei, por que eu não sei nem como deve ser ... dialogar com esse povo, não sei, parece que não tem diálogo, não sei.

Carlos Borges: Ronald, eu acho que a gente pode encerrar por aqui, não é Ricardo? Josélia...? Eu só queria fazer uma coisa. A gente estava com essa proposta de fazer uma curadoria, aqui deste programa, parecido com o que tinha no Imaginário Periférico, que tive a chance de participar com você. A gente sempre ir convidando pessoas e assim... Quem que você convidaria pra participar de outra entrevista, Ronald. Em quem que você pensaria?

Ronald Duarte: O Romano é um parceirão...

Carlos Borges: Vai ser o próximo.

Ronald Duarte: O Vogler é um cara legal, mas eu acho que o Guga também seria bem interessante, porque ele não está na academia, não tem essa relação de academia, então ele liberou o mestrado, eu acho isso bem interessante também por conta da linguagem, da forma de trabalhar, da liberdade, da palavra que eu quero gritar... acho que liberdade é a primeira de todas. Então eu acho que o Guga é um exaltador dessa liberdade, é um praticante dessa liberdade sabe, e também está com uns trabalhos... O Vogler também

tem um trabalho super contundente. São os parceiros mais próximos... o Vogler, Guga, Romano. Tem a Gisele Camargo, que faz um trabalho maravilhoso também, eu acho maravilhosa, tem umas meninas novas também, estão despontando com alguns trabalhos assim... bem interessantes. Na Tipografia, eu fiquei um ano como curador e lá abria a curadoria junto com outras pessoas, o Andre Leal, junto com o Thiago Ortiz, e lá nós vimos uma produção muito grande, muita gente que precisa mostrar o seu trabalho, que precisa falar, e eu acho que tem uma gama enorme de artistas. Esses que eu falei são arroz de casa, são como Ricardo Maurício, é irmão, como você mesmo, irmão de longa data, de longo tempo, e que eu acompanho, que tem trabalho, que vejo como cada um está se virando, tem vários aí, tem muita gente aí. Lívia Flores também é uma parceira, é ótima, a Analu Cunha tem uns vídeos maravilhosos, sabe? Inclusive essa imagem do *Nimbo Oxalá* que estava aí é dela, tem muita gente maneira que está produzindo e que vale a pena fazer uma entrevista, mostrar o trabalho e falar desses momentos. São exaltadores da vida. Regina de Paula tem um trabalho maravilhoso também, tem Malu Fatoreli. Tem a galera da UERJ, que é muito legal. Cristina Salgado também, eu adoro o trabalho dela, tem uma gama.

Carlos Borges: Minha orientadora...

Ronald Borges: A Cristina, o trabalho dela é fantástico, eu adoro o trabalho dela. O meu catálogo, inclusive, foi

inspirado no catálogo dela. Vendo os trabalhos dela, eu falei: “eu quero um catálogo assim”. A Cristina é maravilhosa. Então, tem uma gama de artistas de todos os gostos, para todos os gostos, mas fica a seu critério aí. Eu adorei, obrigado, valeu Josélia, valeu ai, pena que é pouco tempo, eu sempre acho que é pouco tempo, mas...

Ricardo Maurício: Foi ótimo, Ronald. Obrigado.

Ronald Duarte: Ricardão, grande Ricardo! Quando tiver no Rio me fala, para eu te dar um abraço.

Josélia Andrade: Obrigado!

Carlos Borges: Obrigado Josélia, obrigado Ricardo, obrigado Magno, obrigado à equipe técnica do SEAD! Obrigado a você, Ronald, grande beijo. Bacana demais a experiência. Foi um prazer!

Ronald Duarte: Valeu, obrigado a vocês, valeu muito. Depois me mostra editado.

PÁGINA DE ARTISTA

BALADA DO CORPO SOLAR - SÉRIE ABERTA (1997-2022)

SOLAR BODY BALLAD - OPEN SERIES (1997-2022)

BALADA DEL CUERPO SOLAR - SERIE ABIERTA (1997-2022)

Marcos Bonisson *
(Universidade Federal Fluminense, Brasil)

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 Marcos Bonisson

RESUMO *Balada do Corpo Solar* é uma série aberta que em 2022 completa 25 anos e segue em andamento.

ABSTRACT *Solar Body Ballad* is an open series that in 2022 turns 25 years old and is still running.

RESUMEN *Balada del Cuerpo Solar* es una serie abierta que en 2022 cumple 25 años y sigue en marcha.

* Marcos Bonisson é artista e professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro. É doutorando em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF), mestre em Ciência da Arte (PPGCA-UFF), graduado em Letras (UNESA) e pós-graduado em Arte e Cultura (UCAM). E-mail: marcosbonisson@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9312-3429>

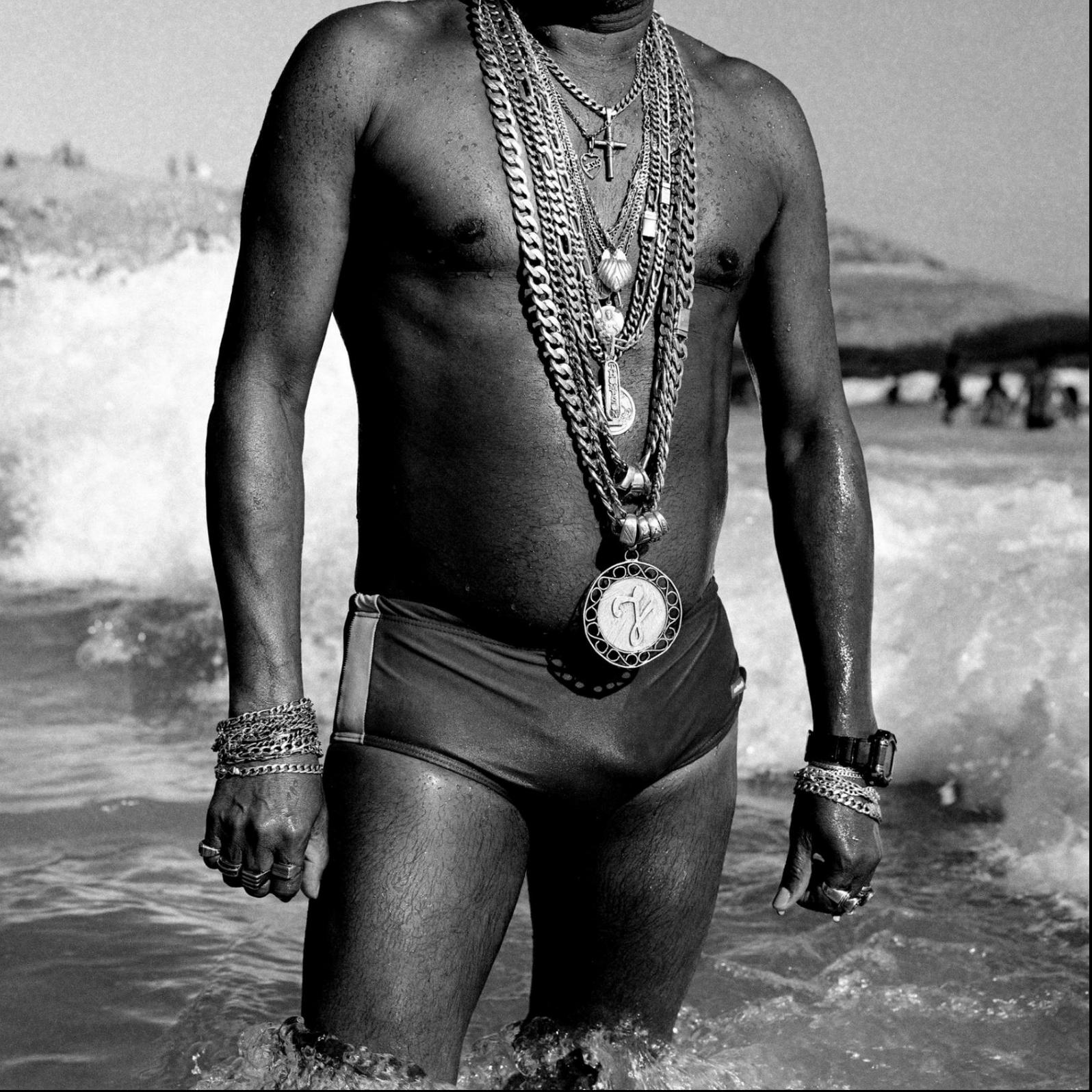
























ENTREVISTA

A MULHER, PRA SER OUVIDA, PRECISA GRITAR MUITO ALTO

THE WOMAN, TO BE HEARD, NEEDS TO SCREAM VERY LOUDLY

LA MUJER, PARA SER ESCUCHADA, NECESITA GRITAR MUY FUERTE

Franz Manata*

(Universidade Federal do Rio de Janeiro e Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Brasil)

Jocy de Oliveira **

(Artista independente, Brasil)

RESUMO A entrevista, realizada em 13/7/2018 na varanda da biblioteca da Escola de Artes Visuais do Parque Lage no âmbito do projeto Arte Sonora, é o ponto de partida para o ensaio que aborda como a condição de mulher e as questões geracionais impactaram a produção, a dimensão sonora e a noção de “tempo não estruturado” desta artista singular que é Jocy de Oliveira.

PALAVRAS-CHAVE Jocy de Oliveira; arte contemporânea; arte sonora; multimídia

ABSTRACT The interview, held on 07/13/2018 at the Parque Lage School of Visual Arts's library, part of the Arte Sonora [Sound Art] project, is the starting point for the essay that addresses how the condition of women and generational issues impacted production, the sound dimension and the notion of “unstructured time” by this singular artist who is Jocy de Oliveira.

KEYWORDS Jocy de Oliveira; contemporary art; sound art; multimedia

RESUMEN A entrevista, realizada el 13/07/2018 en el balcón de la biblioteca de la Escuela de Artes Visuales del Parque Lage como parte del proyecto Arte Sonora, es el punto de partida para el ensayo que aborda cómo la condición de la mujer y las cuestiones generacionales tuvieron efectos en la producción, en la dimensión sonora y en la noción de “tiempo desestructurado” de esta singular artista que es Jocy de Oliveira.

PALABRAS CLAVE Jocy de Oliveira; arte contemporáneo; arte sonoro; multimedia

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 Franz Manata, Jocy de Oliveira

Submetido: 25/10/2021
Aprovado: 4/5/2022

* Franz Manata é artista, pesquisador e professor. Doutorando em Tecnologias da Comunicação e Estética, na Escola de Comunicação da UFRJ e professor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro. E-mail: franzmanata@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4851-1550>

** Jocy de Oliveira é compositora, pianista, escritora e artista multimídia brasileira, pioneira na música eletrônica no Brasil.

Jocy de Oliveira é uma compositora, pianista, escritora e artista multimídia brasileira, que desenvolve uma obra que mistura música, teatro, cinema, instalações, textos e vídeos.

Ainda jovem, iniciou uma carreira de pianista bem-sucedida (Jocy passou por sólida formação por aqui e fora do Brasil. Estudou piano com José Kliass, em São Paulo, e Marguerite Long, em Paris. Recebeu o título de Master of Arts pela Washington University em St. Louis, Missouri, EUA), e hoje ocupa a Cadeira nº 32 da Academia Brasileira de Música. Já recebeu vários prêmios, como Guggenheim Foundation (2005), Rockefeller Foundation (1983 e 2007), Bogliasco Foundation e New York Council on the Arts, e segue com atividade intensa de criação em sua própria companhia, o Ensemble Jocy de Oliveira.

Pioneira na música eletrônica no Brasil ao apresentar sua primeira obra eletroacústica multimídia — *Apague meu spotlight*, de 1961, na Semana de Música Eletrônica, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e em São Paulo —, Jocy compôs a ópera que integra a peça em parceria com Luciano Berio, um dos nomes mais representativos da música eletroacústica à época. Sua apresentação foi um momento transgressor por vários aspectos: o próprio festival, organizado por Jocy e pelo maestro Eleazar de Carvalho, iria influenciar vários artistas, a ponto de estimular, por exemplo, Jorge Antunes, depois de assistir David Tudor apresentar *Kontakt* de Stockhausen, a produzir o disco *Música eletrônica*, pioneiro no Brasil.

Jocy é considerada uma das maiores intérpretes da obra de Olivier Messiaen, compositor, organista e ornitologista francês, cuja produção, de inspiração mística, tem a linguagem musical caracterizada por um ritmo novo com elementos exóticos, como o canto dos pássaros, presente em sua impressionante coleção de treze peças para piano — *Catalogue d'oiseaux*, concluída em 1958. Jocy teve a oportunidade de gravar sete discos com sua obra pianística para o selo Vox (EUA) e quatro para Philips (Brasil). Ao todo, entre discos autorais e como intérprete, gravou 19 discos no Brasil e no exterior.

Intérprete virtuosa e compositora precoce, aos seis anos teve suas primeiras composições publicadas pela Vitali; em 1959, aos 23 anos, lança *A música do século XX*, disco bossa-novista que, de acordo com André Kangussu, “se posiciona de modo ambíguo em relação à bossa: ora se conforma a ela, ora a toma como um estilo a ser revisito, parodiado e deformado”¹. Mas foi em 1981, ao lançar *Estórias para voz, instrumentos acústicos e eletrônicos* pela Fermata — um disco autoral e pioneiro, ignorado por aqui à época, e só revalorizado quando prensado em 2017 pelo selo inglês Blume — que Jocy se mostrou uma compositora inovadora. Nesse disco, ela apresenta dois aspectos importantes em seu trabalho: primeiro, uma outra noção do entendimento acerca do tempo da execução da peça musical. Afirma ela, “o disco gravado tem 22 minutos, mas poderia ser executado em 40 minutos ou em 10 minutos”. E, segundo, o disco apresenta

algumas histórias não lineares que investigam a semântica e a fonética da voz humana, e sua manipulação por processamentos eletrônicos. Dois entendimentos que marcaram seu percurso.

Jocy se notabilizou muito cedo como intérprete como uma pianista virtuosa de sólida formação, fato que a fez conviver pessoalmente e trabalhar com alguns dos mais influentes artistas do século XX, dentre eles Cláudio Santoro, Iannis Xenakis, Igor Stravinsky, John Cage, Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio e Olivier Messiaen. Alguns, inclusive, criaram peças para ela. Seu intenso circuito internacional lhe permitiu estabelecer parcerias musicais e afetos que se estenderam por anos através de encontros pessoais, cartas correspondidas e telefonemas.

Em 1983, Jocy ganhou uma bolsa da Rockefeller Foundation e, em 2007, ganhou novamente para uma residência na Itália, no Bellagio Center (pertencente à fundação), que lhe permitiu selecionar 111 correspondências dentre algumas centenas. O resultado desses encontros é seu livro *Diálogo com cartas*² — uma cuidadosa edição lançada em 2014, que venceu o Prêmio Jabuti (o mais prestigioso prêmio brasileiro no campo editorial e literário) —, no qual apresenta o fac-símile das cartas, fotos de personagens históricos, partituras, momentos compartilhados, programas, imagens dos espetáculos e diálogos transcritos.

Sua prosa afetiva e confessional extrapola o âmbito pessoal e se assenta no universal ao apresentar questões que não somente nortearam sua geração, mas que nos acompanham desde sempre. Jocy nos alerta em seu Prólogo que, quando editou o material, já não era mais a mesma pessoa que olhava aquelas fotos e cartas esmaecidas, o que lhe impôs uma “visão mais objetiva” no trato da informação. Tal fato, ainda assim, lhe criou poucas facilidades, pois, segundo ela, “traduzir períodos intensos de descobertas artísticas, emocional ou poética, tornam-se vivências difíceis de serem reconstruídas e reveladas”³. O resultado é um belo livro ilustrado, densamente informado, com um texto que foge do formato epistolar convencional.

QUESTÃO GERACIONAL

Se é possível falar em espírito de um tempo, naquilo que move uma geração, podemos identificá-lo na obra de Jocy de Oliveira na “mistura que é nosso povo”, na “condição de mulher”, e no “orientalismo” que, para ela, são realmente questões “geracionais” e de “direito”.

Jocy afirma que “nosso povo é esse caldeirão de mistura, essa miscigenação em todos os sentidos”, e justifica, citando nossas influências trazidas pelos portugueses de Costa do Malabar (sudoeste da Índia) e pelos sírios a partir do século XIX. E sentencia: “Então nós temos uma cultura miscigenada, nós temos esse direito. Afinal, nós não somos alemães”.

MANATA, Franz; OLIVEIRA, Jocy de. *A mulher, pra ser ouvida, precisa gritar muito alto*.

Sua maturidade artística se dá no contexto da *women's lib*⁴ que a influencia, mas não a ponto de assumir militância ou o uso panfletário em suas obras. Seu interesse recai sobre a “atemporalidade dos mitos” e nas “sociedades matriarcais das antiguidades”. Isso lhe permite abordar o preconceito, a intolerância, a negação do outro, o cancelamento da mulher e de seu imaginário mitológico, abordado de forma atemporal em várias de suas obras.

O TEMPO NÃO ESTRUTURADO

Jocy gosta de afirmar que seu interesse é “absorver o tempo em sua essência não estruturada”. Seu entendimento acerca do tempo extrapola o estrito campo da música e se expande para a dimensão vivida, que segundo ela “tem várias raízes”, das quais ressalto três:

(a) Ao questionar se o uso da linguagem musical é realmente baseado no tempo — porque, conforme Jocy, quando se pensa em música, se pensa em andamento, e “andamento não é noção do tempo” —, é levada ao “tempo intuitivo”, aquele que não obedece ao metrônomo;

(b) Entendendo o tempo do intérprete, ela chega àquele que ouve e que age por conta própria. O tempo da escuta é algo que a preocupa; de acordo com a artista, “nós estamos perdendo essa qualidade, que é de ouvir o outro”. Esse entendimento se converte em método

de trabalho ao abolir a figura do regente em favor da escuta do intérprete, subvertendo completamente a hierarquia. “Quando você diz para o regente que ele não deve pensar e que o músico deve pensar, dá um curto-circuito. Ele deve pensar de outra maneira”;

(c) Seu interesse pelo orientalismo lhe possibilitou aproximar do tempo meditativo dos indianos do sul. Algo que, segundo ela, chega de maneira intuitiva, mas que se torna parte de seu método, algo que lhe possibilitou procurar outros meios de expressão em diferentes culturas, criando uma linguagem multicultural inteligível. Algo que vai ocorrer em várias fases de seu trabalho.

SOBRE O TECIDO SONORO

O material sonoro produzido por Jocy soma elementos da experiência musical e da vida da artista. Fato que lhe permite, por exemplo, associar sua impressão sobre um *sadhu* (homem santo) cantando uma *raga* à Shiva, em um templo de Nova Déli, a reminiscência de um contraponto renascentista ou uma cantilena associada a sons gerados por computador.

Nas palavras de Jocy, “este tecido sonoro pode se desenvolver de séries múltiplas, nuvens de sons em constante transformação de texturas, uma tala, a tradição pós-serial europeia, a não periodicidade oriental, a atemporalidade da natureza, o acaso, ou nossas raízes culturais

antropofágicas. É a integração de todos esses elementos e minha visão do mundo, que toma forma a partir de mais de trinta anos de vida em diferentes países e do convívio com alguns dos maiores mestres do século XX”.⁵

Outro aspecto importante de seu material sonoro é o uso da voz. Em suas óperas multimídia, a escrita para voz é intrinsecamente ligada às técnicas vocais estendidas e a processos eletrônicos de manipulação. Diz a artista: “o texto sempre é criado concomitantemente com a música e a imagem cênica. Não acredito em escrever um libreto para uma ópera ou musicar um texto: a utilização de vários idiomas para o texto cantado tem em vista a questão sônica/musical”.⁶

ÓPERAS CINEMÁTICAS

Foi um desenvolvimento espontâneo, o corpo que tomou a manipulação da voz, na procura de uma nova linguagem cênica/musical que pudesse transformar o conceito tradicional de “ópera” ou “música-teatro”, no que a artista chamou de “ópera cinematográfica”.

Em 1961, Jocy já estava escrevendo uma peça teatral como um drama eletrônico, em que vozes humanas “dialogavam” com vozes eletrônicas, e assim nasceu *Apague o meu spotlight*, concebido sem uma sequência linear, como um teatro de imagens e sons.

Desde então, realizou nove óperas em que conduziu não

só o processo de composição das músicas, do roteiro e da concepção visual, mas também sua direção, de modo integrado e simultâneo, construindo uma obra particular que, desde o início, colocou uma importante discussão a respeito da posição da mulher na sociedade.

A QUESTÃO DA MULHER

Jocy conseguiu construir uma carreira artística de forte protagonismo, sendo mulher e artista oriunda do hemisfério sul, cujo início se deu nos idos anos de 1960, em um ambiente constituído e regido majoritariamente por homens.

Podemos dizer que sua condição de mulher e transgressora a fez apontar o foco para o feminino, e expor o preconceito, a intolerância, a negação do outro, da mulher e de seu imaginário mitológico.

Sua militância nunca foi programática ou panfletária, mas existencial, algo que nasceu no contexto das conquistas feministas da década de 1960, e que se tornou decisivo para o seu entendimento do feminino; algo que ela efetivamente encontrou na atemporalidade dos mitos e nas sociedades matriarcais das antiguidades.

SOBRE NOSSO ENCONTRO

Em uma sexta-feira de outono em 2018, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no âmbito do programa

MANATA, Franz; OLIVEIRA, Jocy de. *A mulher, pra ser ouvida, precisa gritar muito alto.*

Arte Sonora, conheci pessoalmente Jocy de Oliveira. Nosso encontro se deu com a escola quase sem movimento. Todos que chegavam seguiam diretamente para a varanda da biblioteca, que ficou lotada. Só se ouvia a floresta, o vento e os murmúrios. Antes de começarmos, em uma mesa no canto da biblioteca, ela me “sabatina”, como verdadeira autora e matriarca. Jocy queria saber tudo: quem éramos, qual a natureza do programa, como “transpor” esse encontro para um *podcast* e, por fim, o que seria abordado.

É claro que em apenas um encontro, mesmo mediado por vídeos e áudios de seus trabalhos, não seria capaz de dar conta de tamanha complexidade e abrangência que é a obra de Jocy de Oliveira; por isso, a necessidade de editá-lo para a forma escrita que, certamente, nos ajudará a compreender algumas questões esboçadas até aqui.

Jocy de Oliveira: É um prazer estar aqui nessa casa que para mim é histórica. Porque traz uma lembrança de uma grande cantora: a Gabriella Besanzoni, e também porque eu fiz uma de minhas óperas aqui, em 1994, *Illud Tempus*, ali na piscina, foi absolutamente mágico.

Franz Manata: Quero começar nossa conversa propondo um exercício: olhando de forma retrospectiva, como foi construir uma carreira artística de forte protagonismo, no ambiente constituído e regido majoritariamente por homens?

Jocy de Oliveira: Essa é uma pergunta que é sempre instigante; o caso do gênero e da mulher, principalmente em países como o nosso, que são países machistas. Mais ainda em certas profissões, como é o caso da composição que, por uma razão muito estranha, a mulher compositora é sempre marginalizada. Estatísticas nos provam que apenas 2% das mulheres compositoras figuram na programação mundial de música erudita... não é só no Brasil. Agora, imagina aqui. A mulher, para ser ouvida, precisa gritar muito alto.

Franz Manata: Podemos dizer que sua condição de mulher e transgressora a fez apontar o foco para o feminino, o preconceito, a intolerância, a negação do outro, da mulher e de seu imaginário mitológico?

Jocy de Oliveira: Eu comecei muito cedo com essas questões já na década de 60, que foi uma década

extremamente estimulante, instigante. Eu acho que os anos de 1960 foram o novo dadaísmo. Eu morava nos Estados Unidos e tinha muito contato com vários dos grandes compositores e autores, como John Cage e outros. Eu sentia essa dificuldade mesmo nos Estados Unidos. Entretanto, eu tinha uma carreira como pianista e tocava pelo mundo afora como intérprete, e não existe isso. Porque a cantora, por exemplo, soprano, tem que ser mulher, porém até uma certa época, não era nem isso, era o *castrato* que cantava. Nem essa posição ela tinha. Então eu comecei, não obviamente a usar essa questão de forma panfletária de que na época foi um pouco o *women's lib*, mas introduzi na minha obra todos esses traços da mulher, dos valores do feminino, buscando isso na atemporalidade dos mitos. Das sociedades matriarcais das antiguidades. E, de maneira sutil, passando essa importância que estava dando para a questão da mulher. Por ter nascido mulher e por opção ser mulher.

Franz Manata: Em 1981 você lança o vinil *Estórias para voz, instrumentos acústicos e eletrônicos*, um disco prensado pela Fermata e relançado, em 2017, pelo selo inglês Blume. Como foi produzir esse disco e qual foi sua repercussão?

Jocy de Oliveira: Esse disco é interessante porque foi feito realmente em uma época em que foi considerado internacionalmente como pioneiro. Aqui no Brasil, foi ignorado. Absolutamente ignorado. Mas ele se tornou,

desde o advento da internet, principalmente, um disco muito pirateado. Era uma peça que já questionava o tempo, uma nova noção do tempo. A gravação do disco tem 22 minutos, mas ela poderia ser executada em 40 minutos ou em 10. E foi bastante executada nos EUA, eram instrumentos acústicos, baixo e guitarra elétrica, eu usava o EMS Synthi AKS (analógico), inglês, e que podia processar o som em tempo real. O que fizemos também, que era curioso, foi o uso de duas vozes de uma soprano, que no caso dessa gravação era a Martha Herr, e a minha voz era usada em tempo real para processar, manipular os fonemas cantados por ela. Eu nunca fui cantora, mas essa inserção da minha voz interferia no canto dela e, além disso, eu estava usando um *synth* em tempo real. Eu tinha percussão usando instrumentos étnicos e um violino também muito interessante, que era um violino eletrônico, que foi construído especialmente para nós — *Vitar* —, em Boston, para o violinista Ayrton Pinto, que foi um grande violinista brasileiro que morava no EUA e tocava com a Boston Symphony. Nós fizemos parcerias de muitos anos, tocando em vários lugares. O violino tinha cinco cordas, ele tinha o dó da viola, então quando se ouve, às vezes, parece um trompete; é muito curioso o instrumento. É uma peça que ficou *cult*. Hoje em dia esses grupos de rock mais progressivos aqui no Brasil é que despertaram para essa gravação. Tem uma onda que os tocam muito, e falam muito, e estão muito ligados a isso. É interessante, porque os chamados músicos da música erudita ignoram, não existe.

Franz Manata: O disco traz algumas histórias não lineares que investigam a semântica e a fonética da voz humana e sua manipulação por processamentos eletrônicos, outro eixo que atravessa seu trabalho. O que me faz lembrar uma afirmação sua: “meu interesse é absorver o tempo em sua essência não estruturada”. Você pode comentar isso?

Jocy de Oliveira: É exatamente o que eu comecei a dizer um pouco nessa peça. Eu acho que ela estabelece, nesse sentido, uma partida, uma procura, que é curioso porque quando se fala em música, se pensa que nós estamos usando uma linguagem que é realmente baseada no tempo, mas na verdade seria o tempo? Não. Porque nós estamos pensando em andamento; andamento não é noção do tempo; aqui, então, eu comecei a usar esse tempo intuitivo. Quer dizer, o tempo do intérprete, daquele que ouve. É a questão da escuta que me preocupa muito; nós estamos perdendo essa qualidade, que é de ouvir o outro. Um músico que toca, digamos, no conjunto de câmara: que ele se ouça, que ele ouça o próximo. Isso vai interferir com a interpretação dele, por mais que seja escrito. Mas aquilo que está escrito já existe em alguns parâmetros que são indeterminados e que preveem, digamos, esse ajuste. E isso é uma maneira de se pensar totalmente diferente, que talvez eu tenha sentido intuitivamente e que depois fui encontrar muito no sul da Índia. Nós, aqui do Ocidente, estamos mais voltados para ler a música, falar sobre ela, analisar a música, e no Oriente, não. Todo esse desenvolvimento é oral,

vem do mestre ao discípulo e esse desenvolvimento vai sendo processado pouco a pouco. Eu estive certa vez em Nova York procurando tomar algumas aulas com o guru de música carnática, a música clássica do sul da Índia, chamado Pandit Pran Nath⁷. E eu fui lá e disse: — Olha, eu estive na Índia; passei três meses no sul da Índia, pesquisei muito todos os *Shruti* (Śruti)⁸, que são os intervalos microtonais. Coisa que o nosso ouvido não sente. Eles sentem. Porque eles desenvolvem essa questão de ouvir o outro. Quando eles tocam, por exemplo, uma *raga*, algo que ouvia em vários lugares. Primeiro, que o conceito não é de um concerto, ninguém paga ingresso. Você é levado por alguém que seja iniciado e que te leva porque você também está apto a ouvir aquilo. É quase um ritual, no sentido espiritual de você se sentar ali... Isso quando cheguei na Índia, faz mais de 20 anos. Lá nós sentávamos no cimento, em um galpão no meio de uma favela, um labirinto que você não saía dali sozinho, porque você não acertava de jeito nenhum. E você tinha que se sentar na posição de lótus, porque não tinha outro jeito. E começava aquelas *ragas* compostas para serem tocadas em uma hora específica, a *raga* da noite, da manhã, da tarde etc. E aquilo não tem um tempo definido. Depende de um ouvir o outro e desenvolver técnicas estruturais que são passadas de mestre para discípulo por centenas de anos, ou seja, é algo muito rígido e ao mesmo tempo muito aberto. No final, você chegava para ver a *raga* das 7 horas da noite e saía às 7 horas da manhã, e você se sentia anestesiado, ninguém sentia cansaço nem frio nem nada, absolutamente nada.

É coisa que aqui no Ocidente não conseguimos. Essa é a questão que foi se desenvolvendo em várias peças ao longo dos anos até hoje. Claro que eu fui aperfeiçoando técnicas, inclusive hoje tenho usado até para peças para orquestra, mas aí a coisa complica um pouco. Porque a questão do tempo intuitivo de cada músico, quando você toca com orquestra, você precisa de um regente.

Todas as minhas peças camerísticas, eletrônicas, tudo misturado, porque uso sempre música mista; eu não tenho um regente, eu nunca rejeito, eu não quero que ninguém rejeite, e os músicos que trabalham comigo há mais de 20 anos não querem nem saber disso. Claro que o trabalho demora muito mais para você chegar lá. Muitas pessoas me dizem assim: “escuta, minha filha, você pega um regente, ele bota isso perfeitamente bem para ser executado em poucos ensaios”. Sem regente você vai demorar porque até um ouvir o outro e se ajustar é um exercício da percepção. Hoje, eu ainda continuo fazendo e com orquestra é muito difícil, porque o regente é quem pensa, o músico não pensa. Ele está ali para tocar e executar o pensamento do regente. Quando você diz para o regente que ele não deve pensar e que o músico deve pensar, aí dá um curto-circuito... ele deve pensar de uma outra maneira.

E essa questão da noção tempo... tem várias raízes de onde surge isso, por exemplo, uma das coisas que também me influenciaram muito a pensar nisso foi a obra do Messiaen. Eu passei sete anos da minha vida estudando, tocando e gravando a obra do Messiaen.

Franz Manata: Você é considerada a maior intérprete desse gênio que é o Olivier Messiaen. Como foi executar *Catalogue d'oiseaux*, que é uma das obras mais importantes e complexas, concebida como um catálogo dos pássaros, cuja composição é toda feita a partir de seus cantos?

Jocy de Oliveira: O Messiaen criou uma linguagem única, usando o canto dos pássaros, mas não especificamente de uma maneira simbólica. Ele pensa também em transformá-los musicalmente nesses intervalos microtonais que os pássaros usam; usando a música indiana, os ritmos que são *Talas*⁹, usando a temporalidade da natureza, usando os cantos gregos, usando linguagem tonal, atonal, politonal, polimodal. Ele fez realmente um caldeirão de mistura; é o Messiaen. E aí ele conseguiu uma completa assimetria, a obra se tornou amétrica com canto dos pássaros, como a natureza, porque os sons da natureza são amétricos. Totalmente caótico, livre, sem uma pulsação rígida, fixa. Digamos que ele teria incorporado o que um Liszt faria hoje, misturado a um Debussy, ele dá um passo adiante. Em várias fases do meu trabalho, eu sempre volto a isso, sempre tenho peças, inclusive ainda hoje; a mulher árabe é totalmente isso, quer dizer, são peças que são meditativas, que têm essa questão sobre uma nova noção do tempo que tem um certo orientalismo. Muita gente pergunta o porquê do orientalismo. Pensando bem, temos esse direito aqui, porque os cantadores do Nordeste assimilaram perfeitamente esse orientalismo,

MANATA, Franz; OLIVEIRA, Jocy de. *A mulher, pra ser ouvida, precisa gritar muito alto.*

que foi trazido dos portugueses de Malabar, que estavam em Goa e que receberam uma influência também da comunidade síria do século XVI e chegou lá e foi esse caldeirão de mistura, que é o nosso povo. Miscigenação em todos os sentidos e que se sente traços nos cantadores. Nós temos uma cultura miscigenada, nós temos esse direito. Nós não somos alemães.

Franz Manata: Voltando um pouco no tempo, gostaria de conversar sobre *Apague meu spotlight*, de 1961, apresentado na Semana de Música Eletrônica, no Theatro Municipal do Rio e de São Paulo, e que foi a primeira performance de música eletrônica encenada no Brasil. Foi um momento transgressor por vários aspectos, o próprio festival, organizado por você e pelo maestro Eleazar de Carvalho — seu marido à época —, influenciou e foi impactante para vários artistas, a ponto de estimular Jorge Antunes, por exemplo, a produzir o disco *Música eletrônica*, pioneiro no Brasil, depois de assistir David Tudor apresentar *Kontakt* de Stockhausen. Conta para a gente como foi a experiência de produzir e vivenciar esse momento.

Jocy de Oliveira: Eu estive em Tanglewood, nos Estados Unidos, no Festival de Música de Tanglewood¹⁰ em 1960, e lá eu conheci Luciano Berio, que talvez seja melhor eu falar sobre isso depois, mas eu estava naquela época escrevendo uma peça teatral que eu queria que fosse um drama eletrônico. Aqui no Brasil, não se tinha absolutamente condições de fazer música eletrônica, aí

eu encontrei o Berio — era um “papa” da música eletrônica da época. Conversei muito com ele; disse olha, eu estou escrevendo isso, eu queria esses diálogos, que seriam feitos pelo Teatro dos Sete¹¹, que é uma grande companhia de teatro com a Fernanda Montenegro, que continua até hoje me acompanhando em várias de minhas peças. Foi uma parceria, assim, maravilhosa que surgiu naquela época junto com o Sérgio Brito. Eu queria que essas vozes em cena dialogassem com as vozes eletrônicas; *Apague o meu spotlight* nasceu assim. Mas eu não podia fazer isso sozinha e o Berio disse para fazermos isso no Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano¹². Foi um processo lento de um ano, entre estadas no Brasil e compromissos na Europa. Quando chegava aqui, gravava as vozes na Rádio MEC, aí, eu mandava para Milão. Mas mandar naquela época era complicadíssimo, você tinha que pedir auxílio de diplomata e do consulado. Fui para Milão algumas vezes, depois ele me mandava material junto com cartas — que publiquei no livro *Diálogo com cartas* —, em que diz: “recebi aqui, agora eu tô te mandando um trecho, veja o que se deve colocar, edite como você achar melhor”; quando voltava o material, eu editava na Rádio MEC. Ele veio depois e ficou quase um mês aqui no Brasil, nos ensaios finais. É interessante que tanto a Fernanda [Montenegro] como o Sérgio Britto, a princípio os dois que eu sempre tive mais contato, eles se deram conta — isso dito pela própria Fernanda em depoimento — do valor histórico daquele momento. Nós fizemos a primeira apresentação da peça *Apague meu spotlight*, com música eletrônica,

no Theatro Municipal do Rio. Tudo veio da Holanda, eu consegui que a Philips trouxesse um equipamento de primeira que tinha sido utilizado na exposição de Bruxelas. Eles trouxeram tudo, quer dizer, nós tivemos, inclusive, doze caixas no Theatro Municipal, coisa que o Berio dizia, “bom eu vou pra aí, mas veja bem o que vão me apresentar”, porque ele achava que teríamos umas quatro caixas furadas, e que não teríamos equipamentos aqui. Porque era difícil; na Europa também eram pouquíssimos estúdios de música eletrônica. Quando ele chegou aqui, ficou espantado. Por exemplo, uma mesa, *mixer*, não existia neste país, como você vai fazer música eletrônica se não se tem nem ao menos um *mixer*? Eles trouxeram tudo. Foi fantástico, cheio de gente, pessoas sentadas no chão — eu não sei como é que permitiam isso — de pé, em todos os lugares. Depois fizemos em São Paulo pela Bienal, no Theatro Municipal de São Paulo. Eu tentei fazer com que a Philips deixasse todo esse equipamento aqui no Brasil para se formar o primeiro estúdio de música eletrônica, mas eles não toparam e levaram tudo de volta.

Franz Manata: *Apague meu spotlight* foi concebido sem uma sequência linear, como um teatro de imagens e sons. A peça traz, já naquela época, uma discussão importante a respeito da posição da mulher na sociedade, certo?

Jocy de Oliveira: Eu acho que nesse sentido foi um pouco intuitivo, não acho que eu tivesse realmente

me posicionado, porque era muito cedo para pensar nisso. Mas, ao mesmo tempo, existe essa questão de que eu comecei uma carreira muito cedo, eu tinha uns 20 anos. O problema era que eu sentia na pele, obviamente, que eu andava com pessoas 20 anos a mais que eu, sempre homens. Às vezes, claro, existia aquela coisa um pouco paternalista de que a mulher quando é muito jovem, é perigoso ela ser tomada como objeto sexual e ainda mais, bonitinha e tal, é um problema para a mulher se impor, ser respeitada por o que ela pensa, por o que ela é. Depois que envelhece, daí é lixo; a mulher segue carregando esses estigmas. Mas eu tenho impressão de que é até melhor com mais idade, porque com mais idade, pelo menos, a gente pode dizer o que pensa. Muito jovem e no meio de mestres não dá para se dizer o que pensa.

Franz Manata: Seguindo nessa direção, gostaria de falar um pouco sobre seu livro *Diálogo com cartas*, lançado em 2014, no qual você aborda sua relação com grandes compositores do século XX, como Igor Stravinsky, Iannis Xenakis, Luciano Berio, John Cage, Claudio Santoro e Karlheinz Stockhausen. Como foi re-visitado essas memórias e transformar esse material em um objeto tão especial que, inclusive, venceu o Prêmio Jabuti?

Jocy de Oliveira: Uma grande honra ter recebido esse prêmio, porque, de certa forma, foi um reconhecimento talvez até maior do que eu tenho tido na minha área,

que realmente é a música. Bem, esse livro surgiu porque eu tive uma bolsa, um prêmio da Rockefeller Foundation, para passar um tempo em residência na Itália, no Bellagio Center, da Fundação Rockefeller. Eu me propus então a escrever um livro sobre as cartas; tenho centenas de cartas; escrevi esse livro baseado em 111 cartas, mas ainda tem mais cento e tantas, porque naquela época se escrevia cartas, simplesmente por isso. Isso é muito diferente. A questão de você escrever uma carta, existe toda uma reflexão, existe uma expectativa em receber uma carta, coisa que não existe mais hoje. Eu levei essas cartas xerocadas e lá pensei no que fazer com elas, resolvi compilar em um livro, mas não apenas as cartas; o mais importante, situá-las em sua época, em relação a outros compositores, em relação a outros artista da época, o que acontecia nas entrelinhas das cartas, porque as cartas nem sempre contam tudo, mas determinam um momento na vida daquele que escreveu, a obra que estava compondo, qual era a influência daquela época. Todos esses comentários são muito importantes, porque enriquecem historicamente todo esse universo dos maiores mestres do século XX, e eu tive essa felicidade e a oportunidade de conviver com eles, de exercer uma parceria, uma colaboração; ter executado as músicas de vários deles em primeiras audições mundiais, de ter trabalhado com eles, como foi o caso do Berio, uma relação de muitos anos. Com Stravinsky, por exemplo, de ter sido solista sob sua regência, com as obras deles. Isso tudo foi muito enriquecedor e, naturalmente, me deu um repertório de informações, de experiências, absolutamente

único. O livro é isso; são cartas de primeira mão, quer dizer, cartas que nunca tinham sido publicadas, a maioria delas escritas a mão, são todas fac-símiles: Stockhausen, Berio, Xenakis, Santoro, Messiaen, todos esses.

Franz Manata: Em 2010 e 2012 você produziu dois espetáculos que recuperaram elementos de sua trajetória como intérprete e sua vida afetiva em *Revisitando Stravinsky* e *Berio sem censura...*

Jocy de Oliveira: *Revisitando Stravinsky* é uma obra de 80 minutos. Foi feita no Theatro Municipal do Rio e extraída do capítulo “Revisitando Stravinsky”, do livro. Desse capítulo, eu fiz um roteiro para essa ópera, em que eu mostro algumas peças de Stravinsky e uso a mesma instrumentação para algumas peças que compus especialmente para essa cena dos interlúnios, a fase escura da Lua. Eu chamei assim porque eu digo que eu seria a fase escura da Lua, e o Stravinsky, a fase luminosa da Lua. Como vocês podem observar, foi o mesmo tipo de formato que eu fiz tanto para o Stravinsky quanto para o Berio. Uma atriz que me representa com 20 anos; foi a época que eu conheci todos eles. E eu participo com a veracidade das minhas palavras e as minhas observações hoje, com o meu olhar de hoje que é diferente daquele que eu tinha com 20 anos. A peça sempre transcorre assim contando esse encontro, entremeados de peças do compositor e minhas. Embora *Berio sem censura* tenha sido também concebido no mesmo formato de *Revisitando Stravinsky*, foi um pouco diferente no sentido

de que eu usei um ator para fazer o Berio. Para fazer Stravinsky eu não usei, era impossível. Acho que isso é um dado diferente porque tem questões humorísticas e questões de linguagem que ele levanta, e que eram pertinentes. Além disso, também tem uma diferença: é que a minha obra, minha música, tem uma afinidade grande com a obra do Berio. Escolhi peças minhas que tivessem afinidade com algumas peças dele. É claro que uma peça de 85 minutos você não pode botar a peça inteira. Escolhi pequenos trechos. Foi diferente no *[Revisitando] Stravinsky*, porque eu não usei esse tipo de analogia. Chama *Berio sem censura*, porque foi contando uma história que era desconhecida. Foram várias apresentações dessa peça; por exemplo, a sequência IV para piano, que foi composta para mim, eu toco em público durante a ópera e ele fez três versões. A primeira foi pra mim e eu fiz a primeira audição mundial. Ele mandou página por página, chegou com a última página de noite e era para tocar no dia seguinte; eu passei a noite inteira estudando. É uma coisa assim absolutamente louca, porque é uma peça muito difícil. Depois ele fez uma segunda versão, que eu toquei na Califórnia (a primeira foi em Saint Louis), e a terceira é a única conhecida hoje. O editor dele em Viena só conhece a versão editada. Isso é uma coisa historicamente muito importante. Depois da apresentação da obra, o editor nos dificultou muito. Embora a filha dele, que mora em Los Angeles, tenha vindo para assistir, os netos dele também adoraram, assim como foi a família do Stravinsky e Robert Craft, que me deram todo o apoio. Mas o editor do Berio, não. Foi realmente

muito rígido e implicou que a obra dele não podia ser dramatizada, o que significa que ninguém pode fazer um filme sobre a obra dele, sobre a vida dele... olha que absurdo. Isso não existe. Então eu chamei *Berio sem censura*, e foi feito.

Franz Manata: Gostaria de continuar com a questão da mulher em sua obra. Você sempre se interessou por uma visão atemporal da mitologia feminina, abordando em várias de suas óperas, como em *Inori, à prostituta sagrada*, de 1993; a mulher nos contos de fada em *Illud tempus*, de 1994; a “diva” fadada da tragédia *As malignas*, de 2000; mas quero conversar sobre *Kseni — a estrangeira*, de 2007, que resgata o mito de Medeia sob o ângulo político da mulher desterrada, transgressora, discriminada.

Jocy de Oliveira: Só acrescento alguma coisa de que eu acho que essa Medeia não é a do Eurípides. Eu parti do mito de Medeia. Para mim, esse mito foi abordado de maneira diferente, porque ele foi abordado como a mulher política, não me interessou a questão dela com Jasão. Foi pela política, a questão da mulher, a mulher discriminada que acho que aqui é pertinente para nós hoje; a Medeia é uma figura, hoje, como um mito importante. Em segundo lugar, também há a questão dos filhos, na minha *Medeia* ela não assassina seus filhos, ela liberta seus filhos. Os gregos que representavam o mundo civilizado não a aceitaram. Ela foi excluída, ela era uma excludente daquele mundo, como bárbara,

como terrorista, hoje. Ela não quis deixar nesse mundo inóspito seus filhos e os carrega em uma “carruagem de fogo”. Esses dois ângulos são importantes, porque são abordados de uma maneira diferente. O texto todo é muito forte nesse sentido.

Franz Manata: Vamos falar agora sobre *Noturno de um piano* (2005), que parte de uma música / vídeo / performance que se torna uma instalação.

Jocy de Oliveira: É uma peça conceitual, não foi absolutamente gratuito lançar um piano ao mar. Teve uma razão. São duas, as razões. Do ponto de vista social é uma denúncia do que está acontecendo com a cultura ocidental, digamos, a alta cultura, na qual um piano é um ícone que está submergindo, que está acabando; ele representa uma era; representa, por exemplo, a música erudita, que está sendo absolutamente marginalizada, desvirtuada nos dias de hoje. A segunda razão é pessoal. Eu vivi num piano, nasci num piano, toquei piano no mundo inteiro, estudava oito horas por dia, porque eu tocava música de vários compositores que estavam escrevendo naquele momento para mim. Eu tinha que estudar sempre, mesmo; não era como realejo a repetir as mesmas obras, era aprendendo e tocando novas obras também. E isso chegou a um ponto da minha vida que eu disse: o piano tem que submergir, ele tem que terminar. Tenho que ter tempo da minha criação e me livrar disso. Apesar de que o estudo de um instrumento como o piano é quase como uma meditação, mas é um

aprisionamento do intérprete. Ele fica horas, horas e horas alienado do mundo. Pode cair a casa, você está estudando e naquele momento você não ouve o resto do mundo, você não ouve mais nada. Então, isso também foi uma questão pessoal, que entendi posteriormente. Eu não percebia quando estava fazendo isso, quando estava fazendo meu intuito era social, era uma denúncia. Claro que existem todas as complicações para se fazer um vídeo desses, mas foi feito um piano em nosso sítio. Ele foi feito como se fosse um barco, ele flutuava e foi lançado em mar aberto, ali é mar aberto, até que ele afundou. Ele afundou, ele ficou lá no fundo do mar, juntou craca etc. e depois nós resgatamos esse piano, mas, na verdade, o resgatamos para fazer dele uma instalação. Daí foi recriado no outro conceito da instalação, no Oi Futuro [em 2008], que ficou dois meses em cartaz. Para mim, as instalações precisam ter interferências; essa instalação tinha interferências musicais, cênicas etc., dentro dela, e voltou para casa. Mas ele estava lá, pendurado, não dava mais, ele tinha que realmente acabar, daí surgiu essa minha ideia que é uma “ópera cinemática”; é o que eu estou realmente trabalhando hoje e que é uma ficção que eu acordei com essa ideia, de uma diva, uma pianista, uma cantora, uma mulher famosa pelo mundo inteiro que embarca em uma trágica viagem com o seu único companheiro de vida, o piano. É uma ficção, porém eu o situei em evento factual da Segunda Guerra Mundial. Eu fui procurar, então, que navio seria esse, porque foi uma viagem sem retorno que ela entrou. Eu encontrei um navio pouquíssimo

conhecido, que saiu de Constanta na Romênia, que se chama *Struma* e que foi o último navio a zarpar da Europa, em 1941, com 778 refugiados judeus e 22 tripulantes; o percurso dele é incrível porque a meta era a Palestina, que era o sonho dos judeus, e tem que ir pelo Bósforo. Essas pessoas compraram esses bilhetes caríssimos, custaram mil dólares, para a época uma fortuna, sem direito de conhecer o barco. Isso é verídico. O navio que trouxeram tinha sido usado no Danúbio para transportar gado e era um navio que estava avariado, em petição de miséria, o navio só comportava 200 e poucas pessoas e eles puseram 700 e tantas. Por si só foi uma viagem absolutamente terrível, por doenças, falta de comodidade, de mantimentos, não tinha nada. Eles chegaram na Turquia, ficaram dois meses de quarentena porque o governo não permitiu que ninguém descesse e, para encurtar essa história, a fixação é dessa mulher, essa cantora como é que ela está nesse navio. Ela canta para entreter e amenizar os sentimentos desses refugiados e ela conta a sua história. Esse navio que saiu do Bósforo nunca chega à Palestina, é torpedeado por um submarino russo. Ficção: vinte anos depois ele é encontrado na costa de Siles, por um pescador árabe. Esse pescador árabe ouve as vozes que vêm junto com esse piano. Esse piano, então, se torna a caixa-preta e vai contar o naufrágio; é o piano que conta a história, é a caixa-preta. Eu acredito que em qualquer caixa-preta de desastre aéreo veem fantasmas também. Então, veem o espectro dela, Mathilda Segalescu, que é essa diva, que aparece todas as noites para contar sua história e

cantar para esse pescador árabe. Ele fica fascinado por ela e se apaixona por esse espectro, e faz tudo para realmente conquistá-la, mas eles estão em dimensões diferentes. Ele é um árabe e diz para ela que tanto faz se ela é judia ou árabe. Porque o sonho da Palestina é tanto dos árabes quanto dos judeus, como é de toda a humanidade. E aí não vou contar o final, mas essa é a história de Mathilda Segalescu que eu estou fazendo um filme, de 85 minutos, um longa-metragem. Foram feitos dois roteiros, simultaneamente, uma para teatro e um para cinema. O roteiro de teatro levamos a São Paulo no Sesc, em 2017, e a montagem para o cinema nós estamos tentando conseguir verba para terminar. Estamos em uma fase de pós-produção, edição, mas cinema é uma coisa demorada, lenta. Foi filmada nas ruínas do cassino da Urca, porque obviamente eu não queria nada naturalista, se fosse isso teria que fazer um filme de bilhões de dólares na Turquia, com navio e naufrágio. Então, eu escolhi a destruição da humanidade, porque o enfoque do filme realmente são os refugiados, imigrantes, são os estigmas contra etnias e perseguições. Que é uma história desde a Idade Média.

Franz Manata: Você me parece ainda muito inquieta nesse momento. Por que caminhar em direção a esse cinema expandido, produzindo isso que chama de uma “ópera cinematográfica”?

Jocy de Oliveira: É difícil, realmente, estabelecer fronteiras; eu preferiria não estabelecer essas fronteiras,

é claro. No caso aqui, eu chamo de ópera cinematográfica porque alguém de cinema vai dizer que não é cinema; isso é teatro ou ópera. Ok. E alguém de ópera vai dizer: isso não é ópera, é cinema. Na verdade, teatro ou ópera, por mais que você tenha um teatro tipo o Metropolitan ou Covent Garden, que você tenha recursos cênicos incríveis, técnicos, você não pode usar locações diferentes como se usa no cinema. Aqui foi pensado para cinema. São diferentes locações nesse fantástico Cassino da Urca, com salas imensas. A linguagem foi toda decupada, cenas de dois minutos, um minuto, um minuto e meio... Cinema. Não se pensa assim no teatro. E isso é uma coisa que eu realmente gostaria de fazer. É mostrar o filme quando pronto e mostrar a obra teatral em um teatro. Realmente, é diferente e nós podemos testar porque fizemos em São Paulo. É um novo formato, eu não sei se existe ópera cinematográfica, eu nunca vi, mas já que eu tô chamando, então existe [risos].

Franz Manata: Eu quero agradecer profundamente a presença de vocês mais uma vez, à Escola e toda a equipe e, particularmente, à Jocy de Oliveira que, generosamente, dispôs de seu tempo para estar aqui conosco.

Jocy de Oliveira: Queria aproveitar para dizer que todas essas óperas não seriam possíveis se eu não tivesse um grupo de artistas que tem trabalhado comigo há mais de 20 anos. Como, por exemplo, a soprano Gabriela Geluda e todos os instrumentistas. Tem gente que mora em Estocolmo, gente que mora em Berlim,

aqui na maioria, e todos vêm, se reúnem e trabalham, e isso é importantíssimo, justamente pelo que tratamos no começo, por essa linguagem que não é qualquer um que chega e assimila. Eu queria aproveitar para apresentar para vocês Bernardo Palmeiro, que é também meu parceiro por mais de 15 anos e tem filmado todas as minhas óperas, além de aguentar todas as minhas chatices; é uma equipe, e é uma equipe muito importante para mim. Existe uma ligação, uma compreensão de muitos anos, tem gente que trabalha há 30 anos comigo. Boa noite, foi um prazer!

NOTAS

1 Blog do IMS, <https://blogdoims.com.br/um-disco-que-nao-existiu/>. Consultado em 14/4/2021.

2 Oliveira, Jocy de. *Diálogo com cartas*. São Paulo; Rio de Janeiro: Sesi; Oi Futuro, 2014.

3 Oliveira, Jocy de. *Diálogo com cartas*. São Paulo; Rio de Janeiro: Sesi; Oi Futuro, 2014, p. 11.

4 Women's Liberation Movement (WLM) ou Movimento de Libertação das Mulheres foi um alinhamento político das mulheres e do intelectualismo feminista que emergiu no final dos anos 1960 e continuou na década de 1980, principalmente nas nações industrializadas do mundo ocidental, que efetuou grandes mudanças (políticas, intelectuais, culturais) em todo o mundo. [Fonte: Wikipédia]

5 Vice, consultada em 15/4/2021, <https://www.vice.com/pt/article/a33m75/jocy-de-oliveira-fala-sobre-o-classico-eletoacustico-estorias-para-voz>.

6 Vice, consultada em 15/4/2021, <https://www.vice.com/pt/article/a33m75/jocy-de-oliveira-fala-sobre-o-classico-eletoacustico-estorias-para-voz>.

7 Pandit Pran Nath foi um cantor clássico indiano e professor do estilo de canto Kirana Gharana. Promovendo os princípios tradicionais do raga, Nath exerceu uma influência sobre notáveis músicos minimalistas e de jazz americanos, incluindo La Monte Young, Terry Riley e Don Cherry. [Fonte: Wikipedia]

8 Shruti ou śruti é uma palavra sânscrita, encontrada nos textos védicos do hinduísmo, onde significa letra e “o que é ouvido” em geral. Também é um conceito importante na música indiana, significando o menor intervalo de altura que o ouvido humano pode detectar e um cantor ou instrumento musical pode produzir. O conceito musical shruti é encontrado em textos sânscritos antigos e medievais, como

o Natya Shastra, o Dattilam, o Brihaddeshie o Sangita Ratnakara. Chandogya Upanishad fala da divisão da oitava em 22 partes. [Fonte: Wikipedia]

9 A Tala (IAST tāla), às vezes soletrado Titi ou Pipi, significa literalmente uma “palma, batendo a mão no braço, uma medida musical”. É o termo usado na música clássica indiana para se referir à métrica musical, ou seja, qualquer batida ou batida rítmica que mede o tempo musical. A medida é normalmente estabelecida batendo palmas, acenando, tocando os dedos na coxa ou a outra mão, verbalmente, batendo em pequenos címbalos ou um instrumento de percussão nas tradições subcontinentais indianas. Junto com a raga, que forma o tecido de uma estrutura melódica, a tala forma o ciclo de vida e, portanto, constitui um dos dois elementos fundamentais da música indiana. [Fonte: Wikipedia]

10 O Festival de Música de Tanglewood é realizado todo verão na localidade de Tanglewood, Lenox, em Berkshire Hills, no oeste de Massachusetts.

11 Teatro dos Sete é uma companhia de teatro fundada no Rio de Janeiro, em 1959, pelo diretor Gianni Ratto e pelos atores Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, Ítalo Rossi e Fernando Torres.

12 O Studio de Fonologia Musical da Radio Milano foi fundado em 1955 em Milão, após uma iniciativa conjunta de Luciano Berio e Bruno Maderna.

PESQUISA EM PROCESSO

TRÊS MODOS AUTORAIS: INDETERMINADO, IRÔNICO E ESTOCÁSTICO

THREE MODES OF AUTHORSHIP: INDETERMINATE, IRONIC, AND STOCHASTIC

TRES MODOS AUTORALES: INDETERMINADO, IRÓNICO Y ESTOCÁSTICO

Leona Machado *
(Universidade Federal Fluminense, Brasil)

RESUMO Este breve artigo propõe três categorias de autoria que a concebem como forma ambígua de identidade segundo diferentes estratégias do fazer artístico. O módulo de sintetizador Sample&Hold, a escrita não-criativa e as cadeias de Markov ilustram modos distintos de tratar a questão de “como ser artista sem ser autor”, formulada através da indeterminação, ironia e estatística respectivamente. As observações feitas neste texto são resultados conceituais de um processo pessoal de pesquisa e práticas artísticas.

PALAVRAS-CHAVE arte; autoria; indeterminação; ironia; estatística

ABSTRACT This brief article proposes three categories of authorship that conceive it as an ambiguous form of identity according to different strategies of artistic making. The Sample&Hold synthesizer module, uncreative writing and Markov chains illustrate distinct ways of dealing with the question of “how to be an artist without being an author”, formulated through indeterminacy, irony and statistics respectively. Observations made in this text are conceptual results of a personal process of research and artistic practices.

KEYWORDS art; authorship; indeterminacy; irony; statistics

RESUMEN Este breve artículo propone tres categorías de autoría que la conciben como una forma ambigua de identidad em función de diferentes estrategias de realización artística. El módulo de sintetizador Sample&Hold, la escritura no creativa y las cadenas de Márkov ilustran distintas formas de abordar la cuestión de “cómo ser artista sin ser autor”, formulada a través de la indeterminación, la ironía y la estadística, respectivamente. Las observaciones realizadas en este texto son resultados conceptuales de un proceso personal de investigación y prácticas artísticas.

PALABRAS CLAVE arte; autoría; indeterminación; ironía; estadística

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 Leona Machado

Submetido: 14/2/2022

Aprovado: 4/5/2022

* Leona Machado é artista-pesquisadora e graduanda de bacharelado em Artes pela Universidade Federal Fluminense (UFF). E-mail: lhgmachado@id.uff.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6319-9016>

Desde que dei início no que entendo hoje como sendo minha obra-pesquisa de arte, uma questão específica parece ter-me acompanhando todo o tempo: o que é autoria? Ou ainda, quais traços denotam autoria? Como se constrói a imagem de autore? De que forma o estatuto de artista reflete o de autore? Como ser artista sem ser autore? E a primeira resposta que me surgiu e constituiu um centro em minhas investigações foi a Indeterminação, de modo que parecesse, por ora, resolver a autoria em uma ironia bastante clara: não fui Eu que fiz, esta é apenas mais uma obra das forças do caos, são elas as autoras. Porém, com o tempo, tal fórmula mostrou ser, ainda, muito insuficiente ao que pretendia.

A indeterminação, à maneira a qual fazia, tem bastante similaridade com uma figura em especial: o módulo Sample&Hold dos sintetizadores, o qual esteve muito presente numa fase inicial dos meus estudos sobre arte. Seu belo funcionamento é simples: a partir de um tal dado input, quando algum sinal for dado, o S&H extrairá a frequência atual de seu input e a reproduzirá até que outro sinal seja dado – e conseqüentemente,

outra frequência capturada e reproduzida. De muitos dos sons que podem servir de input, meus favoritos eram os ruídos, por serem dotados de uma riqueza de sinais arranjados segundo certo caos particular que não deixa de figurar um todo composto por multiplicidades, sempre trabalhando por mutações variáveis, por ora branco, por ora rosa, por ora marrom... Quando um ruído é posto em funcionamento através de um S&H, o módulo funcionará de forma miraculosa, tal qual em um ato de divinação: fará com que um som (“uma visão”), uma determinada frequência surja do intenso mundo de caos que compõe o ruído. O trabalho do S&H é precisamente de demarcação. O S&H captura uma tal frequência sem que o ruído deixe de funcionar; ele a demarca temporalmente e garante sua manutenção prolongada no espectro sonoro, não exatamente imitando-a, mas, antes, estendendo-a através de si ao emitir a mesma frequência em seu canal de saída. Quando o sinal que dá gatilho ao S&H é alimentado por um LFO (oscilador de frequências baixas), a variação de onda do mesmo fará com que uma determinada série temporal seja posta em funcionamento no sintetizador. Toda vez que frequência do LFO atinge seu pico, um

gatilho é dado ao S&H e uma outra frequência é capturada do ruído e reproduzida pelo módulo. A variação do LFO dita, dessa maneira, um ritmo de recapturas e reproduções, sempre de frequências distintas, oriundas dessa sopa primordial caótica, o próprio ruído do qual um som anterior é decodificado para dar lugar a um novo output indeterminado. O diferencial entre as frequências, então, compõe um campo harmônico experimental e livre, que se reproduz ao acaso do ruído. As frequências reproduzidas devém música. O S&H e LFO tornam-se compositor e músico: inspiram-se nas forças do caos para inferir ordenamentos ao acaso, espaçados por dadas variações temporais, que animam um campo harmônico próprio, jamais existente e que jamais voltará a existir: uma música em que o acaso atua por inteiro. O módulo é interessante por isso: por ser um gênio musical que transforma o ruído caótico em uma sequência de notas, em uma canção, em uma música sempre diferente. E por algum tempo, acreditei na taumaturgia do S&H, em suas melodias milagrosas que se estendiam ao infinito, em sua imaginação cega e não-humana. E é certo que a matéria-forma sonora é amplamente aberta a multiplicidades e que o sintetizador é uma fábrica de sons por excelência, porém isto não resolve a questão da autoria: uma figura ainda me é fantasmagórica neste módulo.

O Artista Clássico é o fantasma que habita o S&H. Entretanto, O Artista Clássico é muito mais partidário de sua genialidade.

“Ele ventila os meios, separa-os, harmoniza-os, regulamenta suas misturas, passa de um a outro. O que ele afronta assim é o caos, as forças do caos, as forças de uma matéria bruta indomada, às quais as Formas devem impor-se para fazer substâncias, os Códigos, para fazer meios. Prodigiosa agilidade. A tarefa do Artista Clássico é a do próprio Deus, organizar o caos, e seu único grito é Criação! A Criação! A Árvore da Criação!” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 161)

E tudo deve passar por categorias de Um-Dois na Criação, seja em formas divididas, seja em partes reciprocamente singulares. É sempre em uma unidade binária de produção que tal Artista trabalha: territorializando o mundo caótico com harmoniosos ordenamentos, demarcando aquilo que é belo e aquilo que não é, organizando as linhas segundo os pontos do absoluto. Tudo é dividido por ele em formas e em partes duais opostas, segundo sistemas maiores de ordenamento biunívoco. E em tudo que se pode dizer de divino no trabalho de tais Artistas, pode-se dizer do trabalho do S&H. O módulo, alimentado por ruído, atua tal qual o Artista Clássico, ao evocar frequências oriundas de um profundo caos transmutadas em pontuações eletrônicas que organizam o som em determinado ritmo para devir música. A diferença da autoria implicada pelo S&H para a do Artista Clássico é que, no primeiro, Eu era uma vidente do caos e de sons feios e, não, de Deus, nem de sons belos – e logo bem entendi isto quando pus em primeira pessoa.

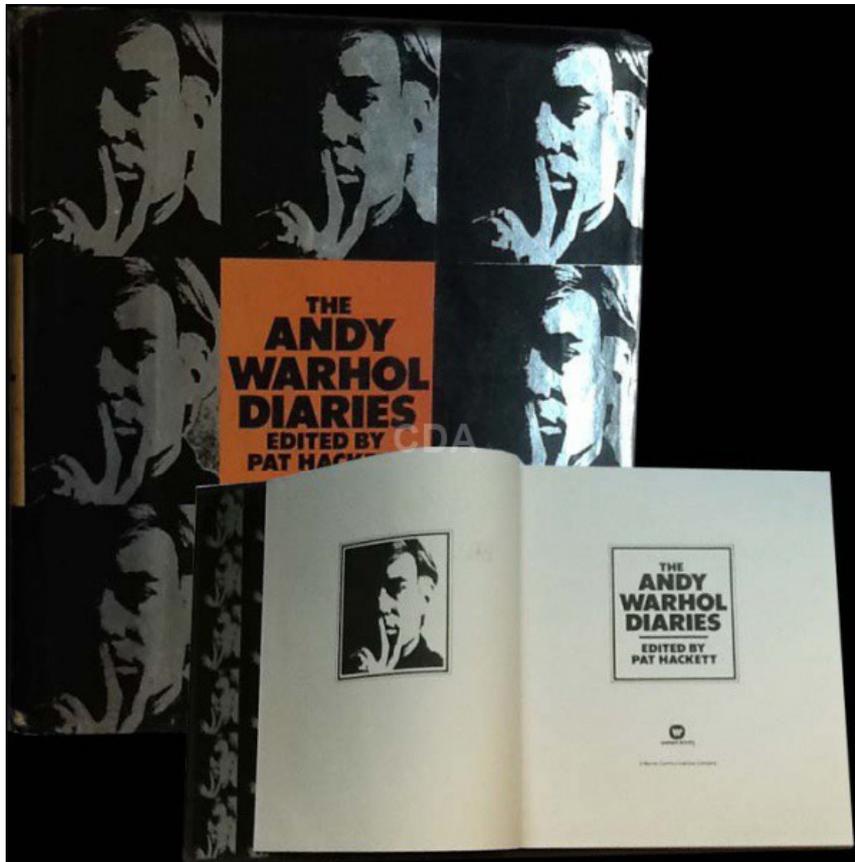
É que tanto a Harmonia quanto a Indeterminação resolvem de maneira parecida, mas diametralmente oposta, a questão da autoria. Ambas determinam a autoria por meio da Impessoalidade. A grandeza da obra está em razão inversamente proporcional à figura de autoria. Quem produz é sempre testemunho anônimo de um todo maravilhoso e transcendente que lhe foi revelado. A autoria procede na medida que traços de um Eu-artístico Criador dão lugar às forças divinas ou caóticas, advindas do cosmos ou do caosmos. A matéria bruta é gesticulada apenas segundo ordens ou desordens impessoais, que vêm de um mundo externo e são transfiguradas por um ato miraculoso. A identidade subjetiva é, então, vestida com máscaras e adornos tão belos (ou feios) que se camufla na obra, tamanha sua (im)perfeição. O Eu torna-se apenas testemunho esquecido da grande (des)ordem cósmica, para qual serviu de centelha ao mundo. Ele deve sumir da Criação para que esta brilhe, viver como fantasma exilado. Mas é daí que provém a perversidade do Eu: ele se disfarça para que atue como obscura antítese da glória de artista. O Eu esquecido, é ele mesmo, a outra ponta oposta que permite o reconhecimento dialético de sua Criação virtuosa. Seu nome é tão antigo quanto o de Deus, já se perdeu no tempo. Ele é virtuoso pela anonimidade e grandiosidade de sua Criação. Ele próprio atua como Deus, Demiurgo e Demônio em seu c(a)osmos, ou, melhor, como anjo intermediário das forças divinas, transfigurando a mensagem de Deus hierarquicamente em diferentes níveis de intensidade.

Todavia, isso só faria sentido dentro de uma estrutura de pensamentos que separe, binariamente, um dentro e um fora, uma face subjetiva e outra objetiva, um interior particular e um mundo exterior e, acima de tudo, uma ordem e uma desordem.

Pois foi em certo momento que tomei consciência da primeira pessoa como uma invariável, ou melhor, uma espécie de variável (que em muito pode variar) presente em toda função de arte. Esta não distingue o fazer artístico dos outros, nem ao menos garante o estatuto de Artista, isto tudo é posterior ao fazer de arte, consequências do mesmo. Esta primeira pessoa corresponde apenas à forma enunciativa de um nome próprio. É este nome o agente de um infinitivo que se desenrola no fazer. O nome e o ato criador estão ligados em níveis tão profundos que talvez concernam a própria relação mão-ferramenta e rosto-linguagem, pois todo ente técnico, em suas vias de concretização, vai de encontro com uma memória, um raciocínio e um fazer capazes de aperfeiçoar alguma peça da máquina. De forma simples, sempre há interferência de um nome em um ato para que se desenvolva – agentes são necessários para realizar agenciamentos. A poética Impessoal faz esconder, ou tenta esconder, esta invariável condição de sempre existir um nome, mesmo que escondido ou reduzido, pois na fórmula artística sempre há artista de uma forma ou de outra – e por muito tempo fugi somente por oposição de sua forma inflada: O Artista.

A partir daí, a Indeterminação ganhou um tom cada vez mais irônico a mim. Impossível de fugir da condição de autoria por completo (senão parando de fazer arte), decidi não mais viver como sacerdotisa do caos, traíndo duplamente em minhas visões: traíndo o caos ao reduzir sua condição de linha-cacofonia absoluta

de ruído a conjuntos de pontos-frequências que previ; me traíndo ao esconder falsamente meu Eu por trás das forças do caos, ao constranger a multiplicidade de linhas que um nome pode percorrer, ao esquecer que um Eu pode reter apenas parar se desfazer novamente, ao dispensar a possibilidade de um Eu não mais



Primeira edição de *The Andy Warhol Diaries*, editado por Pat Hackett, publicada pela Warner Communications Company em 1989.
(Fonte: Catálogo das Artes. Disponível em <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DzBBePzz/>)

pontual, mas multilinear. Se entendo que a ironia é uma arte própria das multiplicidades é no sentido que a ironia consegue arranjar intensidades, determinar diferenças, dar nomes, conferir valores, organizar indivíduos, ou seja, criar todo um juízo e funcionamento sobre a consistência e organização de uma ideia e, mesmo assim, fixar um determinado conjunto de coordenadas que ironicamente ignoram a maleabilidade e multiplicidade que permitiram a fixação de tais valores, encarnando um resultado essencialmente irônico. A ironia é isto: reformular tudo para encarnar um resultado por ironia do destino, em suspensão do juízo que ela própria formulou. Sua graça vem da forma como seus processos são explicitamente escondidos por uma suspensão de juízo própria. E se a autoria funciona como uma destas encarnações irônicas, ela, consciente de sua ironia, faz graça de si mesma. É como nos diários de Andy Warhol transcritos e editados em milhares de páginas por sua assistente/*ghost writer* Pat Hackett, que deram origem a sua “autobiografia” póstuma. Hackett recebeu por anos telefonemas diários de Warhol nos quais registrava todos os gastos financeiros de Andy e o que ele fez no dia anterior. Depois que o artista morreu, as mais de 20 mil páginas foram editadas e publicadas como seu diário, contendo trechos datados que resumem quase todos os dias de 1976 a 1987. (HACKETT, 2012) O resultado é similar a um livro de fofocas, no qual a vida de Warhol é reeditada, ironicamente, com um exagero de requintes, encontros com celebridades e tantos outros glamoures da

vida de Artista, próprios de sua poética, que em muito tem a ver com projetos do artista nos anos 70 como a revista *Interview*. (GOLDSMITH, 2011, p. 143) O que há de mais interessante na obra está nessa obsessiva e meticulosa reconstrução da figura de artista em tal nível que apareça aqui totalmente subvertida: não mais criativa, harmoniosa e espontânea, mas, sim, não-criativa, irônica e meticulosa. O que difere a ironia da pura indeterminação é que todo seu trabalho molecular, a nível dos nomes, das coisas e dos valores, é muito mais expressivo que o puro caos cadenciado de um LFO em um S&H.

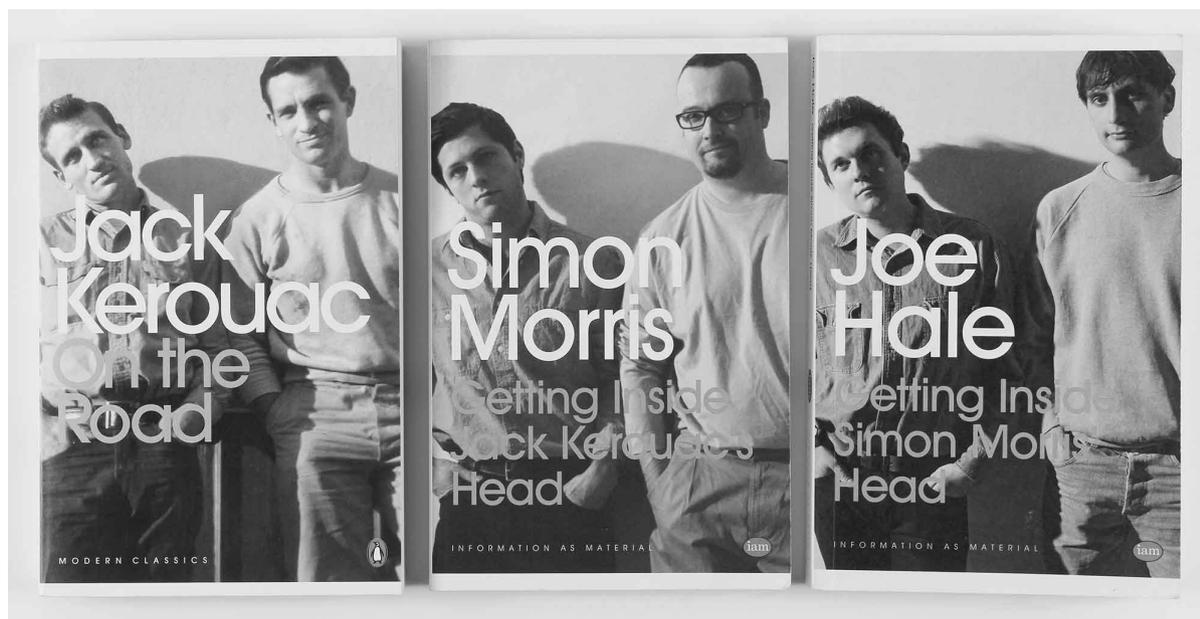
Domingo, 23 de janeiro, 1977 - Paris. Acordei às 10h. Hospedagem no apartamento de Fred. Combinei de almoçar com Peter Beard. Fui às compras e encontrei Mick Jagger. Fui ao desfile de Schiaparelli (táxi \$3). Nos deram ótimos lugares e muita atenção. O desfile foi horrível, baseado nas “Três Graças” de Botticelli. Um vestido custava \$2 milhões ou algo assim, e a melhor coisa eram os guardas armados em volta dele” (HACKETT, 2012)

É nesse sentido que a não-criatividade é totalmente irônica: ela inventa um grande plano de fuga da autoria. Traça meticulosamente um programa no qual traços de autoria passam despercebidos, de tal maneira que eles mesmos se tornem pontos de interesse na obra, pois eles próprios são artifícios de experimentação no trabalho artístico. E esse programa é cumprido passo a passo,

pois a autoria é entendida como um frágil equilíbrio e limiar da obra. A autoria é ela própria tida como ironia. Simon Morris a demonstra bem em *Getting Inside Jack Kerouac's Head* (2008), no qual redigita em seu blogue, letra por letra, uma página a cada dia, o clássico *On The Road*, que o próprio Morris nunca tinha lido antes. O resultado é o livro quase perfeitamente reescrito e invertido, mostrando a última página como última atualização do blog. (2008; GOLDSMITH, p. 155) O artista faz da cópia um programa performativo de leitura e escrita que propõe uma outra forma de fazer literário, na qual

comanda unicamente o texto copiado a alma daquele que está ocupado com ele, enquanto o mero leitor nunca fica conhecendo as novas perspectivas de seu interior, [...] porque obedece ao movimento de seu eu no livre reino aéreo do devaneio, enquanto o copiadador o faz ser comandado. (BENJAMIN, 1987, p. 16 apud MORRIS, 2018, p. 181)

Em 2014, Joe Hale propôs o mesmo programa de Morris aplicado ao livro reescrito. *Getting Inside Simon Morris' Head surge*, então, como um duplo-negativo que inverte



Da direita à esquerda: edição do ano 2000 de *On The Road* por Jack Kerouac publicado pela Penguin Modern Classics; a edição física de *Getting Inside Jack Kerouac's Head* por Simon Morris, publicado por editora própria, Information as Material, em 2010; e *Getting Inside Simon Morris' Head* por Joe Hale, publicado pela mesma editora no ano de 2014. (Fonte: MORRIS, 2018)

novamente o texto de Jack Kerouac à ordem original. Na capa dos dois livros é perceptível o “*undesigned*” de Morris na reconstrução irônica de elementos de design “originais” do *On The Road*. Em todas as etapas da obra, a pergunta de quem é a autoria fica latente ao passo que tudo se resolve por um gesto de criação ironicamente não-criativo. E, é claro, a criatividade ainda está aí, não numa forma gestual de derramar tintas sobre uma tela em branco, mas no método geral que se encarna quando se faz arte, na forma como foi pensada, na maneira pela qual o programa foi seguido, na rigidez de suas regras. A poética não-criativa aborda todo o problema de autoria em função de um escondimento irônico da sua própria criatividade, que está claramente presente em qualquer obra do tipo, mas não deixa de ironizar-se para poder desenhar um certo diagrama que trace uma possível e improvável resolução do problema da autoria. Foi assim que entendi que arte tem mais a ver com programas do que gestos.

No entanto, o prefixo “não-” não me parece bem colocado em vias gerais. À primeira vista, o “não-” pode parecer implicar um “sim-” oculto, que denota a tese a qual faz antítese, demarcando duplamente uma “não-Ideia” e uma “(sim-)Ideia”. Todavia, se o prefixo “não-” continuar a ser visto apenas por sua face dialética, como atribuidor de um negativo oposto, muito se perderá de seu potencial, pois tudo se passará entre sins e não. O prefixo “não-” indica, antes de mais nada, todo um funcionamento molecular que atua por trás, toda uma multipli-

cidade que confunde a lógica binária usual e, não, um atribuidor negativo determinado por outro atribuidor positivo igualmente vazio. Mais do que o “não-” sendo a antítese de uma tese “(sim-)” em um sistema Um-Dois, devemos falar deste “não-” como sendo “Não-Um-Nem-Dois”. Este “não-” deve trabalhar em cada termo do problema de modo que toda máquina seja subvertida em um funcionamento plenamente positivo: cada átomo é saturado, cada partícula se encontra aberta a não mais um, nem dois valores, mas verdadeiramente a *n* valores múltiplos, exponenciais e intensivos. O prefixo “não-”, tal qual a ironia, tem tanto consciência do plano em que se organiza quanto do plano em que se constitui; e só se diz “não-” por ironia, porque é consciente de seus processos como sendo outros. Nada ocorre por negação, tudo é positivado em virtude do fim da oposição. O “não-” é apenas vestígio da inadequação a determinado plano de ordenamento biunívoco. É um erro de (des e re)codificação, de tra(ns)dução ou de “*encoding*” como é dito em computação. E a partir do momento em que o substantivo devém adjetivo (“não-criative”), o dinamismo do prefixo devém ao Ser. “(Sim-)Ser” ou “Não-Ser”: tudo o que indicam é a existência e reprodução de um “?-Ser” mais profundo, de movimentos maiores e menores que desenrolam-se nele, de aberturas inerentes ao código e de intensidades aquém e além, e, não, de uma dialética.

A partir deste momento, a autoria tornou-se uma questão consciente: ela procede pelo modo como irredutivelmente o Eu assina determinado processo

o qual minimamente agencia, pelo menos em parte, numa obra qualquer. Obviamente esta fictícia assinatura engloba tudo o que concerne à influência de determinadas singularidades (compostas em parte pelo Eu, mas também por tantos outros meios, colaboradores e participantes) na produção do que seja a obra de arte. Foi assim que o Eu começou a ser um eixo importante na minha pesquisa sobre autoria, pois é Ele que reúne, de forma verdadeiramente majoritária, os traços que marcam vestígios de uma autoria que sempre retorna. E tudo parece tanto mais claro quanto mais se torna obscuro, confuso e contraditório. Pois é através das contradições (ou tautologias, ou, melhor, situações-limite) que o Eu consegue se dizer Maioria. E como, na maioria das vezes, uma Maioria nunca a é numérica, o Eu também não o é: este é uma mínima alma mórbida, vivente de frágeis nostalgias de $1=1$. E, na verdade, para o Eu, é tudo $1=1$, de forma que $1+1$ seja também igual a 1. (I) Lógica do Eu: $n + 1 = 1$. A contradição (todo n que não seja igual a 0 será falso) ou a tautologia (todo n que seja igual a zero será verdadeiro) são as únicas duas formas pelas quais o Eu consegue atuar. E tudo por Ele é entendido como binário, pois tudo deve ser lido como sendo correspondente a Uma entre Duas instâncias opostas, mesmo que se desenvolva para um par binário sintético seguinte ou para uma estrutura maior. Para isso, o Eu retem todo movimento que percorre suas sucessivas operações, em prol de um ordenamento ditado por sua Unidade, por um rosto que lhe diz ser sEu. Ele induz um efeito de fechamento

no corpo, como se o conjunto caísse e girasse numa espécie de buraco negro para que a singularidade convirja com a unidade sem movimento ($n=0$; $0+1=1$; $1=1$). Logo, o corpo estará mais conforme ao Eu quanto mais próximos de zero seus diferenciais estiverem. Por isso, n deve ser igual zero. E é claro que nunca é – e só seria se fosse possível agir tal qual o Demônio de Maxwell (LATOURETTE, 1997, p. 279). Esta hipótese considera um demônio capaz de manipular e ordenar molécula por molécula, produzindo uma máquina na qual a entropia corresponda a zero. Ela é falsa justamente por considerar que o próprio demônio consome energia ao manter o sistema paralisado e que mais informação é gerada por sua manipulação, o que nos impossibilita dizer que entropia seja zero – da mesma forma, o Eu é apenas um ordenamento ilusório que não interrompe o funcionamento do eu, mas, pelo contrário, depende deste maquinário para ser perpetuado. Em suma, o Eu é unicamente um gregarismo contraditório, uma lei dos grandes números que não deixa de, a todo instante, refazer-se mesmo que em formas idênticas, para reforçar a ilusão de uma Unidade Maior; e, para o Eu, é tanto mais fácil a operação quanto menos variação houver no sistema, sendo seu funcionamento ideal um caso-limite no qual todos os meios estejam completamente paralisados ($n+1=1 \rightarrow n=0$; entropia igual a zero). E mesmo assim, só há sujeito do devir como variável desterritorializada da Maioria, de forma que o Eu nunca o seja um devir, mas esse

ponto central que se desloca em todo o espaço ou sobre toda a tela, e que vai alimentar a cada vez uma oposição distintiva conforme o traço de rostidade retido: macho-(fêmea); adulto-(criança); branco-(negro, amarelo ou vermelho); razoável-(animal). O ponto central, ou terceiro olho, tem portanto a propriedade de organizar as distribuições binárias nas máquinas duais, de se reproduzir no termo principal da oposição, ao mesmo tempo que a oposição inteira ressoa nele. Constituição de uma 'maioria' como redundância. E o homem se constitui assim como uma gigantesca memória, com a posição do ponto central, sua frequência, visto ser ele necessariamente reproduzido por cada ponto dominante, sua ressonância, dado que o conjunto dos pontos remete a ele. (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 94)

O estudo sobre autoria, assim, deveio um estudo do Eu, sua forma gregária. E tanto o Eu trabalha por e em limites que ele mesmo se torna um limite do mundo: uma estranha espécie de solipsismo é criada a partir do momento que se considera este Eu como representação de uma maioria numa singularidade sempre em movimento. Ele pode ser entendido como um limite do mundo no sentido de constituir-se como um limiar do bloco que conjuga a parte mínima repetida nos valores parciais distintos que uma singularidade comporta em movimentos relativos. E é em direção ao mundo que o Eu deixa de ser Eu; não por anulação, mas por efetivação aquém e além dos limiares. Tal alienação provoca toda uma repetição diferencial, na qual o Eu se dá

por um eu-menor que em nada tem a ver com sua forma majoritária. O eu-menor participa como um meio, uma mídia, um suporte pelo qual sai da Maioria e integra uma realidade quimérica, sem se reduzir a uma minoria, mas movimentando todo o devir de suas partes e categorias. Ele salta de centro em centro de multiplicidades, em uma cadência de fuga mapeada pelo seu próprio programa antimemória, que apenas se retém no relativo para não se deixar levar tão subitamente pelo absoluto. No lugar dos ritmos miraculosos do S&H com LFO, as Cadeias de Markov. Modelo sem memória. E não que no S&H haja memória, porém, em Markov, existe um dado ordenamento do agora que atua simultaneamente ao nível das maiorias e dos grandes números, ou seja, ao nível do Eu-Maior, mas também ao nível dos estados particulares a serem processados, ou seja, ao nível do eu-menor. E elas fazem todo processo ser expressivo, constroem uma máquina estatística capaz de coordenar conteúdo e expressão mediante uma distribuição na qual vetores são traçados. A face maior e menor se encontram em um intensivo jogo estocástico, sempre em dupla-ironia de fazê-lo mais uma vez, tudo de novo, em eterno retorno sem memória; procedendo por aberturas no código que permitem desfazer valores para recodificar com outros. É um jogo de variáveis e distribuições. Faz seu programa antimemória atuar em todos os estratos e, mesmo que uma memória seja constituída posteriormente, é apenas por organização causal de seus estados temporais ($n \neq 1$). Esquecimento como limiar de desterritorialização do Eu. Markov reafirma a consciência do potencial de decodificação, tanto dos valores assumidos quanto das distribuições

trabalhadas, numa profunda relação entre o relativo e absoluto que em muito ultrapassa a epistemologia do S&H e LFO. Não é uma máquina que visa um código do além para demarcar suas intensidades, mas uma máquina que trabalha no próprio código sob o qual movimentará devires sucessivos, sem deixar de demarcar latitudes e longitudes particulares em trabalho simultâneo do maior e do menor. Não se trata do milagre de uma peça e da modulação de outra, mas do trabalho geral de uma máquina abstrata sobre suas peças. Desse modo, Markov remonta em seu propósito artístico particular, na sua poética sem memória, uma figura de autoria específica: artista como sendo quem organiza distribuições e programas a serem trabalhados em colaboração com uma máquina estocástica.

Quando aplicado à matéria linguística, o modelo ganha uma expressividade ainda maior. Num texto, cada palavra será entendida como uma linha de probabilidades numa dada distribuição que comporta todas as palavras do texto, de modo que nada importe seus significados ou sintaxe, mas tão somente qual a probabilidade de uma palavra suceder qualquer outra. O texto gerado será o resultado do encadeamento de sucessivas operações que determinam uma próxima palavra dentre as mais prováveis de suceder a atual ($X_n \rightarrow X_{n+1} \rightarrow X_{n+2} \rightarrow \dots$). Assim, Markov trabalha palavra por palavra, ou letra por letra, dissimulando certos estatutos da língua para recodificá-los em matéria estatística, sendo ainda passível de decodificações por terceiros que potencialmente se põem a resolver

a obra – até que notem do que se trata. É como uma dupla decodificação, pela máquina e por quem lê, de modo que a língua já não seja mais uma só, mas múltiplas que tanto reafirmam a expressividade da decodificação quanto expressam uma mais-valia linguística oriunda das transduções. E, quando lidamos com os resultados de uma escrita markoviana, nós agenciamos algumas coerências extralinguísticas que a organizam como um discurso, de forma que ela pareça estranhamente linear, mas, na verdade, ela é particularmente multilinear. Faz com que seu agenciamento de leitura seja sempre um ato expressivo de invenção, de criação de sentido. A organização do discurso torna-se, então, uma cartografia inventiva de diagonais que cruzam os múltiplos estratos e meios que esta escrita pode percorrer. E nunca há um modo, uma direção específica a ser seguida, porque, afinal, estamos lidando mais com dados estatísticos do que linguísticos. Todas categorias estatuídas do idioma, por ora, tem seu estatuto de maioria fragilizado, e deixam transparecer formas opacas que delimitaram, até então, a consciência e razão humana. É desta maneira que podemos entender a escrita markoviana como uma máquina abstrata literária, passível de agenciar uma semiótica transcendente no que se refere à imanência de seus sucessivos e variados planos de organização e constituição.

É por essas razões que vejo Markov como uma forma contemporânea do fazer artístico, não por ser um meio novo, visto que tem mais de 100 anos, mas por lidar

com dinâmicas em maneiras próprias de nosso tempo. Há claramente uma quimera entre o humano e a máquina aqui. A autoria como colaboração e hibridismo. E por mais que certos papéis possam ser mais atribuídos ao humano, como criador-programador, dado constituinte ou organizador de distribuições, todo o funcionamento do programa procede pela máquina, capaz de agenciar uma crescente quantidade de informação segundo poéticas próprias que se constituem pela expressividade das fórmulas matemáticas. Existe uma dependência mútua entre humano e máquina de modo que não se possa mais reconhecer uma figura unificada e isolada de autore, sem antes considerá-la como uma forma de híbrido. E todos os resultados de uma escrita markoviana, em si, são híbridos, que tanto podem ser pensados em conformidade com o aumento de velocidade e volume que os processos técnicos do século XXI estenderam à escrita, quanto podem ser lidos por seu funcionamento linguístico e matemático a uma só vez, fazendo a escrita devir, sem metáforas, não-humana. Entretanto, a computação e a internet em nada são uma ruptura; são, antes, partes resultantes do fluxo de modernidade que percorre até aqui sem admitir que tudo já é híbrido, mesmo que tudo já seja vivido como tal. Somos todes ciborgues em vias de perder o nosso direito de se desconectar. O mito não funciona mais, ou antes, funciona muito bem segundo forças reacionárias: somos fragmentades em cem mil pedaços de espelho forçosamente voltados a um único ponto focal, que quase sempre nos rediz, de muitos jeitos, a

mesma coisa: minha entropia é igual a zero ($n+1=1$). Redundância à moda de um telefone sem fio: cada passagem de informação quer dizer a mesma coisa, porém é alterada em meio às transduções, com cada vez menos interferências – e talvez, daqui, poderíamos nos estender à discussão da Internet das Coisas, mas, por agora, paramos aqui. Markov é um método bastante consciente deste processo, e faz dele um jogo que não funciona mais segundo maiorias ou imitações, mas sim em zonas planas de intensidade, ou seja, em distribuições nas quais vetores de fuga não deixam de serem traçados a todo instante; trabalhando na saturação de cada átomo e palavra para buscar sentidos paralelos. Enfim, a autoria devém contemporânea: não mais forçar todos fragmentos a um único centro cuja entropia tende a zero, mas, sim, caminhar de fragmento em fragmento sem interferência alguma da memória, sem valor algum fixo à identidade, organizada e constituída apenas pelo que a concerne o agora.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs Vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 1997.

GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital age*. Nova York: Columbia University Press, 2011.

HACKETT, Pat. *Diários de Andy Warhol*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2012. E-book.

LATOUR, Bruno. *Vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.

MORRIS, Simon. *Getting Inside Jack Kerouac's Head*. 2008, Disponível em <http://www.informationmaterial.org/portfolio/getting-inside-jack-kerouacs-head/> Acesso em 15/02/2022.

MORRIS, Simon. *Learn to Read Differently, Book Presence in a Digital Age*. Nova York: Bloomsbury Academic, 2018. Disponível em <https://site-writing.co.uk/learn-to-read-differently-2018/>.

ARTIGOS

À MESA, EM ABISMO

AT THE TABLE, IN ABYSS

EN LA MESA, EN ABISMO

Elisa de Magalhães *
(Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

RESUMO A partir do texto *À Mesa*, do escritor e poeta francês Francis Ponge e publicada em uma coletânea de textos de Ponge, e do livro de Derrida sobre o escritor, intitulado *Signéponge = Signsponge*, a autora desenvolve um texto poético em abismo, sobre a coisa e o objeto, como alteridades, seu surgimento na e para a palavra, o sujeito e a assinatura, ambos espectralando um ao outro e à coisa/objeto, fazendo relações com trabalhos de artes visuais dos artistas: a dupla Andréa Hygino e Lz Coimbra, e sua série de gravuras *Prova de Estado*, Cildo Meireles – e os trabalhos *Imensa e Antes –*, e Milton Machado – com seu trabalho *Diáfora –*, que têm como tema a mesa e seus desdobramentos em infinitos, abismos e sonoridades.

PALAVRAS-CHAVE Francis Ponge; mesa; abismo; coisa; objeto

ABSTRACT From the text *À Mesa*, by the French writer and poet Francis Ponge and published in a collection of texts by Ponge, and from Derrida's book on the writer, entitled *Signéponge = Signsponge*, the author develops a poetic text in abyss, over the thing and the object, as alterities, their emergence in and for the word, the subject and the signature, both spectating each other and the thing/object, making relationships with the artists' visual arts works: the duo Andréa Hygino and Lz Coimbra, and their series of prints *Prova de Estado*, Cildo Meireles – and the works *Imensa and Antes –*, and Milton Machado – with his work *Diáfora –*, whose theme is the table and its unfolding in infinities, abysses and sonorities.

KEYWORDS Francis Ponge; table; abyss; thing; object

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 Elisa de Magalhães

Submetido: 1/2/2022
Aprovado: 10/5/2022

* Elisa de Magalhães é professora da Escola de Belas Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ. É doutora pelo PPGAV-EBA-UFRJ, com pós-doutorado em Filosofia (PPGF-UFRJ) e Artes (PPGCA-UFF). E-mail: edemagalhaes@eba.ufrj.br; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6317-2227>

RESUMEN A partir del texto *À Mesa*, del escritor y poeta francés Francis Ponge y publicado en una colección de textos de Ponge, y del libro de Derrida sobre el escritor, titulado *Signéponge = Signsponge*, el autor desarrolla un texto poético en el abismo, sobre la cosa y el objeto, como alteridades, su emergencia en y para la palabra, el sujeto y la firma, ambos espectándose entre sí y con la cosa/objeto, relacionándose con las obras plásticas de los artistas: el dúo Andréa Hygino y Lz Coimbra, y sus serie de estampas *Prova de Estado*, Cildo Meireles – y las obras *Imensa y Antes* –, y Milton Machado –con su obra *Diáfora* –, cuyo tema es la mesa y su despliegue en infinitos, abismos y sonoridades.

PALABRAS CLAVE Francis Ponge; mesa; abismo; cosa; objeto

Recomeço este texto.

Na iminência. Na iminência do ataque, eu começo de outra maneira, releio e recomeço.

A partir do ataque, do primeiro ataque, nada ficará apaziguado. Furioso por tentar dar conta da coisa com as palavras, Francis Ponge roga para que ela, a coisa, surja, para que se apresente, que diga porque se fez notar por ele: "Não a conheço." Diz ele. "Dê-nos sua fórmula. Não foi por nada que foi notada por F. Ponge."

Francis Ponge nos avisa que o ataque tem uma assinatura. Por ela, por conta dela, o ataque mima e mimica o sujeito da assinatura. O sujeito que ataca, que roga que a coisa ressurgja, que seja notada, que surja para a palavra, faz-se notar da mesma maneira. Ele destaca e é destacado. Transforma-se, faz surgir sua espectralidade.

E recomeça porque aquele que marca, é marcado, em uma ação que acontece em abismo, permanentemente.

O drama que age e constrói toda assinatura, é essa repetição insistente, incansável, tendencialmente infinita daquilo que resta, a cada vez, insubstituível. Ele – ele, Ponge – trata-se de eventos porque ele assiste a seu nome, sua escritura, ele está sempre lá, atrás, explicando a vocês o que ele faz, fazendo, mas sem explicá-lo, mostrando-o, no momento mesmo, de tal maneira que seu simulacro de explicação relança a um outro texto para explicar, não dando nenhuma chance de você dominá-la, mas sem esconder de você nada de seu trabalho: seu corpo escrevendo, sua relação com o material da língua ao dicionário que ele manipula, à máquina editorial sob o aparelho de produção, de sua ideologia, de sua política e sua economia, no aqui-agora do momento e da circunstância etc.; e ele está sempre na iminência da assinatura, logo, de datar o que, levando em conta a estrutura estranha da assinatura, e de sua tópica também, tem lugar dentro ou fora do texto, na borda (seu nome mesmo, significaria, a todo momento, beira), não é contraditório com esta morte ou omissão do autor que, é o caso de dizer, não é grande coisa. (DERRIDA, 1984, p. 21)

A demanda da coisa, assim, é impossível, o ataque sempre retorna e desdobra-se em abismo. A impossibilidade é a condição mesma da demanda. "À coisa", diz Derrida,

devo um respeito absoluto que não mediatiza qualquer lei geral: a lei da coisa é também a singularidade e a diferença. Para com ela tenho uma dívida infinita, um dever a fundo perdido. Jamais separar-me-ei dela. A coisa não é um objeto, nada pode acontecer a ela. (DERRIDA, 1984, p. 15)

Mas estamos à mesa. Para que a mesa surja, é preciso deixá-la vir sob nossos cotovelos, é preciso deixá-la vir, revelar-se, como em um processo de revelação de fotografia.

Não quero pôr na TÁVOLA a não ser o que me vem naturalmente dela, caçar sua *ideia*. (caçar o conceito. As palavras são conceitos, as coisas são conceptáculos: são necessárias muitas palavras, dispostas de uma nova maneira para destruir uma palavra, um conceito) (título possível para uma próxima coletânea: os CONCEPTÁCULOS = há muito muito tempo que encontrei essa palavra e pensei em fazer dela um título)

É preciso fazer, portanto, minha Távola, empregando nela somente o que dela vem, naturalmente a meu corpo ("A mesa subvém a meu cotovelo - ou a minha coxa - esquerdo(a)'), como se a palavra não existisse, como se eu devesse dispensá-la... (PONGE, 2002, p. 191)

Curioso que, o que em português chamamos de revelação, a imagem que surge, que se revela no filme e no papel, na língua francesa chama-se desenvolvimento. Aquilo se revela ou se desenvolve para recomeçar, ou para começar de outra maneira. Jacques Derrida defende que a fotografia nunca é um tempo e um espaço anterior presos na imagem. Antes, a fotografia é invenção de mundos. Tudo, na hora da captura, faz parte da imagem capturada, desde a escolha do equipamento e de sua configuração na hora do clique, à escolha do enquadramento. Nada naquela imagem é verdade, ou espelho do real; tudo é invenção. Um mundo inventado que se apresenta submetido a um nome, aquilo que se fez notar pelo fotógrafo/artista, tem que responder, na imagem, porque foi notado. E o fotógrafo, por sua vez, aquele que nota, que observa, que dá a ver seu mundo inventado, que, pelo caráter único de sua visada, assina com seu nome sua imagem, nesse jogo em abismo, passa também à qualidade de coisa, seu nome é também objeto a ser observado, *que deve vir naturalmente ao corpo* de quem observa aquela assinatura. Falando de Francis Ponge, Derrida diz:

Ele está sempre na obra. Com efeito de armadilha ou abismo suplementar, que aponte, como ele explicou sem cessar, exibiu, retornou ao que fazia. E sem apagar seu nome, ele acabou por apagá-lo, demonstrando que a acidentada monumentalização do nome era uma maneira de perder o nome, diria eu, antecipando um pouco a absorção de sua assinatura. E, certamente, é a revanche da assinatura, e vice-versa. (DERRIDA, 1984, p. 27)

Absorver; absorvendo, recomeço.

Ponge escreve em 17 de agosto de 1940.

O que me importa, é a seriedade com a qual eu me aproximo do objeto, e também a grande justeza da expressão. Mas é necessário que eu me desvincilhe de uma tendência de dizer coisas rasas e convencionais. Não vale à pena, verdadeiramente, escrever se é para isso... (DÉCREAU, Jacques, 2012)

Aproveitando a coincidência na língua francesa, uma mesma palavra significar limpo e próprio – *propre* – Derrida joga com o leitor do texto que escreve a partir da obra de Francis Ponge, quando fala de limpeza, sujeira e propriedade. "Não há o sujo, mas o sujado, o limpo que se afeta. Que se molha, já que a imundície, verificar-se-á, vem frequentemente por via líquida, e deve ser absorvida com um pano apropriado. Apropriando. O limpo se molha. A sujeira é molhada." (DERRIDA, 1984, p. 37)

O filósofo aí joga com o nome de Ponge, que é parte da palavra Éponge, esponja, que limpando absorve a sujeira e que precisa da água para seu processo de lavagem. Precisa que o texto se molhe, se suje e se limpe, seja posto para secar, entre aspas, como pregadores de roupa. O processo de lavagem e secagem vai revelá-lo como escritura, pois é disso que se trata, é essa a tarefa de Francis Ponge: revelação pelo úmido, pelo sujo, pelo sujo molhado. "A operação ou a cena da escritura que devém a lavadoura de roupas (sem no entanto, veremos mais tarde, reduzir-se a ela), é uma reapropriação." (DERRIDA, p. 37)

Reapropriar atacando, recomeço, renomeio, assino.

Não... melhor descomeçar.

Descomeço.

Descomeço em abismo.

Como as carteiras escolares reproduzidas em gravura por Andreia Hygino e Lz Coimbra. As carteiras são, elas mesmas, escrituras, tantas as marcas que guardam de tantos que sobre elas colocaram suas marcas, assinaram, atacaram sua superfície de madeira e fizeram-se notar. Literalmente em abismo, uma sobre a outra, testemunhos impossíveis, coleção de acontecimentos, invenção de mundos. As carteiras gravadas das artistas acabam configurando a própria cena da escritura. Porque não se pode fugir ao sujo, ao contaminado. É preciso escrever com o sujo, contra e em cima, a sujeira e sobre o sujo. Essa é a matéria da escritura, o contaminado que se lava para se contaminar.

As carteiras são como armadilhas, *mise en abîme*, jogo de espelhos que captura e liberta, que traz a ideia de mesa/carteira escolar e a afasta com a mesma violência. As carteiras gravadas ultrapassam os limites do que possa ser carteira, mesa, nomes, palavras, marcas, estão na borda, no limiar de tudo isso, de toda coisa, tudo e nada disso ao mesmo tempo, porque na beira, no limite a coisa mesma sempre escapa e se abre e se disponibiliza à sua espectralidade, escritura.



Andrea Hygino e Lz Coimbra, *Série Prova de estado*, P.E. zigue-zague (dir.) 2013.
gravuras, 42 X 60 cm
(Fonte: Revista Desvio 12 de março de 2021)

Sobre a mesa, Francis Ponge escreve notas para A TÁVOLA

Palavras a serem procuradas no dicionário.

Estabelecer, estabelecer-se estabelecido

O tabuleiro (de uma ponte)

e __ naturalmente tela

tavolatura

e o verbo entabular.

Estábulo? (PONGE, 2002, p. 175)

Que mesa estranha é essa que se estabelece *Inmensa* na paisagem? *Inmensa* mesa em abismo, que se desdobra nela mesmo em tamanhos menores ou maiores, dependendo da perspectiva que se escolha. Dobra-se sobre ela, ajoelha para olhar-se. *Inmensa* é o jogo de Narciso que pode ter 1 metro ou quatro metros e, ainda, se Cildo Meireles quiser, crescer ou diminuir proporcionalmente, desde que guarde sempre essa ideia de dobrar-se e desdobrar-se sobre ela.



Cildo Meireles, *Inmensa* (instalação em, Inhotim, em ferro), 1982-2002.
instalação
(Fotografia ©Wilton Montenegro)

mesa que foi minha mesa
**Lembrar-me-ei/ de ti, minha mesa, , mesa não
importa qual, mesa qualquer que seja.**

**A mesa, quanto a mim, é onde me apóio para es-
crever, [mas]**
no entanto na verdade
não que eu me instale nela, não que eu me sente
e mãos
**com pernas e pés embaixo, braços em cima,
minha escrivaninha**
deitada em cima dela para olhar o que eu inclinaria
um pouco o busto e a
cabeça dirigiria meu olhar.

Se
Não. me ponho à mesa, é, antes, sentado
ao lado dela num
assento de preferência
que possa reclinar-se a fim de
que me estenda com o cotovelo esquerdo então por
vezes apoiado na mesa e as panturrilhas e os pés em
cima, minha escrivaninha sobre os joelhos.
jarretes (PONGE, 2002, p. 177)

*Antes, do que? Quem vem antes, quem vem depois? A
mesa ou a escada? Sobe-se a mesa ou desce-se dela?
Ponge lembra que não se pode pôr-se à mesa, pode-se,
sim, postar-se ao lado dela, reclinar-se ou inclinar-se
sobre ela. Cildo Meireles teria refletido sobre isso,
quando fez uma mesa impossível, que sobe ao infinito
que não se apresenta como mesa, nem como escada, e
entre elas a cadeira como lugar de pausa: um conjunto
que pressupõe um antes que não há. Não há mesa,
nem cadeira, mas uma continuidade. Descomeçando,
desinventando, antes ainda.*



Cildo Meireles, *Antes*, 1977 - 2003.
instalação
(Fotografia ©Wilton Montenegro)

Retomando, quem vem antes: o nome ou a coisa? Mas a coisa não é o objeto. Derrida lembra:

A coisa será, então, a outra-coisa, que me ordena ou me endereça uma demanda impossível, intransigente, insaciável, sem troca e sem transação, sem contrato possível. Sem uma palavra, sem falar a mim, ela se endereça a mim, a mim somente, na minha insubstituível singularidade, na minha solidão também. (DERRIDA, 1984, p. 15)

A demanda impossível da coisa é a matéria mesma de Francis Ponge. Há na coisa uma subjetividade, inalcançável, mas que se abre à reapropriação, em uma relação com ela mesma, essa relação é mantida pela coisa, pela relação dela com ela, permanentemente. Como a relação do nome com a assinatura. Acontece no cruzamento, na encruzilhada, onde nome e coisa se embaralham, fazem-se notar, ouvir pelo duelo, pela confusão entre nome e coisa. Há, aí, uma dupla exigência da assinatura ou da palavra, é preciso que ela esteja-para-desaparecer, há uma relação de dom e de morte. O que resta não é nem nome, nem coisa, mas outra coisa, o que Derrida chamaria de *différance*, o movimento daquilo que escapa, o indecível, que eu arriscaria dizer, o próprio de toda encruzilhada. "É, portanto, no abismo do próprio [ou do limpo] que encontraremos o idioma impossível da assinatura" (DERRIDA, 1984, p. 29)

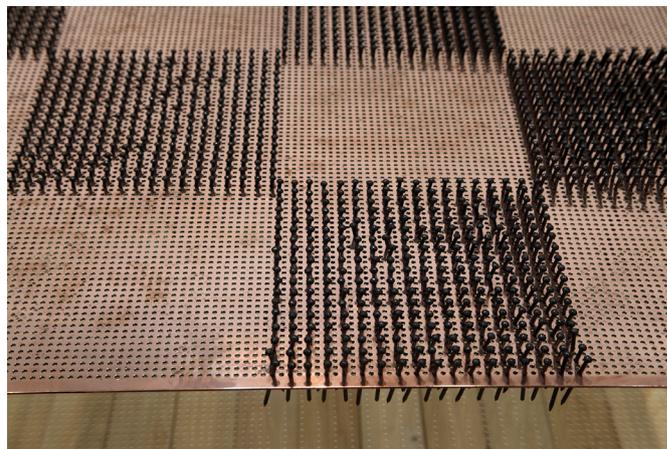
Começo outra vez, de outra maneira, transgredindo à mesa, a mesa. Assim mesmo, em abismo.

Uma mesa, na qual não se pode apoiar os cotovelos, sonora, que grita sua matéria metálica pelo som. Não há como estar diante dela sem ouvi-la, não se pode apoiar tampouco os pés, sua natureza móvel e barulhenta faz-nos duvidar da coisa e da palavra mesa. *Diáfora*, obra de Milton Machado que traz no título a dúvida e o suplemento "cf A palavra se recusa a uma só coisa a fazer tão pouco ruído quanto o silêncio", diz Ponge à mesa. Há um suplemento sonoro na palavra, que Machado reforça e nos apresenta com seu objeto e nos convida a "**fazer a leitura da escritura da escritura de minha leitura do que escrevo.**" (PONGE, 2002, p.189)

Machado e Ponge nos propõe um labirinto.



Milton Machado, *Diáfora*, 1993
Instalação
Fotografia ©Wilton Montenegro



Labirinto de inscrições, anuncia Rafael Haddock-Lobo em livro sobre Derrida. "A única chance, então, é começar por esse assombramento e deixar que o próprio labirinto seja ao mesmo tempo caminho (sem chão) e guia (sem direção)." (HADDOCK-LOBO, 2008, p. 11-12). No labirinto, a única chance é descomeçar.

Lentamente avanço. Mãos à frente, para antecipar o caminho inantecipável, para tentar ver no horizonte aquilo que não se prenuncia. Estar nesse labirinto, ou nesse abismo, é estar na cegueira. Que a coisa se anuncie em mim, que ela surja a mim, que ela nasça na

palavra, que a palavra possa ser não um conceito, mas um conceptáculo, como prefere Ponge. A palavra mesa que funciona como um advérbio que abriga e apresenta a coisa.

Diz Derrida:

É preciso que explicando-o [Ponge], eu me defenda também de ser este filósofo que se crê, contra todas as aparências, que eu sou e sobretudo que eu enceno, ou que o obrigo a não mais lavar as mãos das coisas que digo aqui, quer elas sejam limpas ou sujas, próprias ou impróprias. (DERRIDA, 1984, p. 33)

Descomeço, mais uma vez, de outra maneira.
Na iminência do ataque, dou um passo atrás. Recomeço.
Para que a esponja lave, ela precisa secretar a sujeira.
Para limpar a mesa, é preciso sujar a esponja. Com
letras maiúsculas, como a gritar, como um evento no
texto, Derrida anuncia da encruzilhada SignéXPonge:

ESPONJAR DESDE A PARTIR DELE MAS QUEM
SABE A PARTIR DE HOJE E DE MIM QUERIA
DIZER NA LÍNGUA FRANCESA, AFRANCESADA
MELHOR OU REFRANCESADA, COLONIZADA UMA
VEZ MAIS DESDE AS BORDAS DO MEDITERRA-
NEO MARE NOSTRUM ESPONJAR DEVERIA DI-
ZER LAVAR LIMPAR APROPRIAR APAGAR COMO
POR EXEMPLO O NOME DE PONGE MAS TAM-
BÉM FUGIR DE UM TRATO ESCREVER O NOME
DOS PONGE ASSINAR PONGE ASSINESPONJAR
ENQUADRAR O NOME DE PONGE (DERRIDA,
1984, p. 77)

Mais uma vez. Procuo o fio de Ariadne. Que me esca-
pa sem parar, que escorre de minha mão como água,
que não limpa, mas suja como condição de limpar.

Na iminência, recomeço.

NOTAS

1 DERRIDA, 1984, p. 21. Tradução livre da autora: “*Le drame qui agit et construit toute signature, c’est cette répétition insistante, inlassable, tendanciellement infinie de ce qui reste, chaque fois, irremplaçable. Il - lui, Ponge - il s’agit d’événements parce qu’il assiste à son nom, à son écriture, il est toujours là, derrière, vous expliquant ce qu’il fait en le faisant, mais sans vous l’expliquer ou vous le montrant, au moment même, de telle sorte que son simulacre d’explication ne vaille qu’a relancer un autre texte a expliquer sans aucune chance de vous laisser la maîtrise, mais ne vous cachant rien de son travail: son corps en train d’écrire, son rapport au matériau de la langue, au dictionnaire qu’il manipule, a la machine éditoriale, au dessous de l’appareil de production, de son ideologie, de sa politique, de son economic, au lieu et au moment de la circonstance, etc.; et il est toujours en train de signer, donc de dater, ce qui, compte tenu de la structure étrange d’une signature, de sa topique aussi, de son avoir lieu dans et hors texte, à la bordure (son nom même aura signifié, tout a l’heure, la bordure), n’est pas contradictoire avec cette mort ou omission de l’auteur dont on fait, c’est le cas de dire, trop grand cas.*”

2 DERRIDA, 1984, p. 15. Tradução livre da autora: “*A la chose je dois un respect absolu que ne mediatise aucune loi générale : la loi de la chose, c’est aussi la singularité et la différence. A elle me lie une dette infinie, un devoir sans fond. Je ne m’en acquitterai jamais. La chose n’est donc pas un objet, rien ne peut le devenir.*”

3 DERRIDA, 1984, p. 27. Tradução livre da autora: “*Il est toujours a l’œuvre. Avec l’effet de piège ou d’abîme supplémentaire que je disais, il a sans cesse explique, exhibe, retourne ce qu’il faisait. Et sans effacer son nom, il l’a néanmoins efface en démontrant tite la monumentalisation pierreuse du nom était une manière de perdre le nom, je dirai en anticipant un peu d’éponger sa signature. Et, bien c’est le retors de la signature, vice versa.*”

4 DÉCREAU, Jacques, 2012. Tradução livre da autora: *«Ce qui importe chez moi, c'est le sérieux avec lequel j'approche de l'objet, et d'autre part la très grande justesse de l'expression. Mais il faut que je me débarrasse d'une tendance à dire des choses plates et conventionnelles. Ce n'est vraiment pas la peine d'écrire si c'est pour cela...»*

5 DERRIDA, 1984, p. 27. Tradução livre da autora: *"il n'y a pas le sale, mais le sali, le propre qui s'effecte. Qui se mouille car la souillure, on le vérifiera, vient souvent par voie liquide, et doit alors s'absorber avec un linge approprié. Appropriant. Le propre que se mouille. Le souillé est mouillé."*

6 DERRIDA, 1984, p. 37. Tradução livre da autora: *"L'opération ou la scène d'écriture que devient la lessiveuse (sans cependant jamais, nous verrons pourquoi, s'y réduire), c'est une réappropriation."*

7 DERRIDA, 1984, p. 15. Tradução livre da autora: *"La chose serait donc l'autre, l'autre-chose que me donne un ordre ou m'adresse une demande impossible, intransigente, insatiable, sans échange et sans transaction, sans contrat possible. Sans un mot, sans me parler, elle s'adresse a moi, à moi seul dans mon irremplaçable singularité, dans ma solitude aussi."*

8 DERRIDA, 1984, p. 29. Tradução livre da autora: *"C'est donc dans l'abîme du propre que nous allons tenter de reconnaître l'idiome impossible d'une signature."*

9 Tradução livre da autora: *"Il faut que, l'expliquent, je me défende aussi d'être ce philosophe qu'on croit, moyennant quelques apparences, que je suis et surtout que je lui fasse une scène ou je l'oblige a ne plus se laver les mains des choses que je dis ici, qu'elles soient propres ou impropres."*

10 DERRIDA, 1984, p. 77. Tradução livre da autora: *"EPONGER DESORMAIS A PARTIR DE LUI MAIS QUI SAIT A PARTIR D'AUJOUR'HUI ET DE MOI VOUDRA DIRE DANS LA LANGUE FRANCAISE FRANCISEE PLUTOT OU REFRANCISEE*

COLONISEE UNE FOIS DE PLUS DEPUIS LES BORDS DE LA MEDITERRANEE MARE NOSTRUM EPONGER AURA VOULU DIRE DEJA LAYER NETTOYER AP- PROPRIER EFFACER DONC PAR EXEMPLE LE NOM DE PONGE MAIS AUSSI S'ACQUITTER D'UNE TRAITE IN- SCRIRE LE NOM DES PONGE SIGNER PONGE SIGNEPONGER EMARGER DÉJÀ AU NOM DE PONGE."

REFERÊNCIAS

DECRÉAU, JACQUES. <https://pierresel.typepad.fr/la-pierre-et-le-sel/2012/03/francis-ponge-le-probl%C3%A8me-de-l'expression.html#null>), consultado em 10/2021.

DERRIDA, Jacques. *Signéponge = Signsponge*. Nova York: Columbia University Press, 1984.

HADDOCK-LOBO, Rafael. *Derrida e o labirinto de inscrições*. Porto Alegre: Zouk, 2008.

PONGE, Francis. *À mesa*. Tradução Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson. São Paulo: Illuminuras, 2008.

OBJETOS ESPECÍFICOS E OBJETOS INQUIETANTES: PROVOCAÇÕES A PARTIR DE UMA NOTA DE RODAPÉ¹

SPECIFIC OBJECTS AND DISQUIETING OBJECTS: PROVOCATIONS FROM A FOOTNOTE

OBJETOS ESPECÍFICOS Y OBJETOS PERTURBADORES: PROVOCACIONES APARTE DE UNA NOTA AL PIE DE PÁGINA

Guilherme Moreira Santos (Universidade de Brasília, Brasil) *
Vera Pugliese (Universidade de Brasília, Brasil) **

RESUMO Olhar para o detalhe. Convite irrecusável. São, precisamente, as fraturas abertas pelos detalhes que este artigo deseja investigar. Especificamente aquela em que a Minimal Art estadunidense, com seus pressupostos teóricos e plásticos aparentemente bem delimitados, permite-nos vislumbrar inconsistências discursivas. Considerando, pois, o embate teórico engendrado a partir da querela entre as obras de Donald Judd e Robert Morris nos anos 1960, esta reflexão busca questionar os limites do argumento da especificidade da Minimal contrapondo-o à noção de objeto inquietante a partir de uma nota de rodapé no processo de historicização desse movimento artístico. É, partindo deste detalhe, que parece passar ao largo dos olhares mais atentos da crítica e da história da arte, que este texto se põe a questionar discursos de certezas que atravessam a historiografia sobre a Minimal Art, objetivando contribuir para o amplo debate acerca deste movimento.

PALAVRAS-CHAVE Minimal Art; Objetos Específicos; Objetos inquietantes; Donald Judd e Robert Morris; teoria e historiografia da arte contemporânea

ABSTRACT Observe the detail. Irrefutable invitation. It is precisely from the fractures opened by the details that this paper aims to investigate. Specifically, the one that the Minimal Art movement, with its well-defined theoretical and plastic assumptions, allows us to glimpse discursive inconsistencies. Considering the theoretical dispute engendered from the quarrel between Donald Judd e Robert Morris in the 1960's, this paper seeks to question the limits of Minimal argument of specificity opposing it to the notion of disquieting object after observing a footnote within the process of historicization of this artistic movement. Thus, starting from this detail, that passes by the most attentive eyes, that this paper questions discourses of certainty that cross historiography about Minimal Art, aiming to contribute to the broader debate around this movement.

KEYWORDS Minimal Art; Specific Objects; Disquieting Objects; Donald Judd and Robert Morris; theory and historiography of contemporary art

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 Guilherme Moreira Santos, Vera Pugliese

Submetido: 15/2/2022
Aprovado: 4/5/2022

* Guilherme Moreira Santos é doutorando do PPGAV da Universidade de Brasília. E-mail: guilherme.tcha@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6679-5649>

** Vera Pugliese é doutora e docente do PPGAV da Universidade de Brasília. Email: verapugliese@gmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8101-4751>

RESUMEN Mirar el detalle. Invitación irrefutable. Son precisamente las fracturas abiertas por los detalles las que este artículo quiere indagar. Concretamente en aquella en la que el Minimal Art americano, con sus supuestos teóricos y plásticos aparentemente bien delimitados, deja entrever inconsistencias discursivas. Considerando, entonces, el choque teórico generado por la disputa entre las obras de Donald Judd y Robert Morris en la década de 1960, esta reflexión busca cuestionar los límites del argumento de la especificidad del Minimal Art, oponiéndolo a la noción de objeto perturbador aparte de una nota al pie de página en el proceso de historización de este movimiento artístico. Es a partir de este detalle, que va más allá de los ojos más atentos de la crítica y la historia del arte, que este texto se propone cuestionar los discursos de certezas que atraviesan la historiografía del Minimal Art, con el objetivo de contribuir al amplio debate sobre este movimiento.

PALABRAS CLAVE Minimal Art; Objetos Específicos; Objetos Perturbadores; Donald Judd y Robert Morris; teoría e historiografía del arte contemporáneo

Nossa reflexão começa por uma anedota. Trata-se de uma nota de rodapé na historiografia da arte contemporânea que, por sua qualidade parergonal, permite-nos investigar características aparentemente suplementares dos pressupostos teóricos e plásticos da Minimal Art estadunidense. Ao observar o detalhe em questão, nosso interesse é indagar sobre os limites do argumento da *especificidade* (JUDD, 2005) da Minimal, contrapondo-o à noção didi-hubermaniana de *objeto inquietante* (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 77). Uma motivação mais profunda leva-nos a querer colocar em trabalho algumas noções face a discursos de certeza da história da arte contemporânea, a partir do reconhecimento de inconsistências nas próprias bases de legitimação que sustentam o edifício desse campo de saber sobre o qual a Minimal foi erigida.



Robert Morris, *Wheels*, 1963. The Estate of Robert Morris/Artists Rights Society (ARS), New York.
(Fonte: https://artforum.com/uploads/upload.002/id17281/article11_1064x.jpg)

A breve anedota da qual partimos – embora tenha sua veracidade questionada, assim como tantas outras na historiografia da arte – deu-se no contexto da exposição *New Work: Part 2*, em maio de 1963, organizada pela Green Gallery, em Nova York. Seguindo o sucesso da primeira versão, aberta em janeiro do mesmo ano, a mostra de maio reuniu oito jovens artistas emergentes da cena artística nova-iorquina no início dos anos 1960: Donald Judd (1928-1994), Robert Morris (1931-2018), Walter Darby Bannard (1934-2016), Larry Poons (1937), Ellsworth Kelly (1923-2015), Kenneth Noland (1924-2010), Frank Stella (1936) e Tadaaki Kuwayama (1932). Judd e Morris haviam participado da primeira exposição em janeiro, a *New Work: Part 1*, e a tensão visual e conceitual entre ambos os artistas já se manifestava a partir do contraste entre as estáticas e não-referenciais obras de Judd diante dos alusivos e sugestivos trabalhos de Morris.

Judd já nutria certa aversão à presença de dada referencialidade nas obras de Morris justamente nesta época, donde o desejo de se desvencilhar de seus pressupostos emotivos e, segundo ele, “tradicionalmente ilusionistas” do Expressionismo Abstrato (JUDD, 2006, p. 99). Desse modo, Judd viu-se ainda mais contrariado diante da obra *Wheels*, escolhida por Morris para compor a exposição de maio de 1963. Sobre esta ocasião, James Meyer relata o seguinte:

Para começar, ele [Judd] considerou as exageradas proporções “idiotas”, sem dúvida pelo fato de

Wheels ser um adereço, como nos mostram fotografias contemporâneas de Morris, trajando roupas íntimas, levantando e rolando o objeto. Desenvolvido no contexto de uma performance, fora reinstalado na Green como uma escultura. Para o pensamento de Judd, *Wheels* falhou como arte visual; sua função como adereço, como algo a ser utilizado e tocado, não atribuía a ele interesse perceptivo. Pelo contrário, era uma falha. Como relembra Judd, ele e [Lucas] Samaras empurraram o trabalho de Morris ao redor da Green Gallery, a fim de demonstrar sua inadequação formal. (MEYER, 2001, p. 52, tradução nossa).

Ainda que pareça simplório ou demasiadamente inócuo, o fato de Judd ter empurrado o trabalho de Morris pelo interior da Green Gallery pode nos ajudar a desvelar fraturas no pensamento e nos discursos pretensamente objetivantes acerca da Minimal. Tal ação se reveste de novos sentidos, sobretudo se considerarmos que uma parcela significativa da fortuna crítica desse movimento se constituiu em diálogo direto com a produção textual e ensaística de seus artistas expoentes, ou seja, uma produção teórica até certo ponto considerada como uma fortuna autorizada do próprio movimento. Acreditamos, aqui, que este gesto simples pode nos indicar descontinuidades e atravessamentos na narrativa histórica sobre a Minimal Art e, consequentemente, permitir-nos entrever fissuras nas bases de legitimação da história da arte contemporânea diante dos problemas trazidos à superfície, na medida em

que novas discussões foram propostas pelos artistas vinculados às neovanguardas estadunidenses dos anos 1960 (FOSTER, 2014). Some-se a isso a noção de Marco P. Andrade (2015) de que certas obras e exposições epitômicas dos anos 1960 e 1970 manifestariam um teor teórico equivalente aos tratados renascentistas dos séculos XV e XVI, donde a necessidade do rigor em suas declarações poéticas.

OBJETOS ESPECÍFICOS: UMA QUESTÃO DE INTERESSE

O problema da “inadequação formal” postulado por Meyer a partir do gesto de Judd, de rolar a obra de Morris pelo interior da galeria, pode ser melhor compreendido partindo de pressupostos teóricos desenvolvidos pelo próprio artista em seu escrito “Specific Objects” (Objetos específicos), publicado na revista *Arts Yearbook* em 1965. Nosso interesse em destacar este texto de Judd à luz de seu desconforto diante do objeto alusivo de Morris está, não apenas, no exercício de pontuarmos elementos da trama argumentativa engendrada pelo artista e como ela se tornou referencial para o processo de historicização da Minimal, mas, de igual modo, de identificar, nas inconsistências discursivas, problemas que irrompem por entre as frestas dessa mesma trama.

O texto de Judd mantém, ainda, algo da estrutura de alguns manifestos prescritivos das vanguardas históri-

cas, como o Manifesto Realista (1920) do Construtivismo russo, que elencavam um conjunto de interdições da antiga arte cotejadas, ponto a ponto, a proposições para a nova arte. Dentre elas, a noção de *especificidade*, trabalhada por Judd em “Specific Objects”, é o ponto fulcral de sua argumentação. Embora ele não mencione seus próprios objetos, o faz com o recurso metonímico da descrição de outros trabalhos, seja aproximando-os do conceito de objetualidade que identifica nos vinis de Claes Oldenburg e no sofá coberto de protuberâncias fálicas de Yayoi Kusama, seja distanciando-os da gestualidade que observa nas vigas de Mark Di Suvero ao afirmar que este “utiliza vigas de ferro como se fossem pinceladas, imitando o movimento” (JUDD, 2006, p. 100). Para Judd, não interessava mais pensar a arte em termos de estrutura, uma concepção que inevitavelmente hierarquiza elementos no interior de um quadro ou de uma escultura, mas a partir de sua qualidade objetual e específica, em suma, *objetos específicos*, unidades singulares (*single wholes*) não divisíveis porque não são relacionais.

À medida que nos apresenta sua defesa da tridimensionalidade na recente produção artística como uma alternativa às categorias de pintura e escultura, somos levados a olhar para determinada narrativa da modernidade a partir da régua que o próprio artista usa para medir os trabalhos. Essa régua é a da *especificidade*, cuja natureza objetiva – presente nos novos objetos tridimensionais – opõe à ideia de espaço literal (*literal*

space) a noção de espaço real (*real space*). É sobre esta dicotomia entre ilusionismo e *especificidade*, derivada da querela das vanguardas históricas entre conteudismo e formalismo, que o artista apoia sua concepção de historicidade.

A fim de conceituar a escultura em campo expandido para considerar certas obras tridimensionais nos anos 1960 e 1970, Rosalind Krauss (1984, p. 131) menciona o papel da retirada do antigo pedestal quando da emergência da abstração novecentista, desarticulando a relação entre elementos constituintes da categoria histórica da escultura. Esses elementos passariam a ser diferentemente elegíveis justamente nos anos 1960, colocando em cheque a função alusiva da escultura, donde Krauss permitir indagarmos sobre como não arrefecer o radicalismo ou reduzir a estranheza do Construtivismo ou da Minimal, sem condená-lo, desde seu surgimento, às possibilidades de compreensibilidade de sua especificidade e ao vínculo com o passado (KRAUSS, 1984, p. 129-130).

A linha do tempo da tridimensionalidade se organiza, segundo Judd, da seguinte maneira: a pintura e a escultura anteriores a 1946, portanto, que antecedem o Expressionismo Abstrato, preconizando a noção de *especificidade*, têm raízes profundas em preceitos europeus. Mas em certos artistas é possível identificar “precedentes para algumas das características dos novos trabalhos” (JUDD, 2006, p. 100), sobretudo nas

esculturas de Constantin Brancusi e Hans Arp, e nos *readymades* de Marcel Duchamp, que, juntos a “outros objetos *dada* também são vistos de uma só vez e não parte por parte” (JUDD, 2006, p. 100).

Essa pintura do Segundo Pós-Guerra pode ser identificada em duas gerações, incluindo a primeira, com Jackson Pollock, Mark Rothko, Barnett Newman e Clyfford Still e, a segunda, com Ad Reinhardt e Kenneth Noland. Seguindo a linha proposta por Judd, a eclosão da tridimensionalidade, em finais dos anos 1950, experimentou um momento intersticial entre o Expressionismo Abstrato e os anos 1960, a partir de Jasper Johns e Robert Rauschenberg, até que trabalhos como os de Anne Truitt, Kusama, Frank Stella, Dan Flavin, Lucas Samaras e do próprio Morris começassem a explorar, efetivamente, a noção de especificidade em pinturas e, sobretudo, objetos.

Nesse contexto, a primeira questão que destacamos no ensaio teórico de Judd concerne ao próprio processo de historicização da modernidade, cujas bases haviam sido substancialmente sedimentadas nos Estados Unidos a partir de pressupostos teóricos desenvolvidos por Clement Greenberg (1909-1994) e a nova geração de greenberguianos, desde a segunda metade da década de 1940. Para que Judd pudesse criticar o modelo historicista da modernidade, era preciso oferecer uma contrapartida, não exatamente um novo modelo que viesse a substituir o antigo, mas uma possibilidade

outra de observar a nova produção tridimensional contemporânea a ele, conforme Krauss (1984, p. 131-132) salientou, sob outros critérios que não aqueles vinculados a uma perspectiva teleológica da história da arte. Embora não faça uma crítica direta a Greenberg, o vocabulário utilizado por Judd certamente aciona noções que colocam seu texto em oposição à perspectiva greenberguiana. Vejamos a fala de Judd:

As [atuais] objeções à pintura e à escultura soam mais intolerantes do que são. Há qualificações. O desinteresse pela pintura e pela escultura é um desinteresse por fazê-las de novo [...]. Um novo trabalho sempre envolve objeções ao velho, mas essas objeções só são verdadeiramente relevantes para o novo. São parte dele. Novas inconsistências e limitações não são retroativas; elas concernem unicamente ao trabalho que está sendo desenvolvido. Obviamente, o trabalho tridimensional não sucederá de maneira clara à pintura e à escultura. Não é como um movimento [artístico]; de qualquer modo, movimentos já não funcionam mais; além disso, a história linear de algum modo se desfez. (JUDD, 2006, p. 97)

Ao observar a produção artística de finais dos anos 1950 e início dos 1960, Judd aponta a possibilidade de concebermos uma história da arte não-linear, a partir de uma temporalidade que não se constituísse apenas pela sucessão de tempos, mas, também, por sobre-determinações temporais. Isso se torna evidente em sua

pontuação sobre as objeções, a ele contemporâneas, quanto às categorias históricas de pintura e escultura como “um desinteresse por fazê-las de novo” e não sob a intenção de suplantá-las, afirmando que o uso das três dimensões “abre espaço para qualquer coisa” e não sucede “de maneira clara à pintura e à escultura” (JUDD, 2006, p. 97).

Arriscamos aduzir tal sentença de Judd a uma espécie de abertura epistemológica para a história da arte, em dois diferentes sentidos. Em um deles, parece evidenciar o deslocamento sobre o estatuto da arte e de seus critérios classificatórios em diferentes inserções históricas, manifestando uma temporalidade complexa. Em outro, parece materializar uma operação teórica no próprio fazer artístico, que, simultaneamente, se utiliza da história da arte como manancial de recursos, como também se inscreve na própria história da arte como objeto. Irredutível a mero revanchismo vanguardista referente ao passado, pois parece demonstrar uma compreensão da historicidade de determinados elementos hoje negados, afirma sua pertinência e até importância no passado, sem, no entanto, descredenciá-lo. Para Judd, as inconsistências são novas, mas não a qualquer tempo.

Judd não deseja negar o passado, rejeitá-lo ou superá-lo, eis a abertura epistemológica em sua perspectiva não-linear da história da arte. Não se tratava, como no Segundo Pós-Guerra imediato, de reavaliar e retomar

problemas da modernidade, buscando compreender a intenção do alcance dos vocabulários criados pelas vanguardas históricas. Porém, em novo sentido, pois se antes se tratava de pensar na chave de *superação* do movimento anterior, agora a questão que se colocava era a de revisitar, eventualmente, a história da arte e seus problemas, compreendendo noções sobre a sua historicidade, ou seja, buscando trabalhar em tempos heterogêneos simultaneamente, em uma temporalidade complexa em relação a essa busca.

Nesse sentido, o artista também não se propunha a olhar para as reminiscências do passado no presente, não se coadunando à pauta vanguardista de ruptura. E, no entanto, não podemos imputar a Judd a sistematização de um pensamento que se debruça sobre quais olhares o presente lança ao passado e se percebe contaminado por ele. Como nota Hal Foster, a geração de Judd esboçava um questionamento mais preciso em relação a determinados modelos artísticos e historiográficos, rumo ao exercício de “converter as limitações desses modelos numa consciência crítica da história” (2014, p. 24). Para Foster, “a lista de precursores elaborada por Judd tem método, especialmente onde mais parece insensata” (2014, p. 24), justamente no movimento que Judd opera ao justapor o problema conceitual trazido pelo *readymade* de Duchamp em relação ao que o minimalista julgava ser o *ilusionismo* da pintura expressionista abstrata. Essa aproximação introduz um ponto crítico na historiografia greenberguiana,

embora Judd o negue. E, aqui, impõe-se refletirmos, brevemente, sobre essa questão a fim de observarmos mais de perto uma fissura aberta pelo discurso de Judd.

Meyer chama atenção para o fato de que a afirmação de Judd de que “um trabalho só precisa ser interessante” (2006, p. 103) reverberou na recepção de seu escrito como “repreensão à noção de gosto elaborada por Greenberg”, ou seja, “a ideia de que boas obras de arte possuem uma certa qualidade formal que o espectador pode apreender” (MEYER, 2001, p. 139). Michael Fried, um discípulo direto de Greenberg, observa nesta assertiva de Judd uma crise na “sensibilidade literalista” (FRIED, 1965, p. 146) defendida em “Specific Objects”. Fried enxerga o argumento do *interesse* como uma falha, uma “característica problemática da empreitada literalista”, uma vez que “implica temporalidade na forma de uma atenção continuada direcionada ao objeto” (FRIED, 1965, p. 146), contrariando a noção de especificidade defendida por Judd. Nesse sentido, pode-se suspeitar, de um lado, que Judd acusava, deliberadamente ou não, certa idealidade do gosto com ecos românticos no pensamento de Greenberg, e de outro, registrar certa dificuldade de Fried em compreender a temporalidade não-linear manifesta por Judd.

Fried ainda desconsiderava a presença contundente da formação filosófica de Judd em seus textos críticos e ensaios publicados em revistas especializadas desde meados dos anos 1950. O artista formula a noção de

interesse sob uma chave epistemológica que difere do senso comum, partindo de um pensamento que deriva, de acordo com Meyer, do filósofo pragmático Ralph Barton Perry, para quem “o interesse sobre um objeto é uma indicação direta de seu valor” (MEYER, 2001, p. 140), neste caso, o valor do objeto artístico. Portanto, para Judd, esse valor residia não mais nos atributos formais e técnicos das obras de arte, mas na capacidade que um trabalho tem de “segurar o olhar do espectador” (MEYER, 2001, p. 141), de mantê-lo *interessado*, preso em sua trama. A crítica de Fried a respeito da afirmação axiológica de Judd apoiava-se na noção de *qualidade*, defendida por Greenberg, para quem

A preocupação modernista com o valor estético, ou qualidade estética, como fim último, é nova em si mesma. O que a torna nova é sua explicitação, sua autoconsciência e sua intensidade. Essas autoconsciência e intensidade [...] não podiam deixar de levar a uma preocupação muito mais rigorosa e ampla com a natureza do meio em cada arte, portanto com a “técnica”. (GREENBERG, 1997, p. 126)

De fundo, é possível que a questão do interesse em relação à especificidade do objeto à qual Judd se refere diz respeito a dois dos critérios classificatórios pregnantes da historiografia da arte desde o século XVI, quais sejam: o gênero artístico e as categorias de linguagem – e suas respectivas técnicas –, em seu entrelaçamento. Ao destituir o objeto de qualquer *alusão* ao mundo externo, Judd também eliminava o registro temático a determinados

referentes, que poderiam indicar, no campo da criação artística, certos elementos da norma estética de cada estilo, a partir do Renascimento. De modo semelhante, o adequado ou o inadequado para atender às exigências de cada gênero, segundo hierarquias temáticas, vinculava as possibilidades formais diretamente a escolhas poéticas. Isto posto, ao eliminar qualquer interesse relativo à necessidade de figurar, aludir ou simbolizar, por quaisquer meios possíveis, elementos exógenos em seu ensaio prescritivo, Judd (2006, p. 103) eliminaria, por consequência, toda e qualquer espécie de olhar *interessado*² que exorbitasse o próprio objeto artístico em sua especificidade.

Para Judd, os novos trabalhos deixam claro que “a coisa como um todo, sua qualidade como um todo, é o que é interessante” (JUDD, 2006, p. 103). Eis sua teoria do *todo* (*wholeness*). Mais adiante, o artista afirma que, na recente tridimensionalidade, “as coisas principais estão sozinhas e são mais intensas, claras e potentes [*powerful*]” na medida em que “elas não são diluídas por um formato herdado, variações de uma forma, contrastes brandos e partes e áreas para conectar.” (JUDD, 2006, p. 103). Essa herança a qual Judd se refere pode ser entendida tanto como a forte aderência de modelos plásticos europeus pela pintura do Expressionismo Abstrato, quanto como a aderência de modelos teóricos adotados pela historiografia greenberguiana. Segundo Foster,

Judd acreditava, corretamente, que, além de outros vícios, o “Racionalismo Europeu” era demasiadamente dependente de problemáticas binárias, não

somente do sujeito e objeto, mente e corpo, mas também de pensamento e sentimento, espírito e matéria, forma e conteúdo, com o privilégio concedido aos primeiros termos de cada par. (FOSTER, 2020, n.p., tradução nossa)

É possível que em seu incômodo com o modo pelo qual a história da arte estaria sendo conduzido, “sem se importar com o presente” (JUDD, 1975, p. 198), Judd tenha feito uma marcação precisa no uso da noção de *interesse*, como uma tentativa de escapar da historiografia da arte judicativa construída por Greenberg e perpetuada pelos greenberguianos. Para Meyer, Judd “parece ter adotado a noção [de interesse] de Perry” em virtude de sua especificidade, “por soar mais neutra, talvez mais objetiva” (MEYER, 2001, p. 141), menos peremptória, em direção a uma abertura dos questionamentos plásticos e teóricos acerca do estatuto da arte e do enfraquecimento de uma narrativa teleológica.

Isto posto, uma questão se coloca: se Judd considerou Morris no escopo de artistas vinculados aos novos trabalhos tridimensionais, coadunando-o à noção de *especificidade*, discutida em seu ensaio de 1965, teria, ele, recalcado a ação de rolar o objeto de Morris na galeria? Neste caso, ele teria posteriormente admitido, em uma visão retroativa, que, à época, inadvertidamente cometera um ato falho, ao envolver-se, ele próprio, com aquele objeto fatalmente alusivo, em um ato performático, potencializando-o para além de sua vontade consciente? E, por fim, como a noção de *inte-*

resse complexifica a compreensão sobre a inquietude visual de Judd a partir deste ato performático?

OBJETOS INQUIETANTES: ABRINDO FISSURAS

Retornemos ao nosso problema inicial. Quando Judd se põe a rolar a obra de Morris na Green Gallery, em 1963, o artista o faz, segundo Meyer, em uma tentativa de “demonstrar sua inadequação formal” (2001, p.52). Podemos supor que essa *inadequação* da obra de Morris já preconizava aspectos da noção de *especificidade* trabalhada de maneira mais sistemática em “Specific Objects”, dois anos após a exposição. E, se considerarmos as questões concernentes à não-referencialidade e do *espaço real* em oposição ao *espaço literal* aprofundadas neste ensaio de Judd, torna-se mais evidente o caminho teórico, pavimentado por ele, desde a criação de seus primeiros objetos específicos no início dos anos 1960.

O que parece escapar a Judd, a partir deste ato, é que ele põe em movimento uma inconsistência latente em seu discurso. Judd percebe na roda de Morris lastros de certa funcionalidade, uma vez que este objeto fora concebido como um adereço para uma peça de teatro, feito “para ser tocado e utilizado” (MEYER, 2001, p. 52). Para Judd, este objeto de Morris, de certo modo, traía os propósitos da exposição organizada por Dick Bellamy, na Green, sobretudo porque confrontava a *especificidade* de seu próprio objeto, posicionado à frente de *Wheels* em clara oposição plástica e conceitual.



Vista da exposição *New Work: Part 2* na Green Gallery em 1963. No chão à direita, a obra *Untitled ("Bleachers")* de Donald Judd, de 1963, e à esquerda, *Wheels* de Robert de Morris, de 1962. (Fonte: MEYER, 2001, p. 51)

O incômodo de Judd sobre a referencialidade contida no objeto de Morris reportava a dois diferentes sentidos. *Wheels* decididamente aludia a elementos da realidade cognoscível, ao evocar, formal e nominalmente, a estrutura de rodas conectadas por um eixo longitudinal. Em contrapartida, a referencialidade da obra de Morris poderia ser localizada nas associações históricas que o artista parecia estabelecer, fosse com as reconstituições do *Auriga de Delfos* ou com a *Roue de Bicyclette*

de Duchamp (MEYER, 2001, p. 52), ou, até mesmo, com o antigo símbolo da roda da fortuna. Considerando estes dois aspectos, Morris estaria rompendo com a *especificidade* material e temporal defendida por Judd.

O que Judd ignorava é que seu objeto, *Untitled ("Bleachers")*, de 1963 (figura 3), era mais alusivo do que seu posicionamento o fazia parecer. A obra consistia em duas pranchas de compensado verticalmente paralelas

conectadas por seis vigas de madeira, articuladas, verticalmente, em uma progressão ascendente (ou descendente, a depender do ângulo de observação). Seguindo a progressão das vigas, uma barra de alumínio coberta por laca púrpura está posicionada no eixo axial do objeto. O próprio epíteto de *bleachers* (arquibancadas) conferia ao objeto específico de Judd uma referencialidade à revelia, comum em seus primeiros objetos em vermelho cádmio. A questão dos epítetos nas obras de

Judd (*bleachers, letter box, stacks* etc.) tangencia uma discussão proposta por Yve-Alain Bois, em *A Pintura como Modelo* (1990). É possível identificarmos nos apelidos dos objetos de Judd a chantagem *assimbolista* na recepção crítica estadunidense, para quem haveria “a necessidade de uma volta ao conteúdo”, mais precisamente, uma satisfação ao “provar que algo tem um significado” (BOIS, 2009, p. XXXII).



Donald Judd, *Untitled (“Bleachers”)*, 1963.
óleo sobre madeira e laca sobre alumínio, 121,9 x 210,8 x 121,9 cm
(Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/306/3935>)

Tocamos, brevemente, esta discussão apenas para refletirmos sobre o desenvolvimento do programa da *especificidade* de Judd, que tem início com as exposições de janeiro e maio de 1963, na Green. De acordo com Meyer, “a susceptibilidade dos primeiros trabalhos de Judd ao *apelidamento* [*nicknaming*]” sugeria que “sua estética da não-referencialidade ainda não estava segura” (MEYER, 2001, p. 50). E, de fato, nos anos seguintes às exposições na Green e à publicação de “Specific Objects”, Judd submetia suas obras a um processo de refinamento material, transferindo a fatura dos objetos para profissionais especializados – envolvendo até acabamentos industriais, pretensamente atemporais –, estratégia que paulatinamente seria substituída pela serialidade, em uma chave anticomposicional.

Embora Judd tivesse publicado seu ensaio apenas em 1965, desde 1962 já buscava colocar em diálogo teórico e poético seus pressupostos sobre a objetualidade e a especificidade em sua produção da primeira metade dos anos 1960, da qual *Bleachers* faz parte. E, no entanto, uma dada ilusão poderia ser encontrada. Em 1966, Krauss notara que, embora Judd defendesse a especificidade como uma maneira de expurgar mecanismos ilusionistas no espaço literal rumo ao espaço real da tridimensionalidade, seus objetos não se davam a ver em sua totalidade (*wholeness*). Para Krauss, a ilusão operava, nos objetos específicos de Judd, justamente nessa dificuldade na apreensão total do objeto, afirmando que

O criticismo próprio de Judd parecia conceber apenas aquela arte que evitava, ambas, ilusão e alusão. Ainda assim, o poder de sua escultura derivava de um realce da ilusão – não de uma ilusão pictórica, mas de uma ilusão vivida. (KRAUSS, 1966, p. 25, tradução nossa)

Nesse texto, ela procura reconstituir o modo pelo qual entende a ilusão vivida (*lived illusion*) a partir de sua experiência perceptual diante dos objetos de Judd. Krauss estabelece uma narrativa dessa experiência, olhando para uma das *progressions* de Judd, na tentativa de explicitar a complexidade visual dos objetos específicos do artista, convocando a fenomenologia de Merleau-Ponty, a fim de problematizar essa incongruência entre a obra e o discurso de Judd. Ela não se propunha a fazer um mero criticismo, mas mergulhar em sua própria inquietude diante das barras de metal policromadas de Judd. Para tanto, diferenciou a ilusão fenomenológica que identifica nos trabalhos de Judd elementos do ilusionismo pictórico, cujos pressupostos reportam ao regime visual do Renascimento. Para Krauss, a escultura de Judd “não poderia ser vista racionalmente”, pois não obedecia a “leis geométricas e teoremas desenvolvidos *a priori*” (KRAUSS, 1966, n.p.).

A *arquibancada* de Judd, na maneira como estava posicionada, parecia observar a dinâmica iminente do objeto de Morris, aguardando que as rodas girassem. Em sua especificidade estática, o objeto de Judd

antecipava uma espécie de latência do objeto cinético de Morris. E essa expectativa pode ser tida como fruto de um olhar inquietado pela presença da obra. É sobre traços dessas incongruências entre a produção verbal – escrita e falada – e a produção visual de Judd, e dos minimalistas, que Georges Didi-Huberman apoia sua noção de *inquietude visual*, quando o “dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito”. Para Didi-Huberman

A inquietude retira então do objeto toda a sua perfeição e toda sua plenitude. A suspeita de algo que falta ser visto se impõe doravante no exercício de nosso olhar agora atento à dimensão literalmente *privada*, portanto, obscura, esvaziada, do objeto. É a suspeita de uma latência, que contradiz mais uma vez a segurança tautologia do *What You See is What You See*, que contradiz a segurança de se achar diante de uma “coisa mesma” da qual poderíamos refazer em pensamento a “mesma coisa”. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.118)

Didi-Huberman trabalha em uma zona intersticial. Exatamente na disjunção entre o discurso e a produção artística de Judd, observando de que maneira as inconsistências entre seu pensamento teórico em discurso e manifesto em suas obras, trazem problemas pertinentes para uma revisão dos pressupostos teóricos da Minimal. O historiador da arte francês não se põe a resolver o dilema de Judd e os minimalistas, como vimos na abordagem notadamente historicista de Fried, mas

propõe um mergulho crítico em outras camadas de complexidade dos objetos específicos dos minimalistas.

Interessa-nos destacar, aqui, a maneira pela qual o incômodo de Judd pode ser entendido, em termos didi-hubermanianos, como uma *inquietude visual* posta em movimento. A ação de rolar *Wheels* era, inelutavelmente, performática. Judd sucumbiu à provocação de Morris ao pôr em movimento este objeto persuasivo, operando aquilo que Didi-Huberman chamou de *jogo do esvaziamento*. Embora o objeto de Morris ultrapassasse a escala humana, ferindo o princípio da *especificidade* que negava quaisquer características antropomórficas ao objeto minimalista (JUDD, 2006, p. 104), é inevitável a aproximação entre *Wheels* e *carretel*, adereço do jogo freudiano do *Fort-Da* (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 107), cuja dinâmica linguística possibilitava vislumbrar elementos da constituição subjetiva. Didi-Huberman observa que a disjunção minimalista, aquela vislumbrada na fissura aberta entre o discurso persistente e as obras em exposição, apontava para um jogo na dialética do visual. Eis o problema da tautologia minimalista:

Só podemos dizer tautologicamente *Vejo o que vejo* se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 105)

Poderíamos pensar, a partir de nossa reflexão feita ao longo deste artigo, que a inquietude de Judd, cristalizada em ato performático, o ato de girar a roda de Morris, reside nessa espessura entre a certeza tautológica e a imagem provocativa. Para Didi-Huberman, uma espessura inelutável.

De qualquer modo, restamos hoje diante do registro fotográfico de *New Work: Part 2*, vestígio desta exposição. E não deixamos, contudo, de nos inquietar com a roda que, em um primeiro olhar, não se furta a causar um estranhamento, oferecendo a ideia de que ela não deveria estar lá, de que incomoda, de que este não é o seu lugar. No entanto, nosso olhar, contaminado por sobredeterminações em nossa memória, instantaneamente vincula-se à multiplicação de obras minimalistas que asseveram os princípios de Judd e Stella nos anos 1960. Por outro lado, é possível também pensar que este seria o lugar da roda, mas que as obras da exposição a expulsam, a rejeitam, utilizando-se da força específica de suas próprias retas e contornos angulares, a fim de demonstrar que parecem se adequar melhor às paredes da Green Gallery, esta galeria de arte contemporânea.

Ademais, esta nota de rodapé na historiografia da Minimal Art lança um olhar para a imagem da exposição e suas possibilidades poéticas e conceituais, fazendo-nos questionar de que modo este registro, como vestígio, porta desconfiças a respeito da própria narrativa

histórica sobre este movimento, apontando suas disjunções e discutindo seus discursos de certeza. Notadamente, faz-nos refletir sobre as tensões e fissuras irreconciliáveis que constituem o Minimalismo.

NOTAS

1 Pesquisa realizada com bolsa de apoio e fomento da CAPES, vinculada ao Laboratório de Teoria e História da Arte da Universidade de Brasília – LATHA (UnB) e ao Laboratório de Historiografia da Arte no Brasil e Américas – Lab | HABA (UFRJ).

2 Embora pudéssemos digredir sobre a questão da autonomia/heteronomia do objeto artístico a partir do presente debate, escolhemos não ingressar na questão dos juízos interessado e desinteressado na acepção kantiana, pois embora ele seja pertinente em outras passagens da tensão crítica de Greenberg em relação à Minimal Art e à arte contemporânea como um todo, ela derivaria em uma discussão demasiado extensa para o presente artigo (Cf. DE DUVE, Thierry. *Clement Lessing* [1979]. *Essais datés I*, 1974-1986. Paris: La Différence, 1987; DE DUVE, Thierry. *Clement Greenberg between the Lines* [1996]), University of Chicago Press, 2010.)

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. A. P. O experimental nas décadas de 1960-70 como tratado: pressupostos e um estudo de caso. In: KNAUSS, Paulo; MALTA, Marise. (Org.). *Objetos do Olhar: História da Arte*. São Paulo: Rafael Copetti, 2015, v. 1, p. 236-246.
- BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- FRIED, Michael. Art and objecthood. In BATTCKOCK, Gregory. *Minimal Art: a critical anthology*. Los Angeles, California: University of California Press Ltd., 1995, p.116-147
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- FOSTER, Hal. Object Lessons: Hal Foster on the art of Donald Judd. *Artforum*, Nova York, v. 58, n. 9, maio/jun, 2020, n.p. Disponível em <https://www.artforum.com/print/202005/hal-foster-on-the-art-of-donald-judd-82817>. Acesso em 27/05/2021.
- GREENBERG, Clement. A necessidade do formalismo. In COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 125-130.
- JUDD, Donald. Objetos específicos. In COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p. 96-106.
- KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984, p. 87-93.
- KRAUSS, Rosalind. Allusion and illusion in Donald Judd. *Artforum*, Nova York, v. 4, n. 9, maio 1966, p. 24-25. Disponível em <https://www.artforum.com/print/196605/allusion-and-illusion-in-donald-judd-37789>. Acesso em 27/05/2021.
- MEYER, James. *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2001.

A UTILIZAÇÃO DE VÍDEOS NA CONSTRUÇÃO DRAMATÚRGICA *ODISSEIA 116*

THE USE OF VIDEOS IN THE DRAMATURGICAL CONSTRUCTION *ODISSEIA 116*

EL USO DE VIDEOS EN LA CONSTRUCCIÓN DRAMATÚRGICA *ODISSEIA 116*

Cleilson Queiroz Lopes *
(Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil)

RESUMO O presente artigo discute as questões teóricas e práticas que vídeos de entrevistas e paisagens suscitam para a dramaturgia *Odisseia 116*. Como metodologia, inspiro-me em aspectos da genética teatral. Levo em consideração o fato de vídeos serem documentos imprescindíveis para a realização do projeto em suas potencialidades de arquivo material do processo, ampliando a ideia de dramaturgia. Em um segundo momento, reflito sobre formas dramatúrgicas no teatro contemporâneo que extrapolam a palavra.

PALAVRAS-CHAVE vídeo; dramaturgia; presença; autobiografia

ABSTRACT This article discusses the theoretical and practical questions that videos of interviews and landscapes raise for the dramaturgy *Odisseia 116*. As a methodology, I am inspired by aspects of the-
atrical genetics. I take into account the fact that videos are essential documents for the realization of the project in their potential of material archive of the process, expanding the idea of dramaturgy. In a second moment, I reflect on dramaturgical forms in contemporary theater that go beyond the word.

KEYWORDS video; dramaturgy; presence; autobiography

RESUMEN Este artículo aborda las cuestiones teóricas y prácticas que los videos de entrevistas y paisajes plantean a la dramaturgia *Odisseia 116*. Como metodología me inspiro en aspectos de la genética teatral. Tomo en cuenta que los videos son documentos esenciales para la realización del proyecto en su potencial de archivo material del proceso, ampliando la idea de dramaturgia. En un segundo momento, reflexiono sobre formas dramatúrgicas en el teatro contemporáneo que van más allá de la palabra.

PALABRAS CLAVE vídeo; dramaturgia; presencia; autobiografía

Este documento é
distribuído nos termos
da licença Creative
Commons Atribuição-Não
Comercial 4.0 Internacio-
nal (CC-BY-NC)

© 2022 Cleilson Queiroz
Lopes

Submetido: 8/2/2022
Aprovado: 4/5/2022

* Cleilson Queiroz Lopes é doutorando do Programa de Pós Graduação em Teatro da UDESC, Florianópolis. E-mail: cleilson-lobes@hotmail.com;
Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6469-211X>

INTRODUÇÃO

O presente artigo parte de uma viagem de retorno, feita de ônibus durante três dias pela BR-116, entre o Rio de Janeiro e Iguatu, interior do Estado do Ceará e minha terra natal. A partir desta viagem, fotografei e filmei paisagens, entrevistei viajantes, para em seguida construir uma dramaturgia intitulada *Odisseia 116*. A dramaturgia alicerça-se a partir de uma tríade: questões autobiográficas de retorno, fotografias e vídeos realizados em viagem, além da *Odisseia* homérica como obra inspiradora.

Como metodologia, me aproximo da genética teatral por compreender que ela me auxilia na aproximação dos aspectos documentais, além de certa abertura para os demais elementos do espetáculo em relação com a escrita desta dramaturgia. No artigo intitulado *Por uma genética teatral: premissas e desafios*, Grésillon, Mervant-Roux e Budor (2013) afirmam que a crítica genética no teatro causa uma mudança, pois se o poema ou mesmo o romance apresentavam-se, por vezes, fechados ou acabados, o teatro demonstrava, pelo contrário, ser um campo fértil, tendo em vista que, com a encenação teatral que surge no início do século XX, o teatro mostra-se cada vez mais como um campo aberto ao estudo e assimilação de materiais de diferentes formas, tipos e origens, podendo assim ser modificado, ampliado ou reduzido (GRÉSILLON; MERVANT-ROUX; BUDOR, 2013).

Reflico sobre os vídeos do projeto *Odisseia 116*, sua relação com a dramaturgia e as possibilidades de projeção em uma encenação futura. Parte dos vídeos são de entrevistas cedidas por passageiros e gravadas por meio de duas câmeras: minha câmera pessoal que captava um plano aberto com o áudio da entrevista e uma segunda câmera, focada no rosto dos entrevistados. Há também vídeos de paisagens da viagem e de momentos diversos nas paradas das rodoviárias entre o Rio de Janeiro e o Ceará. E, por último, vídeos construídos com documentos e objetos em sala de ensaio para a encenação.

Foram gravadas ao todo dez entrevistas. As pessoas que se dispuseram a dar depoimentos assinaram uma declaração cedendo os direitos de uso de imagem para o projeto *Odisseia 116*. É importante ressaltar que os diálogos anteriores e posteriores às entrevistas também atravessam a dramaturgia de forma subjetiva; no entanto, não cito nomes ou mesmo exponho falas que o/a entrevistado/a não gostaria que fossem vinculadas à sua imagem.

VÍDEO E DRAMATURGIA

O vídeo é um documento do projeto *Odisseia 116*. É a partir dele que posso decupar partes da experiência e organizá-las, retroalimentando a dramaturgia e usando o material gravado de formas distintas. O vídeo é utilizado na cena contemporânea e tem o poder de

atualizá-la — questões como justaposição de imagens, estatuto de presença, relação entre o ao vivo e o gravado e as possibilidades infinitas de edição e reedição que satisfaçam os desejos da encenação são levantadas, problematizadas e participam ativamente do processo de criação.

As possibilidades de projeção de vídeos presentes na cena contemporânea almejam o diálogo direto — relação e fricção — com os demais elementos do espetáculo, atualizando-os em decorrência do uso destes dispositivos. Tal uso muitas vezes é intenso e tenta chegar ao esgotamento em sua relação com o ator, com o espectador e com o espaço, por exemplo.

Exemplos da relação do teatro com a técnica incluem o uso da luz elétrica e a utilização de vídeos e projeções em cena. O teatro dialoga com as novas tecnologias para criar efeitos, estímulos e sensações, estabelecendo colaborações inovadoras em comparação às estéticas teatrais predominantemente realistas que também utilizavam-se dos dispositivos técnicos, mas a serviço da ilusão da realidade. De acordo com Bulhões-Carvalho:

Abala-se irremediavelmente a natureza do teatro compreendido como lugar de representação e imitação do real, extensão de uma vida fora dali. A crise da representação coincide com o entendimento da cena como instauradora de um real presentificado pelo conjunto de signos constitutivos, atores ou

elementos cenográficos, que convidam o espectador a apreciar os signos cênicos em sua literalidade. (BULHÕES-CARVALHO, 2011, p. 66)

Percebe-se aqui o diálogo que o teatro começa a estabelecer com as demais linguagens artísticas, em busca do hibridismo que, ao mesmo tempo em que aponta e revela os dispositivos utilizados na cena, consegue deslocá-la do espaço de ilusão da realidade para o de criação de novos reais possíveis. A ilusão realista é abalada pelo desvendamento de dispositivos técnicos e midiáticos na cena contemporânea. Neste sentido, os dispositivos também demonstram ser signos da arte teatral.

De acordo com Bulhões-Carvalho (2011), a relação entre o teatro e as novas tecnologias movimenta-se como um pêndulo entre polos opostos. Para a autora:

A história do espetáculo ocidental apresenta um movimento pendular em relação à rejeição ou adesão ao uso de tecnologias na cena. Uso ou recusa de tecnologia jamais são opções aleatórias: a proposta cênica deve revelar uma poética que emana do que é apresentado ao público, ou nada faz sentido. (BULHÕES-CARVALHO, 2011, p. 61)

É importante ressaltar que parte das novas estéticas teatrais que surgem a partir da década de 1990 são possíveis somente devido ao encontro com as novas mídias, tendo nelas parte de suas especificidades,

dando lugar a outras possibilidades de cena a partir do diálogo com as artes visuais e o cinema, por exemplo. Até mesmo a negação das novas tecnologias – o momento em que o pêndulo busca distanciar-se das mesmas – fez com que grupos de artistas e intelectuais refletissem sobre a utilidade de tais dispositivos.

Saliento que, no projeto *Odisseia 116*, os vídeos utilizados são também a própria dramaturgia, indispensáveis em toda a sua feitura, e não dispositivos anexados ao texto ou mesmo à cena do espetáculo. Mais do que isso, vídeos são inerentes ao projeto *Odisseia 116* e estão presentes antes mesmo do rascunho de uma dramaturgia possível. Está no depoimento cedido em viagem o verdadeiro início de escrita. Como observam Felisberto Sabino da Costa e Ipojucan Silva: “podemos falar de um dispositivo dramático contemporâneo em que a tecnologia se situa não somente no manejo de objetos eletrônicos, mas no modo como a dramaturgia é composta. (COSTA; SILVA, 2016, p. 81)

Em *Odisseia 116*, os vídeos funcionam a partir de dois registros possíveis, não hierárquicos entre si. O primeiro diz respeito ao vídeo como um dos alicerces do projeto, que inspira, interfere e dialoga como voz na dramaturgia, podendo ser utilizado na encenação. O segundo diz respeito à especificidade do vídeo enquanto tecnologia e meio de captação que interfere de forma ativa, comunica e elabora imagens por meio de indicações na dramaturgia e através da cena no processo de sala de ensaio.

Todas as manipulações e mudanças da câmera em cena serão vistas pela plateia. A ideia de ilusão da realidade não é buscada pelo projeto.

Segundo a pesquisadora Ana Bernstein (2017), em seu artigo *Performance, tecnologia e presença: the Builders Association*, uma das principais questões que surge com o uso das novas mídias relaciona-se à presença do ator. De acordo com a autora, o que se coloca nesse debate é “o esvaziamento da [presença] em decorrência da mediação imposta ao ator. Em outras palavras, o debate revolve entre a (aparente) oposição entre o ‘ao vivo’ e o ‘mediado’”. (BERNSTEIN, 2017, p. 403)

Bulhões-Carvalho (2011) usa o termo *semipresença* para falar do ator e do espectador da cena contemporânea teatral em sua relação com as novas tecnologias.

No projeto *Odisseia 116*, há presenças sendo questionadas o tempo todo e tentando estabelecer-se como semi-presença: a primeira delas é a minha como ator com indicações de um corpo fantasma e sem linhas na própria dramaturgia ou buscando formas de apagamento por meio de falas durante *black-outs*, textos projetados, gravados e voz em *off*; a segunda é o apagamento da fala original dos entrevistados reelaborada para a cena como dramaturgia ou ainda a edição e corte de vídeos para a cena, em uma busca que ao mesmo tempo em que aponta para o documento, o embaça a partir dos significantes teatrais.

Em seu artigo intitulado *Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective*, Philip Auslander (2012) argumenta que a ideia de “ao vivo” não se configura como conceito ontológico, mas é antes uma condição historicamente variável que resulta dos próprios efeitos de mediatização. Segundo o autor, foi somente a partir do desenvolvimento da gravação que se tornou possível e necessário pensar sobre as representações ao vivo. (AUSLANDER, 2012).

Ao refletirmos especificamente sobre o teatro e a relação da presença, sobre o ao vivo e o mediado dentro da própria linguagem, a fricção pode ser ampliada para além do trabalho do ator, tendo em vista outros campos técnicos como, por exemplo, a luz. Uma tela de LCD no palco que projeta um vídeo ou uma imagem funciona também como luz na cena que é gravada e mediada, transmitida por outro meio que não o tradicional refletor ou a lâmpada.

A presença do vídeo, sua mediação, se dá de formas distintas na dramaturgia *Odisseia 116*. Na cena 1, *Início da viagem*, misturo fatos narrados nas entrevistas gravadas com sensações e impressões que tive destas entrevistas e com a observação dos entrevistados em momentos distintos da viagem. A possibilidade de voltar ao vídeo durante todo o processo me permite acesso a gestos e intenções que em certos momentos aprofundam a fala dos entrevistados e em outros as negam objetivamente. O que se escondia por trás da

palavra muitas vezes era revelado pelo vídeo por meio de gestos, emoções, olhares e silêncios.

Ainda nesta cena, há uma voz em *off*, ampliada por meio de um microfone que seleciona o primeiro fragmento em que misturo de forma objetiva a *Odisseia* homérica com as questões da viagem. A cena é realizada no escuro. Esta escolha estética é inspirada na voz em *off* do teatro grego, mas não busca os mesmos efeitos.

Segundo Costa e Silva (2016), a relação da ausência/presença no teatro contemporâneo dialoga diretamente com a virada sociocultural e com a globalização no final do século XX. Para os autores:

A manipulação/utilização/produção de dispositivos tecnológicos propõe múltiplos jogos de onde podem advir experiências lúdicas ou aventar outras questões ainda não vivenciadas. A incorporação de tablets, celulares, laptops, telas, projetores e demais aparatos compõem paisagens sonoras e visuais que se convertem em materiais intrínsecos de uma dramaturgia, atuando não apenas como objetos cenoplásticos. (COSTA; SILVA, 2016, p. 80)

A ideia de paisagens sonoras e visuais intrínsecas à dramaturgia, como defendem os autores, está diretamente relacionada com a forma como entendo e trato os diversos materiais do projeto *Odisseia 116*, compreendendo que vídeos são também dramaturgia.

Esta presença então não se estabeleceria somente com a ação destes dispositivos em cena, mas com a forma como eles vão se reeditando e se reestabelecendo junto aos demais elementos do espetáculo. Vídeos são experiências vivas e dinâmicas que apontam para o conflito entre presença e ausência no projeto *Odisseia 116*. De acordo com Bernstein:

A crescente midiatização do teatro e da performance, especialmente ao longo da década de 1990, sinalizou para a crítica uma estratégia pós-moderna de desconstrução da presença, por meio do descenramento do sujeito, da fragmentação narrativa que esvazia a autoridade do texto, do questionamento do ator e também da personagem. (BERNSTEIN, 2017, p. 406)

Ao propor um monólogo no qual o único sujeito em cena é apagado, retiro o foco da presença do meu corpo como ator e transfiro-o para a palavra e a voz. Um dos efeitos buscados a partir da fragmentação narrativa do projeto *Odisseia 116* é justamente a possibilidade de relacionar-me e afetar-me por esta fonte que é o vídeo na escrita, direcionando-me para uma dramaturgia possível

Na cena 2, *O ato de voltar*, o próprio uso da câmera como objeto que invade o espaço da viagem em relação às paisagens captadas e pessoas entrevistadas coloca-se como uma problemática na dramaturgia. Então eu, com a câmera na mão, danço com este dispositivo que tenta

se infiltrar no processo. A câmera invadiu a viagem e a dramaturgia fazendo com que sua presença na cena também fosse essencial. Para Marta Isaacsson (2011), o ator pode “ser ele mesmo o gestor da imagem virtual, quando se torna um ator-*cameraman*, empunhando câmeras de vídeo.” (ISAACSSON, 2011, p. 20)

Em *Odisseia 116*, coloco-me também no lugar de ator-*cameraman* reposicionando a câmera, ao mesmo tempo em que faço desta um objeto vivo em seu contato com a plateia e em sua própria forma de revelar-se, tendo em vista que os dispositivos serão afirmados não somente como possibilidade de se apontar para uma imagem, capturá-la ou projetá-la, mas como imagem em si em sua relação com o ator e com a plateia.

Ao analisar o trabalho do grupo teatral estadunidense *The Builders Association*, Bernstein (2017) observa que o uso do vídeo ao vivo confere maior complexidade à atuação, justamente porque a presença ao vivo depende do uso da câmera, suas possibilidades de gravação e de *replay*. Para Costa e Silva (2016), a relação das novas tecnologias na cena contemporânea “[e]ntra numa zona ambígua em que operar dispositivos é também ser operado por eles.” (COSTA; SILVA, 2016, p. 80). No projeto *Odisseia 116*, a mesma câmera que outrora foi apontada por mim para capturar imagens e depoimentos em viagem, agora aponta novamente, só que desta vez para o seu manipulador, que na cena encontra-se em estado distinto de elaboração sensível.

A presença do meu corpo mediado pelo vídeo é uma questão para esta cena proposta pela dramaturgia *Odisseia 116*. Esta questão vem desde as minhas incertezas e inseguranças em como tratar com a fala do outro na dramaturgia, passando também pelas relações com a Odisseia homérica e minhas questões pessoais enquanto artista que migra e que tem nos dispositivos midiáticos uma forma de estar mais próximo dos amigos e familiares. Steve Dixon (2007) faz um apanhado sobre a relação do corpo como conceito, para logo em seguida pensá-lo em sua relação com as novas mídias. Para Dixon:

Quando o corpo é “transformado”, composto ou telematicamente transmitido para ambientes digitais, também devemos lembrar que, apesar do que muitos dizem, não ocorre uma transformação real do corpo, mas da composição pixelada de sua imagem gravada ou gerada por computador. (DIXON, 2007, p. 212)

Nos momentos em que as cenas do espetáculo *Odisseia 116* indicam as entrevistas e que me proponho enquanto *performer* a encenar os depoimentos, há uma justaposição de imagens possível somente pelo auxílio da câmera e do projetor. Há uma mudança de chave e uma descentralização da minha imagem, que devido ao vídeo se torna dupla: ao mesmo tempo, o corpo presente é também reproduzido através da técnica. Nesta cena, crio, através da mídia, o meu corpo virtual visando desestabilizar todos os elementos do espetáculo.

De acordo com Isaacsson (2011), “a expansão do emprego de recursos tecnológicos sobre a cena, a hibridização hoje percebida sobre a cena, reflete o surgimento da tecnologia digital e a nova paisagem cultural, onde o homem está mergulhado em uma realidade de interferências midiáticas.” (ISAACSSON, 2011, p. 9)

A relação metalinguística/metateatral também está presente na *cena 08: A câmera e a atriz* (segundo ato), com o depoimento da “personagem” Eucricleia. A “personagem” é uma atriz do interior convidada para gravar um filme. A justificativa deste filme de ficção é praticamente a mesma justificativa e impulso que eu tenho para realizar o projeto *Odisseia 116*. Neste sentido, entrevisto uma atriz que foi convidada para fazer um filme de um diretor que está viajando pelo interior do Brasil coletando material para o seu longa. Esta entrevista é uma reedição do percurso de feitura da peça explorado na própria peça.

Quase ao fim do primeiro ato há uma conversa entre a Sereia e um “personagem” chamado seu Joaquim. Um vídeo editado com o depoimento do mesmo será projetado. O depoimento dado antes por mim na cena é uma elaboração a partir da fala do entrevistado. Já o depoimento projetado funciona como lembrança da relação da dramaturgia com os depoimentos na viagem, como se a entrevista em si não fosse somente material a ser sublinhado, mas um fantasma que atravessa de formas diversas a dramaturgia e encenação.

Odisseia 116 tem como forte característica uma relação com o documental, com os apontamentos que surgem a partir da experiência da viagem, mas me interessa também pensar como o meu fazer artístico interage e age a partir destas documentações, criando uma cena do real com características documentais, mas que é antes de tudo específica ao espaço teatral. Em *Odisseia 116*, o político é a própria estética que quebra a linearidade, fragmenta a narrativa e desvenda os dispositivos. A câmera, o projetor, as fotografias e os vídeos não têm como intenção me ajudar a contar uma história, mas revelam por meio do seu uso que a poética na dramaturgia como imagem virtual pode extrapolar as palavras.

Steve Dixon (2007) sublinha a pluralidade de formas de lidar com as novas tecnologias na cena contemporânea. De acordo com o autor, para muitos artistas as tecnologias digitais permanecem como ferramentas de aprimoramento, enquanto que, para outros, estas tecnologias transformam fundamentalmente a ontologia de suas criações estéticas, reencaminhando-as para outras direções e modos de operação. (DIXON, 2007). Muito mais do que ferramentas a serviço de algo, em *Odisseia 116* a fotografia e o vídeo são literalmente parte da dramaturgia, de maneira formal, estética e temática. Atravessam o texto em vários momentos e de formas diversas, indicando cenas, direcionando “personagens” e influenciando as rubricas. Dixon denomina a performance digital como *via positiva*. Para o autor:

O desempenho digital é, em geral, o oposto polar: via positiva. Em vez de se despir para revelar essências, como a imagem clássica de Michelangelo martelando e esculpindo pedras para revelar e criar algo que já existe, mas escondido por baixo; a performance digital é, por definição, um processo aditivo. (DIXON, 2007, p. 28)

A seu ver, este processo de adição tem como intenção aumentar o desempenho, os efeitos estéticos e o senso do espetacular em sua relação direta com o audiovisual, seu jogo sensorial e o jogo de significados e associações simbólicas para a cena. (DIXON, 2007). Em *Odisseia 116* este processo de adição começa com a diversidade de fontes usadas no início do projeto e se estende ao uso e dinâmica destas fontes em sua relação com a dramaturgia e encenação. No entanto, tal adição não visa um processo simplesmente acumulativo, mas busca pulverizar os significados, fragmentar as imagens e aprofundar o projeto esteticamente.

Em conversa com colaboradores em sala de ensaio, pensamos na proposta de um espetáculo que fosse simultaneamente uma instalação audiovisual. Quando se depararam com o material, perceberam nele a possibilidade de expandir estas imagens e sonoridades na cena. O espetáculo então contaria de início com uma instalação sonora e, logo em seguida, com várias projeções de vídeos por todo o espaço da cena. De acordo com Isaacsson:

Dentre tantos outros fatores que poderiam aqui ser arrolados como motivadores da mudança de comportamento do teatro em relação à tecnologia, destaca-se um em especial: o fortalecimento da importância concedida à comunicação sensorial da cena com o espectador... Novos modelos cênicos, surgidos nos anos 70 e considerados, pela crítica, como expressões de um “teatro de imagem”, vieram fortalecer a importância do diálogo sensorial com o espectador. (ISAACSSON, 2011, p. 19)

Acredito que o sensorial compreende desde a revelação dos dispositivos que vão capturar e projetar imagens na cena como a câmera e o projetor; passando pela disposição das caixas de som no espaço, que permitem direcionar o lugar no qual determinada sonoridade irá surgir; até a possibilidade de mover os dispositivos audiovisuais de espaço, lidando diretamente com o aparato técnico e com suas possibilidades múltiplas de despertar sensibilidades para além do aprisionamento no palco italiano.

Imaginamos este espaço como um galpão, salão ou mesmo uma arena, tendo em vista a necessidade de maior aproximação e interatividade com o público. Os vídeos das entrevistas seriam previamente editados e projetados. Os vídeos ao vivo seriam gravados e projetados também em espaços distintos do galpão com relação ao “personagem” e à cena. Dois ou três vídeos de animação também seriam elaborados para o espetáculo.

Pensamos também na possibilidade de entrevistar alguns espectadores sobre viagens e que de alguma forma estas entrevistas continuassem retroalimentando a peça. Como observa Dixon: “Através da integração de telas de mídia dentro da *mise-en-scène*, os artistas experimentam técnicas que às vezes fragmentam e deslocam corpos, tempo e espaço, e em outras unificam significações físicas, espaciais e temporais.” (DIXON, 2007, p. 336). A intenção no projeto *Odisseia 116* é fragmentar as unidades de ação, tempo e espaço ao invés de tentar unificá-las. As justaposições buscadas no trabalho são de imagens distintas.

Bonnie Marranca, em seu artigo *Performance como design: a midiaturgia de Firefall de John Jesurun* (2013), desenvolve o conceito de *mediaturgia* para analisar o trabalho de John Jesurun. A autora explica:

distanciei-me do uso familiar de “dramaturgia” devido a suas ligações históricas com o drama, e prefiro usar agora “mediaturgia”, que situa a mídia como centro do estudo, embora esteja agudamente consciente da tensão entre estes dois termos. Propus o conceito pela primeira vez em uma entrevista com Marianne Weems, diretora artística de The Builders Association, em referência ao uso de texto e imagem e de performers vivos e virtuais em *Super Vision*, um trabalho que embute mídia na performance ao invés de usá-la simplesmente como ilustração e decoração. (MARRANCA, 2013, p.3)

Não considero que as mídias do projeto *Odisseia 116* constituam o centro da pesquisa, mas considero que o uso de imagens elaboradas a partir das mídias e os próprios dispositivos citados na dramaturgia e indicados na encenação têm forte peso para os demais elementos do espetáculo, tendo a capacidade de aproximá-lo deste termo. Marranca (2013) afirma que em *Firefall* os espectadores têm acesso a um grande número de informações, chegando à sua saturação. Tal saturação de informações é também uma saturação de mídias no teatro contemporâneo (MARRANCA, 2013). Acredito que a saturação, reprodução, edição e dinâmica das imagens são características que aproximam os espectadores do teatro contemporâneo. As novas mídias diversificam as fontes de distribuição das imagens em relação direta com os outros elementos do espetáculo, como o próprio texto. Para Marranca:

Na impermanência deste mundo, qualquer pessoa, imagem ou texto está a uma tecla de ser apagado. Descorporificação é a condição permanente de ser uma personagem ou uma imagem. Se “busca” é o termo operativo, certamente existe tanto no sentido existencial quanto digital. (MARRANCA, 2013, p. 13)

A utilização de mídias diversas no projeto *Odisseia 116* constitui mais um dispositivo de horizontalização dos demais elementos do espetáculo, ao mesmo tempo em que os invade, criando assim novos e abertos significantes.

De acordo com Arlindo Machado em seu livro *Arte e mídia* (2010), o conceito “Artemídia” se refere a expressões artísticas que se utilizam dos recursos tecnológicos e do mercado de entretenimento para propor caminhos alternativos e qualitativos de difusão. Para o autor, as experiências de artemídia incluem todas as experiências que utilizam-se das novas tecnologias, principalmente no campo da informática e da eletrônica (MACHADO, 2010). Neste sentido, o projeto *Odisseia 116* é também um projeto de artemídia, tendo em vista que o vídeo no espetáculo dialoga de forma plural em toda a sua feitura, sendo projetado, citado, editado e por vezes criado. Para o autor:

A apropriação que a arte faz do aparato tecnológico que lhe é contemporâneo difere significativamente daquela feita por outros setores da sociedade, como a indústria dos bens de consumo. Em geral, aparelhos, instrumentos e máquinas semióticas não são projetados para a produção de arte, pelo menos não no sentido secular desse termo, tal como ele se constitui no mundo moderno a partir mais ou menos do século XV. (MACHADO, 2010, p. 10)

Me utilizar de vídeos, fotografias e recursos tecnológicos como câmera, projetor e computador em uma peça de teatro não significa render-me ao mercado e à política de difusão em massa, mas pelo contrário, utilizar-me dos seus próprios dispositivos para subvertê-los. Esta subversão não ocorre somente quando não busco a ilusão da realidade, mas quando desvendo os dispositivos

para criticá-los, ao passo que crio novos reais possíveis na *Odisseia 116*. Sobre o artista artemídia, Machado ressalta:

Longe de se deixar escravizar pelas normas de trabalho, pelos modos estandardizados de operar e de se relacionar com as máquinas; longe ainda de se deixar seduzir pela festa de efeitos e clichês que atualmente domina o entretenimento de massa, o artista digno desse nome busca se apropriar das tecnologias mecânicas, audiovisuais, eletrônicas e digitais numa perspectiva inovadora, fazendo-as trabalhar em benefício de suas ideias estéticas.

(MACHADO, 2010, p. 16)

Apesar de acreditar que a palavra inovação é perigosa neste contexto, tendo em vista que a ideia de ineditismo é também um eco das práticas consumistas de mercado, acredito que há uma subversão que ao meu ver se dá por meio de combinações, justaposições e negações do sistema vigente, que não busca o novo na arte, mas que dialoga, cita e critica o seu tempo. Os novos dispositivos, neste sentido, liberam-se para novas percepções sensíveis, metafóricas e abertas.

Há certa dicotomia entre a imagem e a palavra presente em alguns discursos nas artes contemporâneas. No teatro, muito provavelmente com o surgimento da encenação do início do século XX e com um teatro da imagem na segunda metade do século, houve a necessidade e o crescimento de um teatro muito

mais sujeito à imagem do que à palavra. O encenador Robert Wilson é um dos grandes expoentes do teatro da imagem. No entanto, ao remeter-se ao vídeo-arte, Arlindo Machado, em seu artigo *O vídeo e sua linguagem* (1993), lembra que:

Uma das conquistas mais interessantes do vídeo-arte foi justamente a recuperação do texto verbal, a sua inserção no contexto da imagem e a descoberta de novas relações significantes entre códigos aparentemente tão distintos. O gerador de caracteres, não o esqueçamos, é uma invenção da tecnologia do vídeo. Com ele, é possível construir textos iconizados, ou seja, textos que participam da mesma natureza plástica da imagem, textos dotados de qualidades cinemáticas e que, sem deixar de funcionar basicamente como discurso verbal, gozam também de todas as propriedades de uma imagem videográfica. (MACHADO, 1993, p. 8)

Pensando que palavra também é imagem, o vídeo-arte consegue sintetizar estas duas naturezas por muito colocadas em pólos opostos. Para o autor: “o vídeo logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano, ou então quando ele assume a dispersão, organizando a mensagem em painéis fragmentários e híbridos, como na técnica da *collage*” (MACHADO, 1993, p. 15). No caso do espetáculo *Odisseia 116*, a recorrência do vídeo está nas entrevistas, que funcionam quase como um refrão em que ao

mesmo tempo que se repetem enquanto forma, são fragmentadas e isoladas enquanto conteúdo. A dispersão também se dá quando, em alguns vídeos em sala de ensaio, utilizo fotografias, cartas, objetos, alimentos, desenhos, cores, texturas e sonoridades.

O pesquisador Eli Borges Júnior, em seu artigo *Viagem a um real desfamiliarizado: performatividade da tecnologia na cena contemporânea* (2013), aponta a tecnologia como dramaturgia a partir do trabalho do Wooster Group. O autor defende a performatividade da tecnologia na cena como possibilidade de desestabilizar a teatralidade (BORGES JÚNIOR, 2013). Segundo o autor: “em nenhum momento – ou em poucas e breves situações – a tecnologia que permeia os espetáculos está a serviço da tarefa da *mimesis*. Não há, pois, a obrigação, por parte da tecnologia, de reproduzir efeitos de um real ou de adornar a ficção com o máximo possível de referências de um real.” (BORGES JÚNIOR, 2013, p. 69). No espetáculo *Odisseia 116*, o uso de novas tecnologias tem a finalidade de subverter algo que é predominantemente utilizado como estatuto de verdade, que são as entrevistas gravadas e os depoimentos das pessoas na viagem. A tentativa é a de assumir a manipulação e a edição de todos os materiais da cena. Não busco com o espetáculo constatar ou comprovar algo, mas migrar entre caminhos misturando política e metáfora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Amparar-me na genética teatral como possibilidade metodológica me permitiu traçar, neste artigo, um caminho onde os vídeos perpassam a construção dramaturgica além de uma possível projeção deles na cena. Esta reflexão não se estabelece por meio de uma linearidade temporal, mas de maneira concomitante, na qual dramaturgia não se coloca em primeiro plano e encenação em segundo.

Os vídeos de entrevistas são fortes por sua característica de presença, pela possibilidade de evocar o real. No processo de escrita, poder assisti-los inúmeras vezes e rememorar o contexto de todas as gravações me auxiliavam ao acessar memórias da gravação, levando em consideração, assim, lacunas, silêncios, sensações, pausas, tanto quanto as próprias palavras dos entrevistados.

O vídeo pensado para a cena é um elemento essencial de quebra da ilusão da realidade na *Odisseia 116*. Não somente projetam-se vídeos, mas assume-se dispositivos *notebooks*, câmera fotográfica e *datashow* como tais. Na sala de ensaio, são testados vídeos captados em viagem, bem como gravados na própria sala, por vezes duplicando a cena, por vezes servindo como possibilidade de reafirmações possíveis, refrões dentro da encenação. Tais refrões e reafirmações entre o ao vivo e o mediado elucidam as questões de presença e semipresença dentro da encenação.

A ideia de ator-*cameraman* se estabelece em aproximação com um ator técnico, que manipula dispositivos como a própria câmera, mas também *notebook* e celular, colocando-se como um *performer* muito mais interessado em construir e manipular imagens do que na busca virtuosista de uma grande interpretação.

Sobre uma dramaturgia que extrapola a palavra, o debate proposto por Bonnie Marranca e alguns outros pesquisadores que tentam fugir da ideia de drama e sua historicidade se faz necessário. A midiaturgia como uma escrita atravessada por e dependente das mídias diversas me interessa para repensar meu processo criativo enquanto dramaturgo.

NOTAS

1 Outros conceitos foram abordados a partir da dramaturgia *Odisseia 116*, tais como o trauma e a cicatriz no artigo de minha autoria publicado na *Revista Cena*, intitulado O trauma e a cicatriz na escrita da *Odisseia 116* (LOPES, 2021), além de um debate sobre paisagens e fotografias a partir de um artigo também de minha autoria publicado na *Revista Conceição* e intitulado Reflexões sobre paisagens e fotografias da *Odisseia 116* (LOPES, 2021). Mais recentemente publiquei um artigo na *Revista Urdimento*, intitulado Aspectos cartográficos das peças *Odisseia 116* e *BR3* (LOPES, 2021), traçando uma cartografia possível entre as duas peças.

2 A segunda câmera foi manipulada pela fotógrafa, atriz e estudante de Teoria e Estética do teatro Ana Raquel Machado, que me acompanhou em viagem, participando ativamente do projeto.

3 De acordo com Marta Isaacsson: “Foi graças à luz elétrica que se consolidou a cultura da ilusão no teatro, a virada do século XIX para o XX. E dentro dessa cultura da ilusão se impôs a busca do efeito de real que viria ser definitiva para o surgimento da mais importante investigação sobre a arte do ator até então desenvolvida, aquela liderada pelo ator e encenador russo Constantin Stanislavski”. (ISAACSSON, 2011, p. 10)

4 Tradução minha.

5 Tradução minha.

6 Alguns destes colaboradores são: Raquel Tamaio, Carlos Cardoso, Laura Samy, Paulo de Melo, Sara Magalhães e Carla Costa. Trabalham comigo atualmente em uma residência chamada Casa Rio, que fica no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro.

7 A ideia de instalação está muito ligada à cenografia e sonoplastia quando pensamos no teatro e em sua relação com as novas tecnologias, mas também em sua interação com o ator/*performer*. Bulhões-Carvalho (2011) defende que a cenografia pode se tornar um *performer* assim como os atores.

8 Tradução minha.

9 Tradução de Ana Bernstein

10 Tradução de Ana Bernstein

REFERÊNCIAS

- AUSLANDER, Philip. Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, v. 34, n. 3, p. 3-11, set. 2012.
- BERNSTEIN, Ana. Performance, tecnologia e presença: The Builders Association. *Revista Sala Preta*, v. 17, n. 1, p. 400-419, 2017.
- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria de. Longe é um lugar que não existe: discussão de portas abertas entre (novo) teatro e (novas) tecnologias. *Revista Moringa artes do espetáculo*. João Pessoa, v. 2, n. 1, p. 61-70, jan./jun. de 2011.
- COSTA, Felisberto Sabino da; SILVA, Ipojuca Pereira da. Olhares sobre a ausência/presença: teatro e tecnologia. *Art Research Journal*, v. 3, n. 1, p. 80-91, jan./jun. 2016.
- DIXON, Steve. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, Massachusetts; Londres: The MIT Press, 2007.
- GRÉBILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; BUDOR, Dominique. Por uma Genética Teatral: premissas e desafios. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre. v. 3, n. 2, maio/ago., p. 379-403, 2013.
- ISAACSSON, Marta. Cruzamentos Históricos: Teatro e tecnologia de imagem. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v. 13, n. 23, p. 7-22, jul.-dez. 2011.
- LOPES, C. Q. Aspectos cartográficos das peças Odisseia 116 e BR3. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 3, n. 42, p. 1-21, 2021. Disponível em <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20165>. Acesso em 21/12/2021.
- LOPES, C. Q. Reflexões sobre paisagens e fotografias da Odisseia 116. *Conceição/Conception*, Campinas, v. 10, n. 00, p. e021008, 2021. Disponível em <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8665649>. Acesso em 28/11/2021.
- LOPES, Cleilson Queiroz. O Trauma e a Cicatriz na Escrita da Odisseia 116. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 33, p. 86-98, jan./abr. 2021. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/105692>
- LOPES, Cleilson Queiroz. *Odisseia 116*. Dramaturgia. 2017. Manuscrito inédito.
- MACHADO, Arlindo. *Arte e Mídia*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2010.
- MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. *Revista USP – Dossiê*. 1993.
- MARRANCA, Bonnie. Performance como Design: A midiaturgia de *Firefall* de John Jesurun. *Revista O Percevejo*, v. 5, n. 1, jan./jul. 2013. (Tradução: Ana Bernstein).

TRADUÇÃO

UM EXCESSO DE MUNDO: A INTERNET ESTÁ MORTA?

TOO MUCH WORLD: IS THE INTERNET DEAD?

UN EXCESO DE MUNDO: ¿INTERNET HA MUERTO?

Hito Steyerl* (cineasta, Alemanha)

TRADUÇÃO: Amanda Pietroluongo**; Beatriz Pimenta Velloso*** (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

REVISÃO: Gabriel de França Caetano**** (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 Hito Steyerl, Amanda Pietroluongo, Beatriz Pimenta Velloso, Gabriel de França Caetano

Submetido: 19/11/2021

Aceito: 4/5/2021

RESUMO Desconstruindo a expectativa de que a Internet seria um grande vetor de democratização do conhecimento, o texto revela de forma sarcástica a expansão de antigos monopólios midiáticos dentro das redes sociais. O crescimento de ideologias, o surgimento de *fake news* e os ataques intempestivos à opinião de usuários não seriam atitudes espontâneas, mas procedimentos planejados para assegurar o poder a poucos privilegiados.

PALAVRAS-CHAVE internet; cinema; produtivismo; circulacionismo; arte contemporânea

ABSTRACT Deconstructing expectations that the internet would be a vector for the democratization of knowledge, the essay sarcastically reveals the expansion of old media monopolies within social networks. The growth of ideologies, the appearance of fake news and unexpected attacks at users' opinions, far from being spontaneous attitudes, are instead planned procedures to secure the power of a privileged few.

KEYWORDS internet; cinema; productivism; circulationism; contemporary art

* Hito Steyerl é artista, cineasta e escritora. Participou como artista da Documenta 12 e da 32ª Bienal de São Paulo.

** Amanda Pietroluongo é artista e graduanda do Curso de Artes Visuais-Escultura da EBA/UFRJ. E-mails: amanda.pietroc@gmail.com.

*** Beatriz Pimenta Velloso é artista e professora associada do Departamento de Artes Visuais-Escultura da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: biapimentav@eba.ufrj.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9571-0616>.

**** Gabriel de França Caetano é artista e graduando do Curso de Artes Visuais-Escultura da EBA/UFRJ. E-mail: gabrieldf Franca07@gmail.com.

RESUMEN Deconstruyendo la expectativa de que Internet sería un gran vector para la democratización del conocimiento, el texto revela con sarcasmo la expansión de los viejos monopolios mediáticos dentro de las redes sociales. El crecimiento de las ideologías, la aparición de fake news y los ataques intempestivos a las opiniones de los usuarios serían actitudes no espontáneas, sino procedimientos destinados a asegurar el poder de unos pocos privilegiados.

PALABRAS CLAVE internet; cine; productivismo; circulacionismo; arte contemporáneo

A internet está morta?¹ Não se trata de uma pergunta metafórica. Nem que a internet esteja disfuncional, inútil ou fora de moda. Pergunta-se o que aconteceu com a internet depois que ela deixou de ser uma possibilidade. Literalmente, se ela está morta, como foi que morreu e quem foi que a matou.

Mas como alguém pode pensar que a internet acabou, quando ela está cada vez mais potente? Quando não apenas incita, mas captura inteiramente a imaginação, a atenção e a produtividade das pessoas, em maior intensidade que em qualquer outro momento de sua história? Nunca houve tantas pessoas dependentes, imbricadas, vigiadas e exploradas pela rede. A internet hoje parece esmagadora, espetacular e sem nenhuma outra alternativa imediata. Provavelmente a internet não está morta. Ela parece ter se totalizado. Ou mais precisamente: ter se espalhado por toda parte!

Diferentemente do que se pensa, a internet implica uma dimensão espacial. Seu sinal não está em todos os lugares. Hoje, mesmo quando as redes parecem se

multiplicar exponencialmente, muitas pessoas ainda não possuem acesso à internet ou simplesmente não fazem uso dela. Mesmo assim, a rede continua se expandindo em outra direção. Ela começa a circular no modo *offline*. Mas como isso começou?

Se lembram do levante romeno em 1989, quando manifestantes invadiram estúdios de TV para fazer história? Naquele momento, as imagens mudaram de função.² Transmissões em estúdios de TV ocupados tornaram-se eventos cataclísmicos – extrapolando registros ou documentos.³ Desde então, tornou-se claro que imagens não são interpretações objetivas ou subjetivas de uma condição pré-existente ou meramente aparências falaciosas. Imagens são como nós, enlaçamentos de energia e matéria que migram entre diferentes suportes⁴, moldando e afetando pessoas, paisagens, políticas e sistemas sociais. As imagens adquiriram uma estranha habilidade de proliferar, transformar e ativar. Por volta de 1989, as imagens de televisão começaram a caminhar através das telas, em direção à realidade.⁵



Hito Steyerl, *How Not to Be Seen: A Fucking Didactic Educational.MOV File*, 2013. Vídeo em HD de canal único, ambiente. 15'52".
Vista da instalação no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri, 2015. Disponível em <https://issuu.com/bienal/docs/32bsp-catalogo-web-pt/194>. Acesso em 7/1/2022.

Esse desenvolvimento foi acelerado quando a infraestrutura da internet começou a suplementar as redes de TV com seus circuitos de circulação de imagens.⁶ De repente, os pontos de transferência se multiplicaram. Telas se tornaram onipresentes, para não falar das próprias imagens, que podem ser copiadas e dispersadas com o toque de um dedo.

Dados, sons e imagens agora estão rotineiramente transitando para além das telas, em um estado bruto diferenciado.⁷ Superam os limites dos canais de dados

e materializam-se. São encarnadas como protestos ou produtos, como reflexos de lentes, arranha-céus ou tanques *pixelados*. Imagens tornam-se desplugadas e desequilibradas, e começam a se aglomerar no espaço fora da tela. Elas invadem cidades, transformando espaços em *sites* e realidade em bens imóveis. Elas se materializam como um *junkspace*⁸, invasões militares e cirurgias plásticas mal feitas. Elas se alastram por e para além das redes, contratam e expandem, atrasam e tropeçam, disputam, abominam, surpreendem e atraem.

STEYERL, Hito; PIETROLUONGO, Amanda; VELLOSO, Beatriz Pimenta; CAETANO, Gabriel de França. *Um excesso de mundo*.



Hito Steyerl, *Hell Yeah We Fuck Die*, 2016. Baseando-se nas cinco palavras mais populares em títulos de músicas na língua inglesa desta década (inferno, sim, nós, foda e morrer), Steyerl chama atenção para uma espécie de hino do nosso tempo, acompanhado por trilha sonora. Disponível em <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/256>. Acesso em 16/1/2022.

Olhe ao seu redor: ilhas artificiais imitam plantas geneticamente modificadas. Consultórios odontológicos se vendem como *sets* de filmagem de comerciais de carro. Maçãs dos rostos são retocadas da mesma maneira que cidades inteiras fingem ser tutoriais do CAD no YouTube. Obras de arte são enviadas por e-mail para aparecer em *lobbies* bancários criados em *softwares* de aviões de caça. Nuvens gigantes de armazenamento se precipitam como horizontes em locais desertos. Entretanto ao se tornarem reais, a maioria das imagens é substancialmente alterada. Elas são traduzidas,

torcidas, feridas e reconfiguradas. Elas mudam de disposição, entorno e giro. Um clipe pintando as unhas torna-se um protesto no Instagram. Um *upload* desce como uma *shitstorm*⁹. Um *gif* animado se materializa como um *pop up* em uma fila de aeroporto. Em alguns lugares, parece que arquiteturas inteiras de sistema NSA¹⁰ foram construídas – mas somente depois que o Google as traduz, vemos estoques de carros onde janelas espelhadas em um único sentido estão voltadas para dentro. Ao sair da tela, as imagens são distorcidas, dilapidadas, incorporadas e reorganizadas. Elas erram



Hito Steyerl, *Hell Yeah We Fuck Die*, 2016. A videoinstalação, comissionada para a 32ª Bienal de SP, se assemelha a um módulo de treinamento de *parkour* – esporte dedicado à superação de obstáculos – através de imagens coletadas de diversas fontes *online*, robôs são provocados e enxotados de diversas formas em ambientes de teste de qualidade de produto. Disponível em <http://www.32bienal.org.br/pt/participants/o/2560>. Acesso em 16/1/2022.

seus alvos, entendem mal seu propósito, erram suas formas e cores. Elas caminham, caem e voltam a aparecer nas telas.

Corporate Cannibal (2008), videoclipe em preto e branco de Grace Jones, descrito por Steven Shaviro como um exemplo fundamental do afeto pós-cinematográfico, é um

caso a ser pensado.¹¹ A essa altura, a fluidez descontraída e a modulação da figura pós-humana de Jones já está fixada como um modelo de austeridade infraestrutural. Eu poderia jurar que os cronogramas de ônibus de Berlim seguem esse modelo com consistência – eternamente esticando e forçando o espaço, o tempo e a paciência humana. Os destroços do cinema se rematerializam

STEYERL, Hito; PIETROLUONGO, Amanda; VELLOSO, Beatriz Pimenta; CAETANO, Gabriel de França. *Um excesso de mundo*.

como investimentos em ruínas ou “Centros de Dominação Informacional”.¹² Mas se o cinema estourou no mundo moderno para se tornar parcialmente real, também é preciso reconhecer que ele realmente explodiu. E provavelmente também não sobreviveu a essa explosão.

PÓS-CINEMA

Já faz muito tempo que as pessoas sentem que o cinema está um tanto sem vida. O cinema hoje é acima de tudo um estímulo para se comprar novas televisões, sistemas de projeção caseira e iPads com tela retina. Já faz muito tempo que ele se tornou uma plataforma para vender produtos franqueados – passando longas-metragens de futuros jogos de PlayStation em cinemas sanitizados. Se tornou aquilo que Thomas Elsaesser chama de complexo militar-industrial de entretenimento.

Todo mundo tem sua própria versão de quando e como o cinema morreu, mas eu pessoalmente acredito que ele foi estilhaçado quando, no curso da guerra da Bósnia, um pequeno cinema em Jajce foi destruído por volta de 1993. Lugar onde a República Federal da Iugoslávia foi fundada durante a 2ª Guerra Mundial, pelo Conselho Antifascista para a Libertação Nacional da Iugoslávia (AVNOJ). Eu tenho certeza de que o cinema também foi apunhalado em muitos outros momentos e lugares. Ele foi baleado, executado, morto de fome, foi sequestrado no Líbano e na Argélia, na Chechênia e na República Democrática do Congo, assim como em

muitos outros lugares de conflito no pós-Guerra Fria. Não somente se retraiu como se tornou indisponível e, depois da superação do desastre, se estabilizou como obra de arte, como escreveu Jalal Toufic.¹³ Foi morto, ou pelo menos entrou em coma permanente.

Mas vamos voltar à pergunta inicial. Nos últimos anos muitas pessoas – praticamente todo mundo – têm percebido que a internet está estranha. Está obviamente completamente vigiada, monopolizada e sanitizada pelo senso comum, direitos autorais, controle e conformismo. Parece tão vibrante quanto um novo cinema *multiplex* nos anos noventa passando *Star Wars Episódio 1* repetidamente. A internet foi atingida por um franco-atirador na Síria, um drone no Paquistão ou uma granada de gás lacrimogêneo na Turquia? Está em um hospital em Port Said com uma bala em sua cabeça? Ela cometeu suicídio pulando de uma janela de um Information Dominance Center? Mas não há nenhuma janela nesse tipo de estrutura. E não há paredes. A internet não está morta. Ela está morta-viva e está em todos os lugares.

EU SOU UM COMPUTADOR DE REDSTONE DO MINECRAFT

Então, o que quero dizer com a internet ter se mudado para o *offline*? Instantaneamente, ela cruzou a tela, multiplicou *displays*, transcendeu redes e cabos para se tornar inerte e inevitável. Alguém poderia imaginar o desligamento geral de todos os acessos *online* ou de todas as atividades de

usuários. Nós podemos até estar desplugados, mas não significa que estamos a salvo. A internet persiste *offline* como um modo de vida, vigilância, produção e organização – uma forma de voyeurismo intenso somada com opacidade máxima. Imagine uma internet cheia de objetos sem sentido que se “curtem” uns aos outros, reforçando as regras de poucos que compõem quase-monopólios. Um mundo de conhecimento privatizado, patrulhado e defendido pelas empresas avaliativas. De máximo controle somado com intenso conformismo, onde carros inteligentes fazem compras de mercado até um míssil vir e acabar com tudo. A polícia bate à sua porta para lhe prender por um *download* – após lhe “identificar” no YouTube ou em uma câmera de segurança. Eles o ameaçam colocar na prisão por propagar conhecimento de investimento público? Ou talvez implorem que você faça o Twitter cair para impedir uma insurgência. Aperte suas mãos e deixe-os entrar. Eles são a internet de hoje em dia em 4D.

A condição totalizadora da internet não é uma interface, mas um ambiente. Mídias mais antigas, assim como pessoas imageadas, estruturas imageadas e objetos-imagem, são inscritos como temas nas redes. O espaço das redes é em si um médium, ou o que quer que queiram chamar de médium, no estado promíscuo e póstumo em que se encontra hoje em dia. É uma forma de vida (e morte) que contém, assimila e arquiva todas as formas prévias de mídia. Nesse espaço midiático fluido, imagens e sons se transformam em diferentes corpos e aparelhos, adquirindo cada vez mais problemas e hematomas ao longo do caminho. Além disso, não são somente as formas que migram pelas telas, mas também as

funções.¹⁴ Computação e conectividade permeiam a substância e a transformam em matéria-prima para previsões algorítmicas, ou para formar potenciais blocos de construção em redes alternativas. Assim como os computadores de *redstone* do Minecraft¹⁵ são capazes de usar minerais virtuais para calcular operações, materiais vivos e mortos estão cada vez mais integrados com a performance da nuvem, lentamente transformando o mundo em uma placa mãe multiníveis.¹⁶

Mas há também nesse espaço uma esfera de liquidez, de tempestades iminentes e climas instáveis. É o reino que vai da complexidade à loucura, rodando estranhos *loops* de *feedback*. Uma condição em parte criada por humanos, mas somente em parte controlada por eles, indiferente a qualquer coisa, a não ser seu movimento, energia, ritmo e complicação. É o espaço dos ronin da antiguidade, samurais sem mestres, *freelancers* apropriadamente chamados de “homens e mulheres onda”, que flutuam em um mundo fugaz de imagens, estagiários da *deep web* imersos em *soap lands*¹⁷. Nós achávamos que era um problema no sistema de encanamento, mas então como esse tsunami entupiu minha pia? Como que esse algoritmo secou o campo de arroz? E quantos trabalhadores estão desesperadamente escalando essa nuvem ameaçadora que flutua no horizonte agora, tentando espremer alguma qualidade de vida, tentando apalpar a neblina que a qualquer momento pode se transformar tanto em uma instalação artística imersiva quanto em uma demonstração política ensopada em gás lacrimogêneo de alta qualidade?

STEYERL, Hiito; PIETROLUONGO, Amanda; VELLOSO, Beatriz Pimenta; CAETANO, Gabriel de França. Um excesso de mundo.



Banner em protesto no Rio de Janeiro, em 17 de junho de 2013, “Nós somos a rede social!”. Os protestos começaram em 13 de junho de 2013, na cidade de São Paulo, com uma convocatória pública para reduzir as tarifas do transporte público e se fizeram ouvir em toda a internet. Disponível em <https://es.globalvoices.org/2013/07/01/brasil-una-cobertura-de-protestas-for-talece-internet-como-espacio-para-la-movilizacion-ciudadana/>. Acesso em 16/1/2022.

PÓS-PRODUÇÃO

Mas se as imagens começaram a transbordar pelas telas invadindo sujeitos e objetos, a maior e bastante negligenciada consequência disso é que a realidade agora consiste amplamente de imagens; ou melhor, de coisas, constelações e processos previamente evidenciados como imagens. Isso significa que não é possível entender a realidade sem entender cinema, fotografia, modelagem 3D, animação e outras formas de imagens

estáticas ou em movimento. O mundo está imbuído dos cacos de imagens prévias, assim como imagens editadas, *photoshopadas*, agrupadas nas pastas de *spam* e na lixeira. A realidade em si é pós-produzida e roteirizada, afetos renderizados como efeitos de pós-produção. Longe de serem opostos separados por um intransponível abismo, imagem e mundo são em muitos casos somente versões um do outro.¹⁸ Entretanto eles não são equivalentes, mas deficientes, excessivos e desi-

guais em relação um ao outro. E essa lacuna entre eles abre espaço para especulações e intensa ansiedade. Nessas condições, a produção se transforma em pós-produção, agora que o mundo pode ser não apenas entendido, mas também alterado por suas ferramentas. As ferramentas da pós-produção: edição, correção de cor, filtragem, cortes e afins não almejam a representação. Elas se tornaram meios de criação, não somente de imagens, mas também do mundo e seus rastros. Uma hipótese: com a proliferação digital de todo tipo de imagem, de repente um excesso de mundo ficou disponível. O mapa, para usar a famosa fábula de Borges, não somente se tornou equivalente ao mundo, mas o excedeu.¹⁹ Uma quantidade vasta de imagens cobre a superfície do mundo – literalmente no caso da fotografia aérea – em uma confusa pilha de camadas. O mapa explode em um território material que está cada vez mais fragmentado e também emaranhado com ele: em uma instância, a cartografia do Google Maps quase levou a um conflito militar.²⁰

Enquanto Borges apostou que o mapa poderia se definir, Baudrillard, por outro lado, especulou que a realidade estava se desintegrando.²¹ Na verdade, as duas possibilidades se multiplicaram e agora se confundem uma com a outra: em aparelhos portáteis, postos de controle e entre edições. Mapa e território encontram-se um ao outro para realizar traços em painéis táteis, como parques temáticos ou arquiteturas setorizadas. Camadas imagéticas são fixadas

como estratos geológicos enquanto equipes da SWAT patrulham carrinhos de compra da Amazon. A questão é que ninguém consegue aguentar isso. Essa bagunça extensa e exaustiva precisa ser editada em tempo real: filtrada, escaneada, sortida e selecionada – em diferentes versões da Wikipédia, em geografias estratificadas, libidinais, logísticas e desequilibradas.

Esse processo assinala um novo papel para a produção de imagens e, conseqüentemente, também para as pessoas que lidam com elas. Trabalhadores de imagem agora lidam diretamente com um mundo feito de imagens, e possivelmente podem fazer tudo muito mais rápido do que antes. Mas a produção também se misturou com circulação ao ponto de se tornarem indistinguíveis. A difusão da fábrica/ateliê/Tumblr²² com as compras *online*, coleções oligárquicas, empresas imobiliárias e arquitetura de vigilância. Hoje, o local de trabalho pode acabar se tornando um algoritmo rebelde que comanda seu disco rígido, seus olhos e seus sonhos. E amanhã talvez você tenha que dançar até a insanidade.

À medida que a rede transborda para uma nova dimensão, a produção de imagens se transporta para muito além do confinamento de campos especializados. Tornando-se pós-produção em massa em uma era de criatividade de multidão. Hoje, quase todo mundo é artista. Estamos argumentando, fraudando, enviando *spams*, curtindo em corrente ou subalternizando as diferenças. Estamos com tique nervoso, *tuitando* e brindando por uma forma de arte relacional solo,

STEYERL, Hiio; PIETROLUONGO, Amanda; VELLOSO, Beatriz Pimenta; CAETANO, Gabriel de França. Um excesso de mundo.

por um alto processamento dual e uma taxa fixa para *smartphones*. A circulação de imagem hoje em dia funciona pela propagação de *pixels* em órbita através do compartilhamento estratégico de conteúdo absurdo, neo-tribal, majoritariamente produzido nos EUA. Objetos improváveis, *gifs* de celebridades felinas e um aglomerado de imagens anônimas nunca vistas proliferam e flutuam através de corpos humanos via *wi-fi*. Poderíamos pensar nos resultados como uma nova forma vital de arte folclórica, se houvesse alguém preparado para revisar em sua totalidade a definição de folclore e também a de arte. As novas formas de contar histórias usando *emoji* e as ameaças de estupro *tuitadas* estão ambas criando e rasgando comunidades frouxamente conectadas por um déficit de atenção compartilhado.

CIRCULACIONISMO

Contudo essas coisas não são tão novas quanto parecem. Aquilo que a vanguarda soviética do século XX chamou de produtivismo – que marcou a entrada da arte no ciclo produtivo da fábrica – poderia agora ser substituído pelo circulacionismo. Circulacionismo não é sobre a arte de criar uma imagem, mas de pós-produzir, lançar e acelerar a imagem. É sobre as relações públicas das imagens através de redes sociais, sobre propaganda e alienação, sobre ser vazio do jeito mais suave possível.

Lembram como os artistas produtivistas Mayakovsky e Rodchenko criavam cartazes publicitários de produtos

adocicados para a NEP²³? Seriam os comunistas entusiastas do fetichismo de *commodities*?²⁴ Crucialmente, se o circulacionismo fosse reinventado, surgiria a partir de curtos-circuitos em redes pré-existentes, contornando e driblando amizades corporativas e monopólios de discos rígidos. Ele poderia se tornar a arte de recodificar ou reconfigurar o sistema pela exposição da escopofilia estatal, da conformidade do capital e da vigilância varejista. Claro que o circulacionismo atual poderia dar tão errado quanto seu predecessor, por se alinhar com o culto stalinista de produtividade, aceleração e exaustão heroica. O produtivismo histórico foi – vamos ser honestos – totalmente inefetivo e derrotado precocemente por um aparato burocrático sobrecarregado de vigilância e dispositivos de fomento empregatício. E é bem provável que o circulacionismo – em vez de reestruturar a circulação – pode acabar sendo apenas um ornamento para uma internet que parece cada vez mais com um *shopping center* vazio, com nada além de franquias do Starbucks pessoalmente gerenciadas por Joseph Stalin.

Será que o circulacionismo pode alterar o disco rígido e o software da realidade; seus afetos, sentidos e processos? Enquanto o produtivismo deixou poucos rastros em uma ditadura sustentada pelo culto ao trabalho, poderia o circulacionismo mudar a condição de globos oculares, insônia e exposição pessoal em uma fábrica algorítmica? Estariam os stakhanovistas²⁵ do circulacionismo atual em fazendas bangladeshianas,²⁶

minando ouro virtual em campos prisionais chineses²⁷
ou produzindo consentimento corporativo em série
sobre esteiras rolantes digitais?

LIVRE ACESSO

No livre acesso está a consequência definitiva da internet se mover *offline*.²⁸ Se imagens podem ser compartilhadas e circuladas, por que não poderia todo o resto ser disponibilizado também? Se dados podem se mover pelas telas, também podem suas encarnações materiais se moverem pelas vitrines e outros invólucros. Se os direitos autorais podem ser driblados e questionados, por que a propriedade privada não pode? Se alguém pode compartilhar um prato em *jpeg* no Facebook, por que não uma refeição real? Por que não aplicar o uso justo para espaços, parques e piscinas?²⁹ Por que reivindicar livre acesso ao JSTOR e não ao MIT – ou qualquer outra escola, hospital ou universidade? Por que invasões a supermercados não descarregam como nuvens de dados?³⁰ Por que não abrir as fontes de água, energia e champanhe Dom Perignon?

Se o circulacionismo vier a gerar algum sentido, ele deve se mover para o mundo *offline* de distribuição, de disseminação de recursos 3D, de música, terra e inspiração. Por que não se abster lentamente de uma internet morta-viva para construir algumas outras ao seu lado?

STEYERL, Hiito; PIETROLUONGO, Amanda; VELLOSO, Beatriz Pimenta; CAETANO, Gabriel de França. Um excesso de mundo.

NOTAS

1 É isso que o termo “pós-internet” – cunhado há alguns anos por Marisa Olson e subsequentemente citado por Gene McHugh – pareceu sugerir depois que a internet perdeu seu inegável valor de uso pelo crescente valor de câmbio privatizado que possui agora.

2 Cf. Peter Weibel, *Medien als Maske: Videokratie in Von der Bürokratie zur Telekratie. Rumänien im Fernsehen*, ed. Keiko Sei. Berlim: Merve, 1990, p. 124-149.

3 Cătălin Gheorghe, *The Juridical Rewriting of History in Trial/Proces*, ed. Cătălin Gheorghe. Iași: Universitatea de Arte “George Enescu” Iași, 2012, p. 2-4. (https://www.arteiasi.ro/ita/publ/Vector_CercetareCriticalnContext-TRIAL.pdf)

4 Ceci Moss e Tim Steer, anunciaram esplendidamente durante uma exposição: “O objeto que existe em movimento gera diferentes pontos, relações e existências, mas sempre permanece a mesma coisa. Como a pasta digital, a cópia pirata, o ícone, ou Capital, que ele reproduz, viaja e acelera, constantemente negociando com os diferentes suportes que permitem seu movimento. À medida que ocupa esses diferentes espaços e formas está sempre se reconstituindo. Não possui uma existência singular autônoma; é somente ativado dentro de uma rede de nós e canais de transporte. Duplamente um processo distribuído e uma ocorrência independente, é como um objeto expandido, circulando incessantemente, montando e dispersando. Freá-lo seria quebrar inteiramente o processo, infraestrutura ou corrente que o propaga e reproduz”. (<http://www.seventeen-gallery.com/exhibitions/motion-ceci-moss-tim-steer/>)

5 A instância de um fenômeno político mais amplo chamado de transição. Criada para situações políticas na América Latina e depois aplicada aos contextos do Leste Europeu pós 1989, essa noção descreveu um processo teológico que consiste no alcance impossível de países “atrasados” que buscam alcançar a democracia e mercados de livre concorrência. A transição implica um processo de mutação contínua, que em teoria, e em última instância, faria qualquer lugar parecer como o ego idealizado de qualquer nação

ocidental genérica. Como resultado, regiões inteiras foram sujeitas a makeovers radicais. Na prática, essa transição de modo geral significou uma expropriação desenfreada, somada a um decréscimo radical na expectativa de vida. Na transição, um brilhante futuro neoliberal marchou para fora da tela, para ser realizado como uma falta de saúde pública somada à falência pessoal. Bancos ocidentais e empresas de seguros não somente privatizaram pensões, mas também as reinventaram em coleções de arte contemporânea.

6 Claro que a migração de imagens por diferentes suportes não é nada de novo. Esse processo tem sido aparente no fazer artístico desde a Idade da Pedra. Mas a facilidade que muitas imagens têm de morfar na terceira dimensão está a léguas de distância de quando um desenho tinha que ser esculpido no mármore manualmente. Na época da pós-produção, quase tudo que foi feito foi criado por meios de uma ou mais imagens, e qualquer mesa da IKEA é copiada e colada em vez de projetada e construída.

7 Como o Tumblr New Aesthetic [nova estética] demonstrou brilhantemente para coisas e paisagens (<https://new-aesthetic.tumblr.com/>), e como o Tumblr Women as Objects [mulheres como objetos] tem feito para ilustrar a encarnação da imagem no corpo feminino (<https://womensobjects.tumblr.com/>). Igualmente relevante em relação a isso é o trabalho de Jesse Darling e Jennifer Chan.

8 N. de T.: Em referência ao ensaio “Junkspace” (2001), de Rem Koolhaas, que apresenta uma paisagem contemporânea genérica, preenchida de mensagens subliminares e ideológicas diluídas em uma amálgama caótica, a qual é ordenada aparentemente através da ubiquidade da globalização.

9 N. de T.: *Shitstorm*, termo traduzido normalmente como “tempestade de indignação”, é usado para descrever campanhas difamatórias de grandes proporções na internet contra pessoas ou empresas, feitas devido à indignação generalizada com alguma atitude, declaração ou outra forma de ação tomada por parte delas. Originalmente, o termo em inglês é apenas um disfemismo vulgar para uma situação extremamente desagradável ou caótica. (Trecho retirado do livro *No enxame*, de Byung-Chul Han, Editora Vozes, 2018).

- 10 N. de T.: National Security Agency nos EUA é uma agência que emprega profissionais cibernéticos para proteger e defender os sistemas do Governo.
- 11 Ver a análise maravilhosa de Steven Shaviro em "Post-Cinematic Affect: On Grace Jones, Boarding Gate and Southland Tales", *Film-Philosophy*, v. 14, n. 1, 2010, p. 1-102. Ver também seu livro *Post-Cinematic Affect*. Londres: Zero Books, 2010.
- 12 Greg Allen, The Enterprise School, org. Greg, 13/9/2013 (<https://greg.org/archive/2013/09/13/the-enterprise-school.html>)
- 13 Jalal Toufic, *The Withdrawal of Tradition Past a Surpassing Catastrophe* (2009) (https://jalaltoufic.com/downloads/Jalal_Toufic_The_Withdrawal_of_Tradition_Past_a_Surpassing_Disaster.pdf).
- 14 *The Cloud, the State, and the Stack*: Metahaven in Conversation with Benjamin Bratton (<https://mthvn.tumblr.com/post/38098461078/thecloudthestateandthestack>).
- 15 Agradecimentos ao Josh Crowe por chamar minha atenção para isso.
- 16 *The Cloud, the State, and the Stack*.
- 17 N. de T.; *Soapland*, termo construído a partir de duas palavras em inglês, é usado no Japão para designar lugares onde os clientes se envolvem com mulheres em relações sexuais sem penetração, a fim de atingir o orgasmo. Sob o aspecto da lei esses clubes fazem negócios onde os clientes são apenas banhados e massageados.
- 18 Oliver Laric, *Versions* (2012) (<http://oliverlaric.com/vversions.htm>).
- 19 Jorge Luis Borges, On Exactitude in Science in *Collected Fictions*, trans. Andrew Hurlley. Nova York: Penguin, 1999, p. 75-82. "Naquele Império, a Arte da Cartografia alcançou tal Perfeição que o mapa de uma única Província ocupava uma Cidade inteira, e o mapa do Império uma Província inteira. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não bastaram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia com ele ponto por ponto. Menos Dedicadas ao Estudo da Cartografia, as gerações seguintes decidiram que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade entregaram-no às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não há outra reliquia das Disciplinas Geográficas'. Suárez Miranda, *Viajes de Varones Prudentes*, Libro IV, Cap. XIV, Lérida, 1658".
- 20 L. Arlas, Verbal spat between Costa Rica, Nicaragua continues, *Tico Times*, 20 set 2013. Agradecimentos ao Kevan Jenson por mencionar isso para mim.
- 21 Jean Baudrillard, Simulacra and Simulations in *Jean Baudrillard: Selected Writings*. ed. Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 1988, p. 166-184.
- 22 N. de T.: Tumblr é uma plataforma de *blogging* que permite aos usuários publicarem textos, imagens, vídeos, links, citações, áudios e "diálogos".
- 23 N. de T.: A NEP (Nova Política Econômica), lançada em 1921 pelo governo bolchevique de Lênin na Rússia, consistiu num recuo estratégico caracterizado pelo restabelecimento da livre iniciativa e da pequena propriedade privada, admitindo o apoio de financiamentos estrangeiros.
- 24 Christina Kiaer, "'Into Production!': The Socialist Objects of Russian Constructivism", *Transversal*, set. 2010 (<https://transversal.at/transversal/0910/kiaer/en>). "Os slogans publicitários de Mayakovski dirigiam-se aos consumidores soviéticos da classe trabalhadora diretamente, e sem ironia; por exemplo, um anúncio de um dos produtos da Mosselprom, a empresa agrícola estatal, dizia: 'Óleo de cozinha. Atenção, massas trabalhadoras. Três vezes mais barato que manteiga! Mais nutritivo do que outros óleos! Você só o encontrará em Mosselprom'. Não é de surpreender que os anúncios construtivistas falassem essa linguagem pró-bolchevique e anti-NEP, mas acontece que as imagens produzidas pela publicitária Reklam-Konstruktor são mais complicadas. Uma parte importante de seus gráficos de negócios vai além da linguagem direta sobre diferenças de classe e necessidades utilitárias para oferecer uma teoria do objeto socialista. Em contraste com a afirmação de Brik de que nesse tipo de trabalho eles estavam apenas 'ganhando tempo', o que quero propor é que seus anúncios procuravam

desenvolver uma relação com rigor teórico entre as culturas materiais do passado, o presente da NEP e o *novyi byt* do futuro. Eles se depararam com a questão que surge da teoria de Boris Arvatov: O que acontece, depois da revolução, com as fantasias e desejos individuais que sob o capitalismo são organizados pelo fetichismo da mercadoria e do mercado?”.

25 N. de T.: O stakhanovismo ou estacanovismo foi um movimento que nasceu na União Soviética por iniciativa do mineiro Alexei Stakhanov, que defendia o aumento da produtividade operária com base na própria força de vontade dos trabalhadores.

26 Charles Arthur, “How low-paid workers at ‘click farms’ create appearance of online popularity”, *The Guardian*, 2 ago. 2013 (<https://www.theguardian.com/technology/2013/ago/02/click-farms-appearance-online-popularity>).

27 Harry Sanderson, “Human Resolution”, *Mute*, 4 abr. 2013 (<https://www.metamute.org/editorial/articles/human-resolution>).

28 E absolutamente não se está falando de esculturas derivadas de dados, exibidas no cubo branco.

29 “Spanish workers occupy a Duke’s estate and turn it into a farm”, Libcom.org, 24 ago 2012. (<https://libcom.org/article/spanish-workers-occupy-dukes-estate-and-turn-it-farm>) “No início da semana em Andaluzia, centenas de trabalhadores rurais desempregados romperam uma grade que circulava uma propriedade do Duque de Segorbe, clamando esta como sua. Essa é a mais recente em uma série de ocupações de fazendas ocorridas na região no último mês. Seu objetivo é criar um projeto agrícola comum, similar ao de outras fazendas ocupadas, com o intuito de respirar uma nova vida em uma região que tem uma taxa de desemprego acima de 40 por cento. Para os ocupantes, segundo Diego Canamero, membro da União Andaluza de Trabalhadores, ‘estamos aqui para denunciar uma classe social que desperdiça um local assim’. Como o Duque mora em Sevilha, a mais de 60 milhas de distância, os belos jardins, a casa e a piscina são deixados a maior parte do tempo vazios”.

30 Thomas J. Michalak, “Mayor in Spain leads food raids for the people”, *Workers.org*, 25 ago. 2012. (<https://>

www.workers.org/2012/08/3561/) “Na Marinaleda, pequena cidade espanhola, localizada na região sul da Andaluzia, o prefeito Juan Manuel Sanchez Gordillo tem uma resposta para a crise econômica do país e a fome que a acompanha. Ele organizou e direcionou os residentes da cidade a invadirem supermercados e pegar a comida necessária para sobreviver”. (<https://theextinctionprotocol.wordpress.com/2012/08/25/economic-crisis-riots-food-raids-and-the-collapse-of-spain/>)

“BELINOGRAFIZAÇÃO”, TELECINEMA E VIDEOCINEMA ¹

“BELINOGRAFIZATION”, TELECINEMA, AND VIDEOCINEMA

“BELINOGRAFIZACIÓN”, TELECINEMA Y VIDEOCINEMA

André Gaudreault* (Universidade de Montreal, Canadá)

Philippe Marion** (Universidade Católica de Louvain, Bélgica)

TRADUÇÃO: Adriano Carvalho Araujo e Sousa*** (Universidade Federal de São Carlos, Brasil)

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2022 André Gaudreault, Philippe Marion, Adriano Carvalho Araujo e Sousa

Submetido: 8/6/2021
Aceito: 24/4/2022

RESUMO A chegada da televisão foi o elemento desencadeador de uma das maiores crises “existenciais” que o cinema conheceu – uma crise que mal chega ao fim agora que a supremacia do “videocinema” (definido como o fenômeno que reúne todos os resultantes desse cinema que se oferece fora dos quadros clássicos delimitados pela projeção) é atestado pela dominação exercida pelo digital sobre o conjunto dos meios audiovisuais. Depois de ter associado esse “videocinema” a um possível “terceiro nascimento” do cinema e evocado as reflexões abordando o “telecinema” nos anos 1940-1950, os autores deste artigo propõem erigir o belinógrafo (que foi um dos primeiros aparelhos a permitir a transmissão de fotografias à distância de modo simples e rápido) como referência emblemática para apreender – no quadro, notadamente, de uma “arqueologia da imagem decomposta” – a televisão, o videógrafo e, mais amplamente, a imagem digital.

PALAVRAS-CHAVE telecinema; Belinógrafo; videocinema; cinema digital; telepresença

* André Gaudreault é professor da Universidade de Montreal e dirige o *Grafics* (Grupo de Pesquisas sobre o Advento e a Formação das Instituições Cinematográficas e Cênicas). E-mail: andre.gaudreault@umontreal.ca.

** Philippe Marion é professor na Universidade Católica de Louvain. Membro fundador do Observatório da Narrativa Midiática (ORM) e da Escola de Jornalismo de Louvain (EJL).

*** Adriano Carvalho Araujo e Sousa é pós-doutorando em Estudos de Literatura na UFSCAR e autor de *Poética de Júlio Bressane* (Educ/Fapesp, 2015). E-mail: logodedalo@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-9180-2409>

ABSTRACT The arrival of television is the event which set in motion one of the greatest “existential” crises the cinema has known – a crisis which is barely coming to an end now that the supremacy of “videocinema” (defined as a phenomenon which brings together everything pertaining to this cinema, located outside the classical framework delineated by projection) is ensured by the domination of the digital over all audiovisual media. The authors of this article, after having associated this “videocinema” with a possible “third birth” of cinema, with reference to debate around the “telecinema” of the 1940s and 50s, propose to raise up the bélinographe (one of the earliest devices for transmitting photographs across distances in a fast and simple manner) as an emblematic benchmark for understanding television, videography and, more broadly, the digital image as part of an “archaeology of the deconstructed image.”

KEYWORDS telecinema; Belinograph; videocinema; digital cinema; telepresence

RESUMEN La llegada de la televisión fue el elemento desencadenante de una de las mayores crisis “existenciales” que ha conocido el cine, una crisis que apenas está llegando a su fin ahora que la supremacía del “videocine” (definido como el fenómeno que recoge todos los resultados de ese cine que se ofrece fuera de los marcos clásicos delimitados por la proyección) queda atestiguada por el dominio que ejerce lo digital sobre el conjunto de medios audiovisuales. Después de haber asociado este “videocine” a un posible “tercer nacimiento” del cine y de haber evocado las reflexiones sobre el “telecine” de los años 1940-1950, los autores de este artículo proponen erigir el belinógrafo (que fue uno de los primeros dispositivos en permitir la transmisión de fotografías a distancia de forma sencilla y rápida) como referencia emblemática para aprehender - en el marco, sobre todo, de una “arqueología de la imagen descompuesta” - la televisión, el videógrafo y, más ampliamente, la imagen digital.

PALABRAS CLAVE telecinema; Belinógrafo; videocinema; cinema digital; telepresencia

O artigo que abre caminhos aqui² tem o objetivo de propor uma compreensão dinâmica do cinema na era do tudo-numérico³, a partir de certas “linhas de fratura” – como diz Soulez (2018) no texto de apresentação ao dossiê onde fora originalmente publicado –, as quais balizaram a história movimentada das imagens em movimento. Para fazê-lo, nós desenvolveremos uma hipótese recém-formulada por um dos autores do presente texto, segundo a qual teria se instaurado um novo paradigma no momento do advento da televisão, o “videocinema” (GAUDREULT, 2016, p. 325), reunindo todos esses filmes que se oferecem ao espectador fora dos quadros clássicos delimitados pela projeção *em sala* de um filme *rodado em película de prata*. Com efeito, a chegada da televisão permitiu ao espectador “consumir” uma obra cinematográfica sem ficar preso à penumbra de uma sala pública. Isso constituiu, em si, uma verdadeira revolução, à qual viria rapidamente suceder uma outra: a do registro em vídeo, que, por sua vez, permitiu ao espectador “consumir” um filme *quando* o desejasse, e isso, ainda mais, permanecendo à distância de salas chamadas de escuras. Os “novos” suportes “afora película” sobre os quais de agora em diante se rodariam os filmes – ou melhor ainda, sobre os quais seriam “codificados” – iriam assim cruzar uma distância entre a *situação clássica* de consumir um filme e as *outras circunstâncias de visionar* tornadas possíveis por isso que poderíamos chamar de modo geral o “dispositivo vídeo”, que é um tipo totalmente novo de relação com as obras cinematográficas – um

novo paradigma – que seria instaurado no próprio seio de uma cultura, a do cinema, da qual alguns elementos fundamentais seriam assim desestabilizados e perturbados, para não dizer comprometidos.

Portanto, segundo esse modo de considerar as coisas, haveria de um lado, os *filmes de cinema* e, do outro, os *filmes de videocinema*, advindos de dois dispositivos concorrentes e concomitantes, mas fundamentalmente distintos, os quais oferecem circunstâncias de visionar diametralmente opostas.

Para situar adequadamente o contexto disso que nós chamamos “videocinema”, é preciso reavivar uma questão antiga que, ainda que amortecida pela atualidade da transição numérica, continua a exalar bafejos de polêmica sulfurosa: as relações entre cinema e televisão. Visto que é de fato, a chegada da *tele(visão)* que começou a colocar em causa a exclusividade do fotoquímico na produção de imagens em movimento, e que foi o elemento deflagrador de uma das maiores crises “existenciais” que o cinema conheceu – uma crise que termina apenas agora que a supremacia do videocinema é afirmada pela dominação que exerce o numérico sobre o conjunto das mídias audiovisuais.

Houve esforço em vão para erguer fronteiras entre essas duas mídias autônomas que são o cinema e a televisão (notadamente, ao lhes assinalar papéis sociais e culturais distintos), um certo cruzamento sempre subsistiu entre

GAUDREULT, André; MARION, Philippe; SOUSA, Adriano Carvalho Araujo e. “Belinografização”, telecinema e videocinema.

CAHIERS DU CINÉMA



Nº 1 • REVUE DU CINÉMA ET DU TÉLÉCINÉMA • AVRIL 1951

Primeiro número dos *Cahiers du cinéma*, publicado em abril de 1951; a menção “REVISTA DO CINEMA E DO TELECINEMA” comparece logo abaixo na página de capa.

elas, seria apenas porque essa nova mídia, a televisão, apresentava filmes provenientes daquela mídia totalmente distinta que era o cinema à época. Mas também porque, desde o momento que a televisão foi instituída, as fronteiras entre as mídias começaram a se esfumar. A título de exemplo do modo com o qual a televisão se imiscui no campo da reflexão sobre o cinema e da crítica de filme, pode-se citar o fato, bem pouco conhecido em estudos cinematográficos, de que os *Cahiers du cinéma* qualificavam a si próprios desde o início como “revista de cinema e *do telecinema*” – tal o proclama sua página de capa desde seu primeiro número e em todo o prosseguimento de seus quatro primeiros anos de existência⁴.

OS CAHIERS DU TÉLÉCINÉMA?

Agora, não apenas as fronteiras que se esfumaçaram; com efeito, a leitura de uma nota editorial publicada no primeiro número dos *Cahiers*⁵ dá a pensar que um pouco de confusão reina nos espíritos mais puros entre os puros:

Esta revista comporta em seu título a palavra “telecinema”; trata-se exatamente de um programa: todo filme que registra imagens por um procedimento fotoquímico nos interessa, seja ele o filme que se serve da televisão como suporte e que desempenha com relação a ela – *mutatis mutandis* – o papel de disco ou do magnetofone em relação ao rádio. Parafrazeando um dito célebre, nós estaríamos quase tentados a dizer: “Tudo o que é cinema é nosso.”

Quando se lê com atenção este enunciado de princípios, constata-se que, apesar de uma aparente abertura ao “televisual”, os puros são puros e permaneceram puros. Os redatores dos *Cahiers du cinéma* se arriscam na chuva, sem dúvida, mas não atravessam o rubicão: na televisão, segundo eles, do cinema, só se destacam imagens que tenham sido “registrad[as] [...] por um procedimento fotoquímico”. E é assim que, desde 1951, os interlocutores particularmente esclarecidos do mundo da cinematografia antecipam de imediato a oposição fotoquímica/eletrônica, na origem de um combate que causa furor desde o fim do século passado e que já se perfila no horizonte, o promontório da primeira metade do dito século penosamente atravessado: no canto direito, a estocástica do grão; no canto esquerdo, a trama do pixel...

Cabe notar que o “telecinema” ao qual os *Cahiers* fazem referência não designa nem o “aparelho que serve [ainda em nossos dias] para transmitir um filme pela televisão”⁶, nem as “diferentes técnicas ópticas e eletrônicas que permitem converter um filme de cinema registrado em película de prata em fonte de vídeo”⁷. Para os redatores dos *Cahiers*, o telecinema é desde o início e antes de mais nada tudo *o que é rodado em uma película fotossensível* e que passa na *tela* da TV. Portanto, “cinema” é e permanecerá como toda imagem da televisão tendo sido desde o início colocada em *filme* ou, dito de outro modo, toda imagem que tiver a película *filme* como suporte. De qualquer modo, sejam:

GAUDREULT, André; MARION, Philippe; SOUSA, Adriano Carvalho Araujo e. “Belinografização”, telecinema e videocinema.

* Os próprios filmes “de cinema”, que passam no *telecinema* (o aparelho) para ser difundidos na tela de TV;

* Os teleteatros que passam também pelo *telecinema* (o aparelho) depois de ter sido filmado em película⁸.

Assim, a palavra “telecinema” não apenas designa uma tecnologia e um aparelho, mas também um “gênero” novo⁹, próprio da televisão, sempre evocado nos periódicos franceses desde os anos 1930 e sobre os quais não é fácil encontrar uma definição clara. De fato, como o escreve Fabien Le Tinnier a um dos autores do presente texto¹⁰, a palavra “telecinema”:

[...] compreende um vasto espectro de acepções possíveis e tantas realidades diversas. O telecinema dos *Cahiers* não é o mesmo que o apresentado por L’Herbier, por exemplo. Para os *Cahiers*, a ocorrência telecinema parece designar a ficção televisiva realizada desde o início sobre filme depois difundida via antena por meio de um aparelho nomeado telecinema, quando o próprio L’Herbier evoca uma “breve sequência” que serve de *incipit* para uma transmissão de variedades¹¹.

Não é menos verdade que, para L’Herbier também, o qual faz referência em 1954 ao princípio de uma “arte telecinematográfica” (L’HERBIER, 1954, p. 35), a própria ideia de telecinema ultrapassa o simples aparelho porque, para o grande cineasta francês, a “linguagem ‘televisual’” emergiria de um “bilinguismo Tele-Cine” (L’HERBIER, 1954, p. 34) fundado sobre uma alternância entre segmentos pré-registrados em filme e

passados ao telecinema, no momento da transmissão e segmentos difundidos ao vivo, a partir de um platô situado em um estúdio de televisão.

O fenômeno do telecinema foi notadamente objeto, em outubro de 1949 (dezoito meses antes do aparecimento do primeiro número dos *Cahiers du cinéma*), de um artigo – também digno de nota por seu conteúdo e sua profusão – publicado em *La Revue du cinéma*, pelo realizador francês George Freedland (também roteirista e montador), para quem o telecinema consistia principalmente na “[t]ransmissão de um filme, documentário ou romanesco, preparado especialmente para a televisão” (1949, p. 124). No momento em que o artigo de Freedland foi publicado, o redator-chefe adjunto de *La Revue du cinéma*¹² é ninguém menos que Jacques Doniol-Valcroze, que logo seria (em abril de 1951), um dos dois redatores-chefe (com Lo Duca) desses “cadernos do telecinema” que serão (também), nos seus primórdios, os *Cahiers du cinéma*. Portanto, é provável que o termo seja utilizado em 1951 pelos *Cahiers* no prolongamento de seu uso em 1949 em *La Revue du cinéma*¹³, e que ele designa também ficções (cf. o “filme [...] romanesco” de Freedland) destinadas à televisão, a princípio filmadas em película – em um sentido não muito distante daquele do telefilme do fim dos anos 1970. É preciso, no entanto, expor as nuances deste esboço de comparação um pouco apressado, visto que, como o precisa Gilles Delavaud¹⁴:

[...] o telefilme dos anos 1970, ou de hoje, não será jamais algo além de um filme registrado em vista de uma difusão para televisão, geralmente, sem projeto estético ligado à especificidade da mídia, e nesse sentido bastante afastado do projeto (ou do sonho, da utopia) de um “telecinema” pensado como “um ‘gênero’ novo”. [...] os telefilmes comuns nos anos 1970 na França (ou os *movies made for television* nos Estados Unidos a partir do meio dos anos 1960) podem dificilmente ser considerados como provenientes de um gênero novo, isto é, inventando, para falar como Freedland [1949, p. 124], uma “sintaxe nova”.

A MAGIA DO ESTÚDIO DA RUA COGNACQ-JAY

Essas reflexões sobre o telecinema em fins dos anos 1940 se desenvolveram também através de reportagens sobre os estúdios de televisão e, notadamente, na França, aqueles da rua Cognacq-Jay. Em uma dessas reportagens, publicada em *L'Écran français*, Jacques Sigurd (1946, p. 9) propôs uma tipologia em dois regimes que ilustra bem as reflexões de então (ou melhor, as hesitações, pode-se dizer) quanto ao lugar e ao estatuto do telecinema: ao lado da televisão *ao vivo*, “que registra uma cena com modelos vivos e a transmite instantaneamente”, o telecinema é um “procedimento anexo que permite difundir imagens cinematográficas registradas anteriormente em película”. Além disso, Sigurd precisa que a televisão também permite associar os dois regimes:

Uma mesma transmissão pode comportar ao mesmo tempo passagens em televisão ao vivo e passagens de telecinema que se combinaram, graças aos artifícios da montagem, em uma continuidade homogênea.

Ele também presente essa força incontestável do filme – do “cinema” – enquanto suporte indispensável para a televisão:

Mas o cinema não servirá apenas para veicular e conservar imagens televisionadas. De agora em diante, a experiência prova que seremos levados a realizar filmes especialmente concebidos para a televisão.

O desvio pela televisão dos anos 1950 esboçado acima nos mostra, portanto, que o numérico tem, por assim dizer, a “quem” puxar, visto que se pode encontrar suas raízes em um passado bastante longínquo, em que invenções técnicas novas como a televisão invadiam o ecossistema midiático. A palavra “raízes” poderia parecer suspeita... Para terminar com qualquer desconfiança de “teleologismo” e, antes disso, estar em sintonia com nossa própria concepção de *séries culturais*¹⁵, digamos apenas que, para nós, o numérico merece ser colocado em ressonância com a “movência” que precedeu e cercou o advento da televisão.

GAUDREAU, André; MARION, Philippe; SOUSA, Adriano Carvalho Araujo e. “Belinografização”, telecinema e videocinema.

SÉRIES CULTURAIS E ARQUEOLOGIA DO DIGITAL: O *ESPECTRO* DO BELINÓGRAFO

Lembremos de que, na acepção que nós damos ao conceito, a “série cultural” é uma ferramenta heurística que o observador pode construir a fim de estabelecer conexões e continuidades entre elementos midiático-culturais que não aparecem de imediato relacionados entre si. O recurso à noção de série cultural visa justamente ir além de “imobilizações” midiáticas e genéricas, e permitir ao pesquisador de se libertar de cristalizações institucionais em sua apreensão de fenômenos socioculturais. A série cultural encontra sua pertinência dinâmica na ideia, declinada em diversas formas, de “sequência”, de prolongamento, de continuidade.

Como nós afirmamos recentemente, essa instância que nós chamamos o “fazedor de séries” (GAUDREULT; MARION, 2016, p. 66) seria assim um *tecedor de conexões*, capaz de colocar em dia continuidades onde antes só se percebia descontinuidades, rupturas, universos separados, até mesmo incompatíveis. A série cultural situa-se desde então propensa a ou mesmo em relação de englobamento no tocante às próprias práticas culturais, como Laurent Gerbier destacou anteriormente¹⁶:

Esta concepção de “série Cultural” tem como fundamento, que não se trata apenas de uma prática cultural, trata-se sobretudo de uma escolha problemática do pesquisador, que leva à existência uma categoria que

lhe parece fazer sentido. Assim concebida, a noção de “série cultural” constitui uma ferramenta de pesquisa que produz a inteligibilidade a qual seja a menos tendenciosa possível (isto é, a menos brutalmente genealógica possível, visto que vai se tratar de utilizar a noção de série cultural para neutralizar a perpétua questão das origens [...]).

O estilhaçamento ou o “perecimento de seu estar-no-mundo” (GAUDREULT; MARION, 2013, p. 205), que o cinema parece vivenciar hoje em dia não começou ontem. Um bom número de inovações tecnológicas, bem mais antigas que o numérico, com efeito foram colocadas de volta no tabuleiro para visitar o cinema em suas singularidades identitárias. Portanto, não há então só o cinema que conhece uma forma de perecimento de seu estar-no-mundo: é o caso de toda imagem que foi submetida a um processo de *désassemblage-réassemblage*. Nesse sentido, a digitalização¹⁷ do cinema seria apenas uma forma avançada desse processo que nós chamamos de “belinografização” (palavra derivada do nome desse ancestral do telecopiador que é o belinógrafo, inventado no início do século XX, sobre o qual nós retornaremos mais adiante), processo que teria começado nos anos 1930-1950 com a introdução da televisão no cerne da experiência audiovisual.

Nesse sentido, gostaríamos que o presente texto, o qual se impregna e se nutre de nossa reflexão recente sobre a dinâmica das séries culturais, contribua para

colocar em funcionamento uma *arqueologia do numérico*, a qual se inscreveria nessa arqueologia das mídias que, segundo Yves Citton, deve muito à imaginação heurística de um Georges Didi-Huberman e à sua interpretação da noção de sobrevivência¹⁸ – a qual entra em ressonância com nossa própria *démarche* genealógica e serial-cultural; com efeito, para Didi-Huberman:

A sobrevivência “abre uma brecha nos modelos usuais da evolução” que raciocinam em termos de começos e fins, de nascimentos e mortes, de antes e depois, nos impedindo de apreender a dinâmica própria que constitui a vida – profundamente “anacrônica” – das imagens, textos e obras de arte. (CITTON, 2014, p. 31)

UMA MÍDIA NASCE SEMPRE TRÊS VEZES...

Refutar, portanto, o raciocínio “em termos [...] de nascimentos e de mortes”. Mas ao destacar essa crítica, nós oferecemos não um bastão para nos bater, nós que propusemos o modelo de duplo “nascimento” das mídias?¹⁹ De fato, não, porque esse destaque reúne perfeitamente a autocrítica que nós formulamos no que diz respeito ao nosso modelo, já enunciado aqui. Com efeito, nós temos sempre pensado – e dito – que o importante na expressão “duplo nascimento”, não é tanto a palavra “nascimento” senão a palavra “duplo” – porque nada nem ninguém pode propriamente falar “nascer” duas vezes. Para nós, a palavra “duplo”

é nesse sentido uma forma irônica e homeopática de recolocar em questão “a mitologia hagiográfica do ‘bebê-mídia’ trazido numa bela manhã não se sabe por qual cegonha dos primeiros tempos” (GAUDREAU; MARION, 2000, p. 23-24). Dito isto, é verdade que cometemos um outro “pecado” – venial e deliberado – de antropomorfização, ao falar mais recentemente (GAUDREAU; MARION, 2013) da “morte” do cinema, de sua morte *aparente*, sem dúvida... como testemunha o ponto de interrogação no fim do título da obra em questão (intitulada *O Fim do Cinema?*), na qual, além disso, nós formulamos a hipótese de que a morte do “modelo clássico” do cinema, por ocasião da digitalização da mídia, teria de fato dado lugar a um outro nascimento: um *terceiro*, portanto, se nos permitirem de recorrer ainda à nossa metáfora antropomórfica.

Relembremos também que nosso modelo inicial do duplo nascimento (nós o explicamos várias vezes) não deve (não mesmo!) ser considerado como um modelo cristalizado. E é com esse mesmo espírito – exatamente a fase em sintonia com a noção de *sobrevivência* defendida por Didi-Huberman – que nós levamos adiante a hipótese desse novo e *terceiro* nascimento.

A princípio, digamos, trata-se de um nascimento que toma uma aparência paradoxal, na medida em que pode se assemelhar a uma morte por estilhaçamento, por diluição, por disseminação no numérico. Nós falamos acima da morte do “modelo clássico” do cinema. Com efeito,

GAUDREAU, André; MARION, Philippe; SOUSA, Adriano Carvalho Araujo e. “Belinografização”, telecinema e videocinema.

evocar hoje em dia o cinema também não nos reconduz de modo unívoco como antes ao “monolito” do modelo clássico. O cinema não é mais essa prática cultural dominante que foi capaz de ser no passado. Atualmente, é só um modo audiovisual entre outros, residual para alguns, no grande turbilhão de imagens ecrânicas. Com efeito, enquanto arte e mídia, o cinema acabou por perder uma parte de sua supremacia, sua exclusividade e seu lustre de antanho: nossas telas de cinema apresentam agora óperas, balés, combates de boxe (quando não são sessões de videogame, produções televisivas ou visitas ao museu), e a proliferação de telas terminou por submeter a sala de cinema a uma considerável perda de aura. Tudo, portanto, tornou-se relativo no mundo das “imagens em movimento” e, para dizê-lo sem rodeios, de fato, o cinema caiu de seu pedestal. Assim, essas circunstâncias aliadas à nova plasticidade do cinema, a essa elasticidade identitária da qual ele é manifestação, o tornam, nesse início de terceiro milênio, comparável ao que ele era no tempo de seu primeiro nascimento: um simples meio entre outros, em suma, a oferecer um espetáculo audiovisual.

A encarnação desse terceiro nascimento seria justamente o fenômeno do *videocinema*, esse novo paradigma do qual um certo número de dimensões se integram de imediato no espírito e na visada de uma arqueologia das mídias.

“BELINOGRAFIZAR” O CINEMA

Um pequeno esclarecimento “documental” se impõe aqui no que concerne ao belinógrafo (o qual deve seu nome a Édouard Belin, que o inventou em 1907). É um aparelho de *telefotografia* que foi um dos primeiros a ter a capacidade de transmitir fotografias à distância de modo simples e rápido (ao menos, para a época).

Esse entendimento sobre o belinógrafo nos permite agora formular o que constitui o cerne de nossa pesquisa arqueológica e serial-cultural, a saber, a hipótese segundo a qual a televisão, a videografia e a imagem numérica seriam todas provenientes de um mesmo princípio, o qual seria o soclo tecnológico sobre o qual repousaria o paradigma do videocinema e que representaria a condição de existência desse terceiro nascimento do cinema do qual tratamos aqui. Esse princípio seria, portanto, a “belinografização”, seja esse movimento conjunto de separação/reunião (*désassemblage/réassemblage*) de imagens e sons, que os torna transmissíveis ou reprodutíveis, princípio que opera em todos os procedimentos que transformam a imagem atomizando-a (em frequências, linhas, pontos etc.).

Uma tecnologia do artifício, pode-se dizer, visto que a imagem assim proposta não reencontra sua totalidade representacional e perceptiva senão pela truca dessa remontagem que deve necessariamente suceder à desmontagem constitutiva de toda tecnologia

“belinografizante”. Dado que a imagem televisual (mas isso vale também para a imagem videográfica e, com um mínimo de adaptação, para a imagem numérica) é no fundo apenas uma modulação de pontos elétricos, analisados por uma varredura linha por linha.

Assim ouvimos frequentemente afirmar nos últimos tempos, que a história das mídias não pode ser feita de outro modo senão tecendo o conjunto dos fios de uma história cruzada. Quando evocamos que o rádio procede da telegrafia, que a telegrafia e a telefonia são parentes próximas, que uma das primeiras aplicações do telefone é o teatrofone, que o rádio não é no fundo senão uma adaptação doméstica da T.S.F. (sigla de “telegrafia sem fio” que valeria também para “telefonia sem fio”), que o primeiro “rádio” jornal foi de fato um jornal transmitido à distância por telefone, que o belinógrafo começou sua carreira na *telefotografia* por uma transmissão *telefônica* de imagens que ele captava, para logo passar pela “transmissão radiofotográfica”, que a *televisão* é no fundo a *telefotografia animada*, e que o iconoscópio, o “olho elétrico da televisão” (SIGURD, 1946, p. 8), é um *belinógrafo por imagens em movimento*... só se pode concluir que não se pode abarcar tudo tranquilamente.

Quando evocamos também a revista francesa *La Télévision*, que seu subtítulo qualificava, no início, de “revista mensal de fototelegrafia e de televisão” – marcando assim seu interesse tanto pelos dispositivos do tipo

“belinógrafo” quanto pela própria televisão –, e que em seguida mudou seu título para manifestar suas afinidades eletivas com, desta vez, o cinema, tornando-se *La Télévision et le cinéma sonore* (A Televisão e o Cinema Sonoro), estava de fato na origem de um suplemento de *La T.S.F. pour tous* (A T.S.F. para todos), que considera a si própria durante um tempo como a “revista mensal dos profissionais do rádio”, vê-se bem que é preciso militar em favor de uma história cruzada das mídias. Imagine: uma revista de *cinema* como *suplemento*, como complemento de algum modo, para uma revista mensal de profissionais do *rádio*! No que diz respeito ao cruzamento de mídias, praticamente não se poderia fazer nada melhor.

A EXASPERAÇÃO DE VALÉRY...

Nossa hipótese do terceiro nascimento é para nós, portanto e desde o início, um modo de compreender e situar esse cinema, dito “estilhaçado” (*éclaté*), que se tornou nosso apanágio cotidiano, um cinema de hibridização no qual esses conjuntos de dados audiovisuais que são transformados em filmes, uma vez “depositados” sobre tal ou tal suporte, circulam sem restrição e com velocidade, a favor de tal mídia, de tal outra, ou ainda de uma terceira. É preciso, portanto, compreender este aspecto de descompartimentação e de circulação intermidial segundo um ponto de vista intrínseco à tecnologia numérica, isto é, ao interrogar

esta última quanto à sua maneira singular de gerar esse tipo particular de representações que são as imagens. Sabemos que o numérico tem modificado profundamente a ontologia semiótica de nossas imagens, ao constituir uma condição de sua imensa plasticidade, mas também de sua irreduzível *artificialidade*. É para nós, a componente, digamos, “tecno-semiótica” desse terceiro nascimento.

Sabemos que o registro numérico não provém da impressão luminosa, mas procede sobretudo de uma codificação. A *enumerização* pela codificação binária afeta hoje todos os estágios da filmagem, o que traz consequências “ontológicas” sobre o estatuto da imagem que daí resulta. É aliás o que Jean-Baptiste Massuet destacava recentemente, ao afirmar isso que “o modo binário tem [...] de particular”, é “que ele indiferencia as imagens captadas na realidade e as imagens integralmente geradas por computador”, e citando Àngel Quintana, que escreveu em 2008:

A numerização fragmenta os índices de realidade, os transforma em unidades de informação, em pequenos dados pixels, que podem ser manipulados como informações alocadas na memória do computador. [...] A câmera captura o mundo e o transforma em imagem. [...] Uma vez digitalizada, a máquina não distingue mais se a imagem foi capturada na realidade ou se, ao invés disso, ela foi elaborada por um programa informático. (QUINTANA 2008, p. 46-48)

A distinção entre “imagem capturada na realidade” e imagem *digitalmente construída* permitiria ainda retomar nesse sentido a célebre e bem-humorada reação de Paul Valéry (citado por Benedetta Zacarello²⁷):

-O cinema?

-Me exaspera. É o falso pelo verdadeiro [...]

O videocinema seria portanto justamente o produto desse terceiro nascimento do cinema... É o que um de nós formulou recentemente da seguinte forma e que nós reiteramos aqui:

O *videocinema* seria assim o fenômeno que reúne tudo o que provém desse cinema que se oferece a mim fora dos quadros clássicos delimitados pela projeção; sem dúvida, podemos afirmar, sobre um filme estendido em película argêntea, em suportes que me permitem ter acesso ao filme em outras *circunstâncias de visionar*, em que eu seja livre, graças a meu controle remoto, para interromper ou modular minha experiência. (GAUDREULT, 2016, p. 325)

Note-se ainda que nossa abordagem do videocinema e da belinografização poderia se prestar a um diálogo crítico com uma certa compreensão da imagem própria ao pensamento midialógico, como escreveu Régis Debray:

[...] o tubo catódico nos levou a passar da projeção à difusão, ou da luz refletida de fora para a luz emitida pela tela. A televisão destrói o imemorial dispositivo

comum ao teatro, à lanterna mágica e ao cinema, opondo uma sala escura a uma revelação luminosa. A imagem aqui tem sua luz incorporada. Ela revela a si própria. (DEBRAY, 1992, p. 382)

Sendo assim, o videocinema merece ser compreendido e estudado não apenas dentro de uma arqueologia do numérico, porém, mais precisamente, de uma “arqueologia da imagem decomposta”, ou seja, da imagem “estilhaçada”, ou, como dissemos acima, “atomizada”, o que nos permitiria extrair, no sentido da televisão, o que podemos considerar como as premissas da codificação numérica.

NOTAS

1 Originalmente publicado em “Bélinographisation”, télécinéma et vidéocinéma, *Cinémas*, v. 29, n. 1, automne 2018. Disponível em <https://doi.org/10.7202/1071097ar>.

2 Os trabalhos sobre os quais se baseia o presente texto se beneficiaram do apoio financeiro do Fundo de Pesquisas do Québec – Sociedade e Cultura (FRQSC), do Conselho de Pesquisas em Ciências Humanas (CRSH) do Canadá e do Programa de Cátedras de Pesquisa do Canadá, por intermédio de três infraestruturas universitárias dirigidas por André Gaudreault, a saber: o Grupo de Pesquisa sobre o Advento e a Formação de Instituições Cinematográficas e Cênicas (GRAFICS), a seção canadense da parceria internacional de pesquisas TECHNÈS e a Cátedra de Pesquisa do Canadá em Estudos Cinematográficos e Midiáticos. Os autores agradecem a Laurent Le Forestier, Jérémy Houillère, Fabien Le Tinnier e Anne-Katrin Weber pelas trocas que tiveram com um dos autores, ao qual permitiram precisar algumas de suas hipóteses. Este texto retoma uma parte de uma comunicação intitulada “A ‘Belinografização’ do Videocinema e seu Impacto sobre a Autenticidade Midiática”, que apresentamos durante o 3º Colóquio da Sociedade Internacional para Estudos Intermediários, *Authentic Artifice/Authentique artifice*, realizado na Universidade de Montreal em maio de 2017.

3 Os autores fazem uma distinção conceitual entre numérico (*numérique*) e digital (*digital*) no livro de 2013 e aqui (N. da T.).

4 Se a referência ao telecinema desapareceu da capa em julho de 1955 (na publicação de número 49, em que o subtítulo mudou para “Revista Mensal do Cinema”), a razão social da revista, que figura na página do sumário, conserva, por sua vez, a menção por mais alguns anos, para passar em seguida de “Cahiers du cinéma, revista mensal do Cinema e do Tele-cinema [*sic*]” para “Cahiers du cinéma, revista mensal do Cinema”, na publicação do número 72, em junho de 1957. Cabe observar, contudo, que a palavra “telecinema”

não aparece em nenhum dos títulos de artigos da revista.

5 Esta nota editorial introduz um artigo de Fred Orain (1951, p. 37) intitulado “Filme, cinema e televisão”; observe-se que a palavra “telecinema” não está presente no próprio artigo.

6 Segundo a definição que o Petit Robert versão *on-line* dá à palavra “télécinéma” (telecinema).

7 Segundo a definição que a enciclopédia livre Wikipédia (<https://fr.wikipedia.org/wiki/Télécinéma>) dá à mesma palavra.

8 Mas, o que seria das reportagens filmadas do jornal televisivo? Mas, o que seria das reportagens filmadas do jornal televisivo? O que seria das externas filmadas em película com um aparelho de cinema, para os dramas rodados por uma câmara de televisão e transmitidas ao vivo? Pode-se imaginar que os dois casos dariam relevo, para os *Cahiers*, à categoria de telecinema.

9 Em mensagem particular para André Gaudreault, 17 de agosto de 2017, Gilles Delavaud destaca acertadamente que se o termo telecinema “designa com efeito ‘um ‘gênero novo’, é no sentido em que o aspecto técnico (registro e difusão) é *inseparável* da *promessa* de uma renovação da estética do filme. [...] Espera-se da ficção ou do documentário televisivos em filme uma *renovação das formas*”.

10 Mensagem particular de Fabien Le Tinnier para André Gaudreault, 7 de fevereiro de 2017.

11 As palavras de Marcel L’Herbier citadas aqui foram retiradas de um texto que se dá conta das “reflexões que [lhe] foram [...] dadas ao conhecimento no que diz respeito à representação, em pequena tela, do grande *Pigmalião* de Bernard Shaw” (L’HERBIER, 1954, p. 32); leia-se como segue a passagem em questão: “Assim Viallet inicia seu ‘Tele-Shaw’ sobre um fragmento de filme (registrado em 35 mm) que ele passa no telecinema. Breve sequência em que nos mostra, em uma rua, à noite, diante de um teatro, um trecho da cena que – peça ou filme – se passa em Covent Garden e que descreve o encontro inicial entre Higgins, o professor de

fonética, e a florista com dificuldades de fala. Então, Viallet emenda sabidamente ao ‘vivo’ sobre o platô da rua Cognacq-Jay, do qual o cenário é um *hall* de teatro que abriga o lugar da mesma sequência com naturalmente os mesmos atores” (L’HERBIER, 1954, p. 34).

12 Observe-se que o número de outubro de 1949 será o último dessa revista dirigida por Jean George Auriol.

13 Agradeço a Laurent Le Forestier, o qual nos ressaltou isso (comunicação pessoal com André Gaudreault).

14 Em correspondência de 17 de outubro 2017, *supra*.

15 Sobre nossa mais recente reflexão sobre as séries culturais, ver nosso artigo “Defesa e Ilustração da Noção de Série Cultural” (GAUDREULT; MARION, 2016); uma versão em inglês revista e ampliada desse texto foi publicada com o título “Defence and Illustration of the Concept ‘Cultural Series’”, em King; Keil, 2020.

16 Na segunda sessão de um seminário sobre a noção de série cultural que ele ministrou na Universidade François-Rabelais, em Tours, 2011, e da qual trazemos o resumo (redigido por Flaurette Gautier) no *site* da equipe de boas-vindas InTRu (Interactions, transferts et ruptures artistiques et culturels), no endereço <https://intru.hypotheses.org/537>.

17 No sentido que nós demos a esse termo em nosso livro (GAUDREULT; MARION, 2013, p. 60): “o que o cinema viveu recentemente é um processo de digitalização [...]. A numerização é um gesto, é uma ação que se conduz; é um procedimento (‘eu numerizo tal ou tal documento’) mais do que um processo, enquanto a digitalização [...] conota a ideia de um processo, de uma operação que está acontecendo (‘o cinema está em plena digitalização nos tempos atuais’).”

18 Didi-Huberman (2002) pôs no lugar de honra o conceito de sobrevivência, que toma emprestado de Aby Warburg. Como assinala Philippe Despoix em correspondência de 20 de maio de 2017 aos dois autores, esse conceito “pretende traduzir a noção [...] de *Nachleben* (literalmente=‘pós-vida’), de formas de páthos antigo” desenvolvida por Warburg. “Escolher traduzir por ‘*survivance*’ em francês

apaga toda uma dimensão do conceito que se pôde dar de duas maneiras em inglês: *survival* ou *afterlife*. *Afterlife* é na verdade o exato equivalente ao alemão *Nachleben* e faço minha a proposição de Agamben (que, em contraposição a Didi-Huberman, conhece perfeitamente o alemão) de traduzir sobretudo por “vida póstuma”, que supõe que tenha havido morte (no caso, de deuses pagãos). Não é uma simples metáfora em Warburg, mas [um conceito que marca] o caráter fundamentalmente fantasmagórico da transmissão/metamorfose das imagens...”.

19 Para lembrar de maneira esquemática, o primeiro nascimento seria aquele que permitiu, graças à invenção do aparelho de tomada de imagens, a emergência da série cultural do cinematógrafo, e o segundo seria o que trouxe à luz do dia o cinema, no início dos anos 1910, na sequência do movimento de institucionalização. Ver Gaudreault; Marion, 2000.

20 Ou de “fototelegrafia”, como se dizia à época para fazer a distinção precisa entre a fotografia de objetos afastados efetuada por meio de teleobjetivas (tele-fotografia) e a transmissão de imagens à distância (fototelegrafia); a palavra “telefotografia” acabou, no entanto, por suplantando a palavra “fototelegrafia” ao se impor nas duas acepções nos dicionários habituais (e até mesmo, ao perder totalmente seu segundo sentido, como no Larousse, em que possui o significado de “[t]écnica de transmissão de imagens à distância”).

21 Belin representa uma figura histórica relevante, mas não é o único, nem o “pioneiro” da telefotografia. Nós poderíamos conduzir nossa demonstração desde outras versões de diferentes aparelhos telefotográficos propostos por vários inventores dessa tecnologia. Pense-se principalmente no relojoeiro escocês Alexander Bain que, desde 1843, experimentava um aparelho de telescopia; no abade florentino Giovanni Caselli e seu pantelégrafo, patenteado em 1855; ou ainda no concorrente de Belin que foi o físico alemão Arthur Korn. No espaço francófono, porém, é Belin quem adquire a maior notoriedade, de tal modo que as palavras “belinógrafo” e “belino” – abreviação familiar desse documento transmitido pelo belinógrafo que é o “belinograma” – figuram nos

dicionários (e são todas aceitas no Scrabble...). Belin não é o único, portanto, mas seu nome é emblemático, por isso nós decidimos criar o substantivo “belinografização” desejando conferir-lhe um valor igualmente emblemático.

22 Uma “história cruzada” ou ainda uma “história heterogênea”, para retornar a uma expressão tomada de empréstimo a Rick Altman (1988) por Anne-Katrin Weber em sua comunicação intitulada “Fototelegrafia, Televisão, Cinematógrafo Sonoro: Elementos para uma História Heterogênea do Advento do Falado”, apresentada no Colóquio Internacional TECHNÈS, La machine cinéma: histoire et usages, que ocorreu em dezembro de 2017 em Paris, na Cinemateca Francesa.

23 Inventado em 1881 por Clément Ader, esse aparelho serviu até os anos 1930, na França, para transmitir ao vivo (aos usuários de telefone) a captação sonora de óperas... como foi até há pouco o rádio, depois um pouco mais tarde, com as imagens também a televisão e, ainda mais perto de nós, as salas de cinema.

24 Esse “novo sistema de informações [...] batizado de *Jornal telefônico* ou *falado*” por seu inventor, Tivadar Puskás (Le journal parlé, *Revue universelle. Inventions nouvelles et sciences pratiques*, v. 7, n. 1 [1894], p. 22), foi instaurada em 1893 em Budapeste.

25 Ver Myriam Chermette (2012, § 23).

26 Em uma comunicação intitulada “As Câmeras Numéricas são Revolucionárias?”, apresentada também no Colóquio Internacional TECHNÈS que ocorreu na Cinemateca Francesa em dezembro de 2017.

27 Ver o artigo de Benedetta Zaccarello, “Le Faux par le vrai: Paul Valéry au cinéma”, publicado no outono de 2011 no dossiê “Filósofos e filosofia no cinema”, da *Magphilo*, disponível em http://www.cndp.fr/magphilo/index.php?id=129#_ftnref4.

REFERÊNCIAS

- ALTMAN, Rick. Pour une histoire hétérogène du parlant: La technologie du son chez Bell pendant les années vingt. In: BELAYGUE, Christian (ed.). *Le passage du muet au parlant*. Toulouse: Cinémathèque de Toulouse/Éditions Milan, 1988.
- CHERMETTE, Myriam. Transmettre les images à distance: Chronologie culturelle de la téléphotographie dans la presse française. *Études photographiques*, n. 29, 2012. Disponível em <http://etudesphotographiques.revues.org/3291>.
- CITTON, Yves. Les Lumières de l'archéologie des media. *Dix-huitième siècle*, n. 46, 2014. Disponível em <https://doi.org/10.3917/dhs.046.0031>.
- DEBRAY, Régis. *Vie et mort de l'image*. Paris: Gallimard, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- FREEDLAND, George. Télécinéma. Essai sur la syntaxe de la télévision. *La Revue du cinéma*, n. 19-20, 1949.
- GAUDREAU, André. Le Spectateur de cinéma: Une espèce en pleine mutation face à un média en perte de repères. In: CHÂTEAUVERT, Jean; DELAVALD, Gilles (ed.). *D'un écran à l'autre: Les Mutations du spectateur*. Paris: L'Harmattan/INA, 2016.
- GAUDREAU, André; MARION, Philippe. Un Média naît toujours deux fois... *Sociétés & Représentations*, n. 9, 2000. Disponível em <https://doi.org/10.3917/sr.009.0021>.
- GAUDREAU, André; MARION, Philippe. *La fin du cinéma ? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris: Armand Colin, 2013.
- GAUDREAU, André; MARION, Philippe. Défense et illustration de la notion de série culturelle. In: CAVALLOTTI, Diego; GIORDANO, Federico; QUARESIMA, Leonardo (ed.). *A History of Cinema without Names: A Research Project*. Milan: Mimesis International, 2016.
- KING, Robert J.; KEIL, Charlie (eds.). *The Oxford Handbook of Silent Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- L'HERBIER, Marcel. Télé-Shaw: À propos de "Pygmalion". *Cahiers du cinéma*, n. 31, 1954.
- ORAIN, Fred. Film, cinéma et télévision. *Cahiers du cinéma*, n. 1, 1951.
- QUINTANA, Àngel. *Virtuel? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*. Paris: Cahiers du cinéma, 2008.
- SIGURD, Jacques. Télévision... et télécinéma: Une visite au Studio de la rue Cognacq-Jay. *L'Écran français*, n. 29, 1946.
- SOULEZ, Guillaume. Présentation. *Cinémas*, v. 29, n. 1, automne 2018. Formes et théorie. Disponível em <https://doi.org/10.7202/1071095ar>.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

REITOR

ANTONIO CLAUDIO LUCAS DA NÓBREGA

VICE-REITOR

FÁBIO BARBOZA PASSOS

PRÓ-REITORA DE PESQUISA,
PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
ANDREA BRITTO LATGE

PRÓ-REITORA DEGRADUAÇÃO
ALEXANDRA ANASTÁCIO MONTEIRO SILVADI

DIRETORA DO INSTITUTO DE ARTE
E COMUNICAÇÃO SOCIAL
FLÁVIA CLEMENTE DE SOUZA

VICE-DIRETORA DO INSTITUTO DE ARTE
E COMUNICAÇÃO SOCIAL
CLARISSA SCHMIDT

COORDENADOR DO PPG EM
ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES
LUCIANO VINHOSA SIMÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO

Estudos Contemporâneos das Artes

LINHAS DE PESQUISA

Corpo - Cena - Crítica da Representação

Experiência - Conceito - Sonoridades

Lugar - Política - Institucionalidades

CORPO DOCENTE PERMANENTE

ANA BEATRIZ CERBINO

ANA PAULA KIFFER

ANDREA COPELIOVITCH

GABRIELA LÍRIO

GIULIANO OBICI

JORGE VASCONCELLOS

LEANDRO MENDONÇA

LUCIANO VINHOSA

LÚCIO AGRA

LUIZ GUILHERME VERGARA

LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA

MARTHA RIBEIRO

PAULO KNAUSS

RICARDO BASBAUM

TATO TABORDA

VIVIANE MATESCO

WALMERI RIBEIRO

PROFESSORES COLABORADORES

JESSICA GOGAN

LIGIA DABUL

MARIA ALICE POPPE

MARIANA PIMENTEL

TANIA RIVERA

FICHA CATALOGRÁFICA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação [CIP]

Revista Poiésis. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense [2022, 248p., 21 cm, il.].

Revista Poiésis, Niterói, v. 23, n. 40, jul./dez. 2022. [Editor: Luiz Sérgio de Oliveira].

[Dossiê – TRANSMissão: imaginários radicais trans - organização Thigresa Almeida e Walla Capelobo].

Universidade Federal Fluminense; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

ISSN 2177-8566 [online]

1. Artes; 2. Práticas artísticas; 3. Crítica das artes; 4. Teorias das artes; 5. Cultura

