

Tórtola Valencia *La Serpiente*, c. 1915  
Mahmoud Bichtawi مرحومو البشراوي *Spice Boys*  
Stefano Harney & Valentina Desideri *Uma conspiração sem trama*, 2013  
Carolina Mendonça *Algo se aproxima*  
Pedro Lemebel *Em forma de sinopse*, 2008  
Denise Ferreira da Silva *Sobre diferencia sin separabilidad*, 2016  
Isabel de Naverán & Ola Maciejewska *The Second Body*  
Paz Rojo *Para preparar la salida (adentro)*, 2019  
Alex Baczyński-Jenkins *Federico*  
Dana Michel & Michael Nardone *Yellow Jovak a score*  
(uh, a parte da previsão meteorológica)  
Caldino Perema & Eduardo Abdala *Retornar e partilhar*  
Quim Pujol *Poema Contorcionista*  
María García Ruiz *Arquitectura moviente (palacios destituyentes)*  
Blanca Ulloa *Mechanical Grace*  
Pedro Lemebel *Manifesto (Falo pela minha diferença)*, 1986  
Leticia Skrycky & Carolina Campos *matéria leve*  
Dina Mimi دينا الميمي *Hombre: a menudo considerado un loco*  
Eleonora Fabião *seis notas para pensar e fazer performance*

# Coreia #11

# X Sálmon

Coreia #11 x Sálmon, série II  
ISSN 2184-4461  
Direção: João dos Santos Martins  
Periodicidade: semestral  
Distribuição gratuita  
set. 2024



Tórtola Valencia, Tórtola Valencia en "La serpiente", s.d. [la danza es de 1915], oli sobre tela, 41x33 cm.  
Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Fons Tórtola Valencia. Institut del Teatre, Barcelona.

*Entreabro os lábios, relaxo a mandíbula e deixo que o meu olhar se suavize, quase como se não tivesse nenhum interesse no que me rodeia, e assim os olhos passeiam por aqui e por acolá, sem destino certo. Sinto também que o cérebro se expande dentro do meu crânio. E, por vezes, os olhos reviram-se um pouco, deixando ver o branco que os forma; quando chegamos a esse ponto, já me estou a babar.*

*Este corpo é um arquivo, súbito e incontrolável, em construção. Não é um arquivo inocente. O meu corpo é feito de outros corpos que se atravessaram por mim e revelam uma forma de pensar e fazer a dança, numa determinada região do mundo, num determinado momento no tempo. E houve alguém — por vezes eu própria, por vezes uma instituição, por vezes o acaso — que considerou relevante que o meu corpo se encontrasse com outros corpos, corpos específicos. E desse encontro uma ligação, possivelmente, surgiu.*

Esta edição do *Coreia* é especial e é pensada a vários corpos. Andrea Rodrigo e Néstor García, que assumiram a curadoria do Festival de Artes Vivas Sálmon, em Barcelona, entre 2023 e 2024, interpelaram o *Coreia* com o desejo de colaborar. Iniciámos um diálogo a quatro — João, Clara, Andrea e Néstor — e percebemos que muitos dos nossos interesses editoriais coincidiam: la importancia y la urgencia del gesto de traducir del inglés y vehicular conocimiento en idiomas como el portugués, el catalán y el español; el deseo de tramar lazos entre los contextos de la danza en la península; la articulación de prácticas sensibles y discursivas y la necesidad de generar marcos de lectura implicados y sensibles que acojan las diferentes formas de producción de discurso y diseminación de la danza y la coreografía contemporáneas. Por essa razão, chegámos a uma proposta de fazermos uma edição em conjunto.

En el encuentro «¿Por qué, qué, para quién y con quién?» que tuvo lugar en el Mercat de les Flores en Barcelona el 24 de febrero de 2024 dentro del Programa de pensamiento del Festival Sálmon 2024, Hypatia Vourloumis planteó una conversación abierta en torno a la necesidad de hablarnos unas a otras, sin dar por sentado las circunstancias que favorecen el encuentro. La conversación partía del saberse testigos del genocidio del pueblo palestino perpetrado por el Estado de Israel en Gaza y se desarrolló desde las preguntas: ¿de qué manera nuestro intento de hablar, estudiar y pensar juntas sobre la regeneración y el cultivo de prácticas anticoloniales está ligado a nuestro ser testigos comprometidos con movimientos, resistencias y cuerpos anticoloniales? y ¿cómo puede nuestro amor por ciertas prácticas de danza, arte, poéticas y coreográficas, y las formas en que las creamos, sentimos y hablamos de ellas, ayudarnos a empezar a articular materialmente la práctica anticolonial juntas?

Precisamente, para iniciar dicho encuentro Hypatia convocó la frase con la que daba comienzo el texto curatorial de la edición 2024 del Festival Sálmon: *Lo coreográfico como forma experimental te invita a rearticular constantemente tu orientación, tu disposición tanto material como conceptual, respecto al tiempo, el espacio, las percepciones, el lenguaje, la composición y la ética. Involucrarse coreográficamente supone posicionarse en relación, participar en una forma colectiva de vida que requiere una atención específica: escucha, duración, deseo.*

Foi também este o primeiro momento em que nos encontrávamos os quatro ao vivo e que inaugurou uma maneira de estar juntos. El número 11 de *Coreia* ha sido un ejercicio que implicaba un despliegue de materiales y líneas de investigación que se podrían considerar elaboraciones de dicha invitación de Vourloumis y el propio festival a cultivar las prácticas que articulan de manera concreta y situada, y que están atravesadas por lo coreográfico como modo de tomar posición. Estas han servido como punto de partida para una conversación fructífera entre las cuatro personas que hemos editado este número del periódico. Si bien un buen número de contribuciones son propuestas de artistas y teóricas que estuvieron presentes en el festival, las conversaciones dieron pie a nuevas invitaciones que acogían otras articulaciones y cruces posibles igualmente inspirados por el potencial de la forma para producir sensibilidades estéticas y políticas.

Esos cruces, dados mediante resonancias, coexistencias, simpatías y contrastes, hacen aflorar sensibilidades comunes entre contribuciones, en ocasiones inesperadas. Vínculos que, una vez esbozados, nos instan y nos persiguen de maneras que resuenan con la noción de precedencia de Rolando Vázquez. La precedencia, según Vázquez, es una categoría de tiempo en la cual nuestro presente está cargado por lo que nos precede. Una temporalidad relacional en la cual el presente no se limita al instante actual, no está contenido completamente en el “ahora”, sino que está tanto delante como detrás de nosotros.

Esta edição do *Coreia* é composta por escritos que nos deixam entender a dança como uma ferramenta para habitar mundos em que estamos envolvidas. Praticamos a vida através da dança, como se tratasse de “Uma conspiração sem trama” – título do ensaio de Valentina Desideri e Stefano Harney, de 2013, que aqui publicamos. Las contribuciones — partituras, manifestos, iniciativas pedagógicas y ensayos propositivos — implican una llamada a la praxis y se entrelazan para movilizar metodologías, modos de vida y formas de existencia. Hacer presente este cuerpo conlleva una implicación, y, por qué no, una esperanza firme en la efectividad política de la danza y su promesa de futuro.

Ao decidirmos fazer uma edição conjunta, que será distribuída tanto em Portugal, e em países onde o português é língua partilhada, quanto em Espanha, decidimos que as línguas dos textos publicados deveriam ser as desses países, sublinhando a importância do gesto de tradução e de transmissão nas línguas locais. Alguns textos incorporaram essa bi-lingualidade, como este editorial ou a contribuição de Carolina Campos e Leticia Skrycky. Em vez de publicarmos todos os textos nas várias línguas, decidimos que cada um teria a sua própria, não necessariamente a inicial. Assim, os textos deste *Coreia* aparecem em português, de Portugal, do Brasil e de Moçambique, espanhol, português e catalão, incluindo-se também um texto em inglês que, pelo seu conteúdo — uma partitura da peça *Yellow Towel*, de Dana Michel, que trabalhou maneiras de falar inglês a partir de dialectos caribenhos —, os autores não quiseram traduzir sob risco de se perder o seu factor experiencial. Excepcionalmente, o texto de Mahmoud Bichtawi aparece traduzido nas três línguas que constituem esta edição, incluindo o seu original em inglês, já por si língua estrangeira do autor, sublinhando a sua repetição e diferença, e convidando o texto a abandonar a língua em que foi escrito e a emprestar-se a outras associações que podem surgir na língua a que chega.

Esta colaboração ibérica tem mais páginas (36), uma maior tiragem (5000 exemplares) e mais contribuições do que o habitual. Mantemos o interesse em publicar propostas exclusivamente gráficas, como a de Alex Baczyński-Jenkins a partir de fotografias da performance e *backstage* de Federico, ou os auto-retratos pintados de Tórtola Valencia. Ambos os registos convocam uma representação iconográfica do gesto expandido as noções de inscrição que temos prosseguido no jornal. Também o design desta edição tem um elemento distintivo ao combinar páginas desenhadas pela nossa designer Isabel Lucena com outras desenhadas pela convidada Paula de Álvaro.

*Coreia* número 11 es una invitación e o movimiento que estão a ver.

Escrevi este texto a 18 de Setembro de 2023, dia comemorativo do massacre de Sabra e Chatila a que o meu pai sobreviveu em 1982, quando ele me contou a história de como sobreviveu, eu tinha 13 anos, ele contou-a de uma maneira tão engraçada que ficou como uma memória engraçada no meu coração durante muito tempo, o ano passado decidi ler mais sobre o assunto e adquirir conhecimento sobre o que aconteceu, este poema foi o resultado, apresentei-o na mesma semana numa peça sem saber que, três semanas mais tarde, no dia 7 de Outubro de 2023, começaria um novo capítulo.

I wrote this text on the 18th of September 2023, the memorial day of the Sabra and Shatila massacre that my father survived in 1982, when he told me the story of him surviving, I was 13, he said it in such a funny way that it stayed a funny memory in my heart for very long, last year I decided to read more about it and gain knowledge of what happened, this poem was the result, I performed it the same week in a piece not knowing that three weeks later, on the 7th of October 2023, a new chapter would begin.

TRADUZIDO DO ORIGINAL EM INGLÊS POR JOANA FRAZÃO

## Spice Boys

Eles disseram para não disparar contra crianças com menos de 12 anos – se o fizerem, elas não se vão lembrar da sensação da morte. seria fácil. e a vida não o é. Os miúdos não falam árabe corânico; as mesquitas continuam a ser casas de banho públicas. podiam chamar o pai; o filho; mas era o espírito santo que faltava porque os muçulmanos não podem negar o cheiro radical do seu suor. quando fogem; ou a imaginação de dois marxistas sobre qual seria a cor do cabelo das filhas que se esconde atrás de um pedaço de oração e de pano.

Perdoem-me as imagens; é uma coisa nova termos telemóveis que as podem captar; já lá vão 20 anos disto e 100 anos de tudo o resto

Não estou aqui para perturbar a noite; na verdade, não estou aqui; os funcionários da migração não são tão tóxicos como a minha ex, mas ainda assim mexem no meu telemóvel sem pedir; e o que encontram também é suficiente para me interrogarem durante 6 horas, mas nunca o suficiente para provarem que sou culpado

Já passei por postos de controlo mais do que suficientes para saber que uma das principais razões de morte neste mundo é tentar ter razão  
Por isso, não tento; só finjo que não estou aqui; ou, como diz Emmanuel Macron, eu não sou daqui

O meu campo de refugiados não é meu; o que é meu não é o campo de refugiados; é um enigma europeu financiado com o dinheiro dos vossos impostos; desculpem; o dinheiro dos impostos dos vossos pais

Não há defesa sem ofensa; e se se sentem ofendidos, então são cúmplices  
Se estiverem sentados num bar irlandês em Londres; pensem na ironia  
Não fiquem tristes; fiquem zangados  
Eu sei que isto é autoritário e que  
Eu não sou a vossa mãe; mas também não sou a vossa terra natal  
Por isso não há necessidade de ficarem aí para defender os direitos humanos  
Para os exigir, primeiro temos de nos sentir humanos  
Não é muito comum no mundo árabe saber qual é a common wealth; no mundo árabe, só a inflação é comunitária  
Um vendedor de meias numa rua do Cairo defende que a morte da rainha Isabel chegou ao Egipto com dois meses de atraso e a Dublin 50 anos mais cedo, mas no fim de contas a conclusão é que o arroz deve ser demolido duas vezes antes de ser cozinhado

O salário mínimo traz consigo expectativas mínimas. Não ter uma colher não garante o pão; não funcionamos assim; enfim, se pensarmos bem, não fomos feitos para funcionar  
Os prazos só são relevantes quando estamos stressados  
E a guerra só é interessante quando sabemos que estamos a ganhar

Num café marroquino em Bruxelas; os homens dizem que o amor num casamento é aceitar estar sempre errado; aparentemente, as mulheres árabes têm sempre razão e os homens árabes são sempre carecas  
Aqui em Chatila; o sol é muito acrobático, de manhã. centenas de homens sexistas vão a pé para o trabalho. com uma dor comum nas costas e um algoritmo comum no telefone. ou, como o regime se apresenta hoje nas notícias das 19h; fascismo fofinho

os restos dos restos podem ser violentos para a alma  
porque será que aqueles que ganham menos, adoram o centro comercial

A ONU afirma que, se fores suficientemente pobre. mesmo que não te candidates a financiamentos. os financiamentos aplicam-se a ti  
Hoje de manhã, vi uma mulher palestina extremamente feliz pelo facto de o seu filho ter dito duas vezes o shahadatain antes de ser baleado

Logo a seguir ouvi as Spice Girl; enquanto fumava um cigarro; elas perguntavam se queres ser meu amante; e devo dizer que por esta altura o meu coração está tão partido como o sistema

Ao contrário do que se costuma pensar; parece que a banda mais famosa do Reino Unido não são as spice girls; são os spice boys; aqueles que foram em busca de especiarias; e nunca as usaram  
Todo o hino nacional que criaram; ou aboliram; nunca pensei que a colonização pudesse ser tão ritmada  
Se eu soubesse tê-los-ia aplaudido de pé no aeroporto durante horas a tentar explicar que o que era nosso; continua a ser nosso  
E mais uma vez Eles disseram para não disparar contra crianças com menos de 12 anos; assim elas não se vão lembrar; seria fácil demais. e a vida não o é  
Angela Merkel acabou agora mesmo o seu discurso; os refugiados são bem-vindos disse ela; foi com 12 minutos de atraso; eles não sabiam; nunca hão-de saber  
Mas eu estou optimista como sempre. temos de perder muito para ganhar  
e depois de 4 anos na Europa; ganhar parece-me bastante aborrecido

## Mahmoud Bichtawi

### محمود البشتاوي

They said don't shoot the kids under the age of 12 - they won't remember what death feels like if u do so. it would be easy. and life isn't.

The kids don't speak quranic Arabic; the mosques are still public toilets. they could call the father; the son; yet it was the holy spirit that was missing because Muslims can't deny the radical smell of their sweat. when they escape. or the imagination of two Marxists on what would be the color of the daughters hair hiding behind a piece of prayer and cloth.

Pardon me for the images; it's a new thing that we have phones that can take them; it's been 20 years of this and a 100 years of everything else

I am not here to disrupt the night; I am not here in fact; migration officers aren't as toxic as my ex but they still look in my phone without asking; and what they found is also enough to interrogate me for 6 hours but never enough to prove me guilty

I have passed more checkpoints than enough to know that one of the main reasons of death in this world is reason  
So I don't; I just act like I'm not here; or to put it as Emmanuel Macron does; I am not from here

My refugee camp is not mine; what's mine is not the refugee camp; it's a European riddle funded by your tax money; sorry; your parents tax money

There is no defense without offence; and if u are offended then you are complicit

If you are sitting in an Irish bar in London; think of the irony

Don't get sad; get angry

I know this is commanding and that

I am not your mother; but also I am not your motherland

So no need to stay there to defend human rights

We first need to feel human to ask for them

It's not so common in the Arab world to know what's the common wealth; in the Arab world only inflation is communal

A socks seller on a street in Cairo is arguing that the death of queen Elisabeth arrived to Egypt two months late, and to Dublin 50 years earlier but in the end the conclusion is that rice must be soaked twice before cooking

Minimum wage comes with minimum expectations. Not having a spoon doesn't guarantee the bread; we don't function this way; well if u think about it; we aren't meant to function

Deadlines are only meaningful when u are stressed

And war is only interesting when u know u are winning

In a Moroccan café in brussels; men say that love in a marriage is to accept to be always wrong; apparently Arab woman are always right and Arab men are always bald

Here in Shatila; the sun is very acrobatic, in the morning . hundreds of sexist men walk to work. with a common soreness in the back and a common algorithm in the phone. or as the regime present itself today on the 7pm news; cute fascism

leftovers of the leftovers can be violent on the soul  
why is it when u earn the least amount; u adore the mall

The UN claims that If you are poor enough. even if u don't apply for fundings. fundings will apply to you

This morning I have seen a Palestinian woman extremely happy that her son said the shahadatayn twice before he was shot

I listened to spice girls just after that; while smoking a cigarette; they were asking if u wanna be my lover; and I have to say my heart is as broken as the system by now

Unlike the common knowledge; Apparently the most famous band from the UK is not spice girls; its spice boys; those who went in search of spice; and never used them

All the national anthem they created; or abolished; I never thought that colonization can be this rhythmical

If I knew I would have cheered them up while standing in the airport for hours trying to explain that what was ours ; is still ours

And again They said don't shoot the kids under the age of 12; they won't remember it then; it would be too easy and life isn't

Angela merkel just finished her speech; refugees are welcome she said; it was 12 mins late; they didn't know; they will never know

But I am optimistic as always. we have to lose a lot to win and after 4 years of being in Europe; to me winning look quite boring

# UMA CONSPIRAÇÃO SEM TRAMA

Stefano Harney e Valentina Desideri

Hoje não é possível viver a não ser por meio de uma conspiração. Mas hoje também é impossível viver por meio de uma trama. Agora, para vivermos, para criarmos modos de vida, formas de vida, devemos procurar uma conspiração sem trama, uma conspiração que seja o seu próprio fim, uma conspiração por si só. Esta conspiração não pode produzir uma nova pessoa, um novo mundo, uma nova subjetividade, uma nova consciência. E ainda menos pode conformar-se com a trama de outros, a trama da polícia. Esta conspiração só pode produzir mais de si mesma, e quem entrar nesta conspiração sem trama produz-se mediante uma espécie de cumplicidade que toma partido contra qualquer trama, qualquer tentativa de tramar um caminho, um futuro para os outros ou para si. Esta conspiração dá origem a um amor cúmplice, um amor ao lado da conspiração e contra a trama, contra a polícia que é criada pela trama. O amor cúmplice, como diria Paulo Freire, é um amor “ao lado” que sabe de que lado está, um amor por quem conspira, um amor que dá origem à polícia por ser contra a trama, um amor contra a polícia e na conspiração.

E o amor cúmplice, como diria Gayatri Spivak, dirige-se aos outros sem trama. Ter um amor cúmplice significa estar dentro e contra qualquer trama, mesmo uma trama de amor ou revolução. É sentir o poder da conspiração. A cumplicidade é o modo de viver que nos torna inseguros ao desconstruirmo-nos com outros, mas é o amor cúmplice que encontramos na conspiração que nos dá a segurança para nos desconstruirmos, para nos pormos em perigo. E estamos em perigo. Porque esta conspiração não é segredo; não está ligada a nenhuma trama escondida. Esconde-se à vista desarmada, uma conspiração aberta a outros, aberta ao mundo, desconstruída em cumplicidade, construída em amor cúmplice. O seu perigo é a invocação, o cuidado, o estudo da cumplicidade como uma sociabilidade disponível, radical. Esta sociabilidade radical não tem apenas que ver com a amizade, o amor ou a convivialidade, com a hiperconectividade ou a logística. Não, esta sociabilidade é uma experiência realizada dentro e contra nós, com e para os outros, uma constante invenção da forma de sociabilidade, não o seu conteúdo, não a sua trama. Esta sociabilidade radical é formada pelo perigo de estarmos contra a sociedade, mas juntos, numa conspiração, de estarmos contra nós, mas preenchidos de um amor cúmplice pelo nosso informe modo de vivermos juntos.

A nossa cumplicidade nesta conspiração é o que torna a polícia podre, como lhe chamou Walter Benjamin. O cheiro desta conspiração atrai-a. A polícia é levada a ter a convicção de que deve haver mais alguém, mais alguma coisa, algures, de alguma forma, envolvido, evocado, invaginado naquele que está em cativeiro, naquele que a polícia sente que é mais do que um, menos do que um. Porque aquele que foi capturado ou sacrificado, de algum modo, por meio da cumplicidade, não foi completamente capturado, completamente contido, completamente contentorizado. Esta cumplicidade provoca a putrefação, aquilo a que Jacques Derrida chamou a contaminação da lei. Enlouquecida, pervertida por esta conspiração sem trama, a polícia cria novas leis, no local, no corpo, por medo, por paranoia, uma paranoia que lhe diz “deve haver mais alguém, mais alguma coisa, algures, de alguma forma”. Porque aquele que foi capturado é mais e menos do que um cativo, mais ou menos do que um. Deve haver *la complicité*, o cúmplice.

## O cúmplice

E há. Há alguém que deve estar aí, alguma coisa que deve estar aí. Se quisermos viver, teremos de viver nesta conspiração, como esta conspiração. O cúmplice é o ser que não está aí e, porém, ao estar aí torna-nos mais e menos nós próprios, inseguros, em perigo. O cúmplice é quem nos guia sem ser visto, ao lado. Quando estamos sós na cela, em meditação, no exílio, na clandestinidade, o cúmplice guia-nos para longe de sermos apenas nós próprios, sermos apenas um, é ele quem nos desconstrói como mais do que um, e guia-nos para vivermos como alguém diferente de um. E quando estamos juntos com outros, o cúmplice guia-nos para sermos menos do que um, menos do que outros, para sermos possuídos por uma despossessão, para darmos acesso, para darmos passagem e fazermos uma conspiração que não acrescenta, não conta, que é menos do que a soma das suas partes, uma conspiração que nunca pode ser toda a conspiração ou aquela conspiração, uma conspiração que continua a não ter trama.

Embora o cúmplice nos guie, ele é um guia sem direção, um guia sem trama, e porque ele guia sem direção, ele guia-nos para o perigo, sem segurança. É um perigo quotidiano, paradoxalmente possibilitado pelo amor cúmplice que o guia oferece. Sabemos pela história, e pelo inferno que agora está a apenas alguns quarteirões de nós, que ser menos do que um na cela, nas ruas, nas florestas, no quarto, é estar sujeito à violência por aqueles que têm uma trama, aqueles que se consideram um, aqueles que se juntam como um, uma nação, uma lei, uma raça, aqueles que contam com a polícia do seu lado, aqueles que a polícia conta. E também sabemos pela história, e como sabemos pelo inferno que agora está a quilómetros de nós, como é perigoso ser mais do que um, como é perigoso transmitir que não somos apenas nós, que há mais alguém, mais alguma coisa, que estamos com os outros não como nós, e que eles estão connosco não como um. E apesar de isto ser uma conspiração sem trama, ou talvez precisamente por sê-lo, seremos acorrentados, *googlados*, amordaçados, *dronizados* ou rendidamente isolados dos outros como se fôssemos um, aquele que a polícia julgava ter apanhado, aquele que o exército julgava ter dirigido a trama. Ou talvez este perigo leve à rendição quotidiana, ao espancamento quotidiano dado àqueles que devem estar a preparar alguma coisa, em risco de alguma coisa, em guerra com alguém. Àqueles que alguém disse não terem juízo, que precisam de correção, mas são casos perdidos, estão excluídos da trama.

Ou talvez, de novo, este perigo se apresente por meio da pior das tramas, a trama de todas as tramas e não tramas, a trama de um extremo neoliberalismo que parece ser sobre nada e sobre tudo, e nos constrói e desconstrói a nós e a outros, um violento construir e desconstruir, um violento impulso para o valor como trama, a trama como valor, uma violenta propriedade e apropriação de todas as tramas, de cada um. De que vale o amor cúmplice perante tudo isto, porque haveremos de deixar o cúmplice pôr-nos em semelhante perigo?

Afinal, o cúmplice é aquele que nos levou a isto, aquele que ao não aparecer mostra que não somos um, e nos põe em semelhante perigo. O cúmplice é aquele que produz especulações inúteis, conspirações loucas, sobre o que deve estar aí, sobre quem deve estar aí, o cúmplice faz-nos ver e ouvir coisas. O cúmplice aparece como outro sentido, um cheiro, um caminho escasso, um trilho, um trilho de fuga. E este trilho, o trilho de fuga, não pode saber a sua direção, não pode ser tramado. Pode ser iluminado por uma estrela fugidia, um destino fugidio, ou pode ser encoberto por uma escuridão, ocultado na vizinhança daqueles que se diz terem algo de errado com eles. Mas como quer que apareça, este trilho guia-nos para a fugitividade, para aquilo a que Adrian Piper chamou um escape para o mundo exterior, um escape à vista desarmada, uma conspiração que se descobre. É por isso que seguimos o cúmplice por um trilho sem direção, porque um trilho de fuga não vai a lado nenhum, não pode ser tramado, mas pode ser sempre seguido, sempre ingressado. Para o trilho de fuga, o escape é a sua direção, a sua fugitividade é o seu destino e isso significa que o seu destino, a sua direção de não direção, é a distância elástica, os subcomuns.

## Os subcomuns

E é por isso que, por muito amor cúmplice que possamos sentir da cúmplice, a cúmplice também é uma ladra, uma mentirosa, uma impostora, uma criadora de inimigos, porque a cúmplice é ela própria uma fugitiva. Se tivéssemos de encontrar a cúmplice, em vez de apenas a sentirmos, encontrá-la-íamos nos subcomuns.

Os subcomuns não são o comum. É o que emerge da vedação do comum, dentro e contra a vedação. Os subcomuns são aquilo que escapa sempre ao estabelecimento, mas para lado nenhum. A fugitividade dos subcomuns é um caso de decepção, falso reconhecimento, fingimento, troca, brincadeira. Está mesmo à nossa frente, e à nossa volta, e toda a gente é convidada.

Em qualquer movimento de vedação, seres dos subcomuns desestabilizam qualquer tentativa de os ocupar, e persistem numa pré-ocupação de que o estabelecimento precisa e não pode aceitar, que escapa e rodeia o estabelecimento numa conspiração sem trama. Os subcomuns desestabilizam no carnaval de máscaras, de caras encarvoadas e insolência estúpida. Os subcomuns não são o comum, embora os possamos ver daí. E os subcomuns não são o comum porque a ideia de aceder ao comum, gerir o comum, ou uma política do comum, é estranha a quem é dos subcomuns. O comum deles é fugidio, pirateado, dentro e contra e com e para, cheio de estatísticas inventadas, reportagens falsas, rumores de insurreições e pragas. O comum deles é cúmplice, conspirador, foragido.

Os subcomuns são a prática do espaço e tempo que não se conforma com o espaço e tempo dos indivíduos soberanos e senhores de si ou dos Estados que eles tramam. É um lugar e tempo de seres que experimentam com os limites e os afetos de serem alguém diferente de um, alguém diferente do um do individual e alguém diferente do um do coletivo. Os subcomuns são um lugar de *performance*, performatividade, junção e improvisação com a própria forma de vida singular e coletiva. Mas esta *performance* também inclui a falsidade, a magia, o destino e a decepção. Mediante esses atos, emerge uma sociabilidade radical, uma sociabilidade sem a segurança procurada na autodeterminação do um pela unidade dos muitos. Qualquer tentativa de encontrar semelhante segurança é perturbada por aquilo que se poderá revelar falso, conjurado, um caso de decepção fugidia.

Mas porque os subcomuns são também o lugar onde encontramos a cúmplice, o amor que deve estar em falta, também são um lugar de estudo, invocação e cuidado. São um lugar para estudar esta desformação e formação de modos de vida, um lugar para cuidar desses modos e daqueles que os fazem, um lugar para invocar juntos as condições de atenção. Os subcomuns são o lugar onde encontramos estas operações da cúmplice. Contudo, isso é estudar em fuga, invocar no escuro, cuidar numa guerra. Porque quando os subcomuns se juntam, não só criamos tempo e espaço para cuidar, estudar, invocar novos caminhos de fuga, novas estrelas fugidias, mas também as condições e formas de sociabilidade radical que levam à reação, que dão origem à polícia.

## A polícia

Estudar nos subcomuns, cuidar nos subcomuns, invocar nos subcomuns assume a forma de fazer a própria forma, e fazer a própria forma é estar aberto ao afeto de uma maneira que é sempre vulnerável, sempre com necessidade da cúmplice, sempre em perigo. Estar imerso em afeto, ser tão afetado, despossuído e possuído, significa ser um fazedor de forma, dado que a forma emerge do afeto iniciado nas operações da cúmplice. Ser afetado a ponto de fazer a própria forma, estar além da forma predeterminada significa, por sua vez, estar além da autodeterminação, além da trama do si, o um. E é nestes estados de ser afetado que aqueles que pertencem aos subcomuns estão mais vulneráveis à polícia, mas, mais do que isso, estão também vulneráveis a tornarem-se a polícia.

Porque hoje o papel da polícia é organizar esse afeto numa trama. O papel da polícia é tramar o curso do próprio afeto. E ela organiza o afeto de outros, e dela mesma, por meio da ubiquidade da governação, por um lado, e da política, por outro. Por meio da governação e da política, a polícia é agora, como Benjamin previu, ubíqua. A governação e a política são as formas de tramar, as formas de esmagar conspirações sem trama, que surgem em reação à atual sociabilidade radical dos subcomuns, que surgem para confrontar diretamente os fazedores de forma, para confrontar diretamente a circulação do afeto e dos corpos afetados nos subcomuns.

Não significa que a polícia não continue a fazer a lei por si, como foi observado por Benjamin, com o bastão, com a ordem, com a recomendação. Significa antes que hoje isso não é suficiente para assegurar a trama, e talvez nunca tenha sido. Nem a violência de Estado nem a ciência de Estado, a governação funciona abaixo tanto do governo como da governamentalidade. A governação tenta impor uma trama no afeto produzido pela conspiração sem trama. A governação tenta tramar aqueles que permanecem afetados, que não permanecem um, que vivem fora da trama. E precisamente porque para aqueles na conspiração não há trama, a governação deve fazer de polícia bom. O truque da governação é perguntar pela trama, em vez de a impor pela violência ou competência. A governação fica à espera, cobre-se de afeto e pergunta o que querem, quais são os vossos interesses, deem-me a vossa opinião, o vosso contributo, digam-me aquilo que pensam, quem são, e depois oferece-nos um cigarro e um café.

Mas quando aqueles na conspiração sem trama resistem voluntariamente a uma trama, quando amam a cúmplice, quando o amor cúmplice os tem contra a polícia que os detém, o polícia bom diz “bem, então vou-te soltar”. Isto é uma ameaça, não uma oferta. Porque ser solto, ser libertado na rua, significa enfrentar o polícia mau, o justiceiro, o fazedor de política. Porque hoje a política é feita pelo justiceiro, ou melhor, a política é o regresso do justiceiro, o regresso dos cavaleiros da noite. A política é o polícia mau que se tornou potencialmente perigoso, que se juntou a todos aqueles que são um e que se encarregaram de fazer política para aqueles na conspiração sem trama, aqueles que, como disse Édouard Glissant, consentem em não ser um único ser, em não ser um. Hoje, a política está separada do governo, até da governamentalidade. É trapaceira, um terror quotidiano. Quem quer que seja um pode fazer política de qualquer lugar pelo simples ato justiceiro de dizer que há qualquer coisa de errado com aqueles seres ali. Aqueles seres não são um. Ou este ser aqui no meu escritório, na minha cama, na minha mesa, no meu quintal, no meu caminho, há qualquer coisa de errado com este ser e eu encarrego-me enquanto um que é um de fazer política para ele, de lhe organizar o afeto, de o isolar dos outros, de tornar um à minha imagem.

Seja o polícia bom da governação ou o polícia mau da política, a polícia hoje organiza o afeto, exige uma trama onde ela não existe e vê conspirações em todo o lado. É por isso que hoje a escolha é tão imediata, sobretudo para aqueles que supostamente devem organizar outros. Hoje, ser professor, *performer* ou curadora, ser alguém que supostamente deve organizar outros, significa escolher de imediato entre ser cúmplice e ser polícia.

Mas como pode o professor, que supostamente deve organizar estudantes, a *performer*, que supostamente deve organizar espectadores, ou a curadora, que supostamente deve organizar observadores, como pode esta função de organizar outros não ser, de imediato, a polícia? A resposta é que a cúmplice opera como uma organizadora, mas uma organizadora sem trama. Através do estudo, da invocação, do cuidado e de modos operativos, a cúmplice insiste e persiste na conspiração. Estes são apenas alguns dos modos operativos da cúmplice, mas são modos que confrontam a polícia e confrontam ser a polícia diretamente. Estes modos operativos guiam-nos para longe da polícia num caminho de fuga, um caminho que não pode ser tramado. Estas operações da cúmplice elaboram modos de ser com e para outros, dentro e contra qualquer trama. E estes modos dão origem ao amor cúmplice.

## Estudo

O professor, supostamente, deve transmitir conhecimento, estabelecer padrões, realizar avaliações. É o professor que, supostamente, deve garantir que os estudantes amadureçam, tenham mérito e se formem. O professor, supostamente, deve organizar os desejos, as ambições e os sonhos dos estudantes. O professor, supostamente, deve ser a polícia. Então, como pode o professor, em vez disso, operar como cúmplice?

O professor que é cúmplice é aquele que possibilita o estudo. O estudo é um modo cúmplice, uma maneira de ser diferente de um só. O estudo ocorre dentro e contra a universidade, a escola, a academia. O estudo é aquilo que estes lugares não permitem, e aquilo que persiste dentro e contra eles. O estudo é aquilo que o professor que é cúmplice já faz com outros. O estudo é aprender ao lado de outros, para outros. O professor que opera no estudo oferece amor cúmplice, torna a conspiração possível para outros no estudo.

E o estudo é uma forma de aprendizagem, de procurar conhecimento em conjunto que começa no seu próprio seio e nunca termina. O cúmplice é aquele que ajuda outros a ver que o estudo já está em curso, que o estudo começou e que o estudo não pode terminar. Ele ajuda outros a sentirem que o estudo é sempre imaturo, prematuro, dependente, devedor, afetado. No estudo, o conhecimento não é apenas social, mas um modo de criar o social, não apenas coletivo, mas um modo de experimentar com a própria coletividade, não apenas uma dívida com o passado, mas uma ativação da dívida como maneira de entrar no futuro em conjunto. O estudo é a dívida que o conhecimento faz sem crédito, sem atribuição, sem formatura.

A operação do professor que é cúmplice é guiar outros até ao conhecimento não como algo a possuir, dominar ou credenciar. No estudo, procurar o conhecimento é um modo de aprendizagem que produz outras maneiras de convivência. O cúmplice torna o conhecimento fugidivo ao usá-lo para ajudar outros a escaparem para novas maneiras de viver. Para o cúmplice, o conhecimento é um caminho de fuga, uma estrela que não pode ser tramada no céu, uma conspiração que aprende sem fins. O cúmplice habita no estudo e é por isso que habita nos subcomuns, porque somente aí o estudo é possível.

Dos subcomuns, o professor, que é o cúmplice, trabalha dentro e contra a sua sala de aula, o seu estúdio, o seu auditório. Ele falsificará notas e roubará da instituição. Ele dirá que há formatura, fingirá que há mérito, fará uma lista de referências. E se a polícia entrasse nos subcomuns da sala de aula para procurar o professor que é cúmplice, poderia não ser necessariamente ele quem estaria a falar, mas antes aquele que permite que outros estudem por meio de um amor cúmplice. Este amor cúmplice está preparado para sabotar, desestabilizar e criar perigo sempre que o conhecimento começa a ser tramado, mas este amor cúmplice também é um segredo aberto, uma abertura no estudo para uma conspiração que se revela a quem quer que deseje nela entrar com a orientação do professor que é cúmplice.

## Invocação

artista *performer*, supostamente, deve iniciar o ensaio, organizar os espectadores, começar o espetáculo. Ela supostamente deve representar a trama, suspender a incredulidade e cativar a atenção. A *performer* promete um acontecimento memorável e uma experiência única aos espectadores. Como pode ela não ser, de imediato, a polícia? Como é que chamar a atenção de espectadores, como é que o ensaio social da atenção, característico da *performance*, não poderá assumir a forma da governação, da organização do afeto dos espectadores numa trama?

Talvez a invocação seja o modo de operação da artista *performer* que é cúmplice, não da polícia. No modo da invocação, a *performance*, o ensaio social da atenção, é perturbada. Na invocação, esta perturbação não acontece simplesmente substituindo uma forma de atenção por outra. Em vez disso, nesta operação da cúmplice, a invocação perturba a maneira como a própria atenção é formada e experimentada. A invocação foca a atenção naquilo que ainda não pode ser atendido. Não conjura outra atenção, mas as condições sociais da atenção para pôr essas mesmas condições sociais na categoria do “como se”.

Ao pôr a própria atenção em questão, ao invocar aquilo que não pode prender a atenção, ser chamado à atenção, aquilo que permanece ao nível da intenção, aquilo que continua a ser prévio à trama, prematuro à trama, não desatento, mas pré-atento, a invocação abre-se para a criação social da própria atenção para outros usos, outras experiências. Esta abertura é o que possibilita a sociabilidade radical, um ensaio de uma nova maneira de prestar atenção

A curadora também pode encontrar um modo de operação para a tornar cúmplice. Dentro e contra o espaço que ela supostamente deve criar, os observadores, artistas, compradores e vendedores para os quais ela supostamente deve criar espaço, dentro e contra a produção de objetos de arte, mercados de arte, mundos de arte. A curadora que é cúmplice é aquela que opera por meio do cuidado, um cuidado contínuo para criar espaço, um cuidado do espaço que se estende dentro e contra a situação das exposições e acontecimentos particulares, um espaço para a proliferação da criação de arte com outros. A curadora torna-se cúmplice quando se torna uma cuidadora. A cuidadora é aquela que cuida do espaço, que o habita no interesse de outros, que trabalha dentro e contra a posse desse espaço, a proprietária ausente do espaço. A curadora que é uma cuidadora cria um espaço para fazer arte, sem saber que arte será feita. A cuidadora torna algo possível, faz com que algo mais aconteça, no espaço da criação de arte, por meio do cuidado desse espaço, o cuidado com o qual ela enche esse espaço, o cuidado com o qual ela tranquilamente habita esse espaço sem o possuir, vive nele sem estar em casa nele, cultiva-o sem tramar o que ele produz.

A cuidadora, a cúmplice, cria um espaço seguro para a proliferação da criação de arte, não para a produção de arte. A criação de arte com outros torna-se uma conspiração sem nunca produzir uma obra de arte que cria uma trama, uma trama de história da arte, tendências da arte, cenas da arte. A polícia tenta encerrar o espaço da criação de arte, o espaço da cuidadora, quando cheira um cuidado sem responsabilidade, um cuidado sem fim, um cuidado com o espaço e com o que nele pode acontecer, com o que continua a acontecer nele, não uma preocupação com o que é produzido. A polícia exige conhecer a trama, ver o trabalho, entrevistar a artista, estabelecer a reputação, pagar o preço. Mas a curadora, que é cúmplice, mantém o espaço aberto com cuidado, para que a arte comece a surgir da conspiração para fazer conspiração.

A cuidadora cria um espaço seguro para a cumplicidade já em prática na arte e permite aos que criam arte juntos ficarem na cumplicidade, continuarem perigosos para si e entre si. A curadora que é cúmplice oferece o cuidado que permite a outros ficarem na cumplicidade de criarem arte juntos, como forma de uma conspiração em curso, em vez de procurarem a segurança de serem observadores e artistas, de tramarem peças de arte e a sua exposição. Ela faz isto por meio de um cuidado que cuida sem pedir nada em troca, um cuidado que recusa ficar com o crédito, um cuidado que proporciona um espaço de criação de arte de endividamento impagável. Este cuidado cria um espaço inacabado, um espaço inacabável, um espaço que não é ele próprio, que não é um, um espaço que só pode existir no tempo social, o tempo da cuidadora. E este cuidado pode, por isso, ser um cuidado desconfortável, um cuidado daqueles que não pertencem exatamente, que têm, mas não detêm, que amam, mas não possuem, que trabalham, mas não terminam, que estão juntos, mas não são um. A curadora torna-se a cúmplice quando ajuda a produzir este cuidado desconfortável, um cuidado que é perigoso, criado em conjunto, mas aberto a todos e a tudo, um belo cuidado que anima a atenção, aumenta a sensação até que a sensação e o significado coincidam. Este é um cuidado sem responsabilidade, um cuidado sem garantias, posto em perigo.

Este cuidado junta-se ao cuidado já em curso nestes espaços, com as cuidadoras já a cuidarem, não por se tornarem valiosas, apreciadas ou valorizadas, mas por prestarem um cuidado que forma valor. Este é um cuidado do espaço para a criação de arte como criação de formas sociais, de modos de criar em conjunto que formam o próprio valor, que inventam o valor como uma experiência feita no cuidado, sob o olhar da cuidadora, da cúmplice. Sob este olhar, a criação de arte pode suspender o que quer que o valor tente tramar e inventar uma prática de valorização para si mesma, com outros, uma conspiração de valor para si mesma, num espaço de cuidado, em amor cúmplice.

---

coletivamente, de assistir a outro mundo em conjunto. A cúmplice não perturba a atenção à trama, mas a própria trama da atenção. A invocação desforma a atenção para assistir ao que ainda não foi visto, ao que ainda não foi experimentado, ao que ainda não foi ensaiado. A invocação da artista *performer* é o ensaio da conspiração sem trama.

Para entrar neste modo de operação, a artista *performer* usa a intenção de realizar uma invocação que mantém a trama da atenção à distância. Ela estabelece a intenção de perturbar a trama e esta intenção abre o caminho para a invocação, a produção ativa de uma forma que permite um diferente ensaio e *performance* da atenção. A sua intenção é estabelecida dentro e contra a trama da atenção: ao estabelecer uma intenção ela está dentro da trama, ela chama a atenção e põe-se no meio dela, ainda que sua intenção seja destramar a atenção.

Mas a cúmplice não se põe apenas dentro e contra, ela também está com e para o ensaio da conspiração sem trama. Além de continuar com intenção, ela invoca a criação de atenção por meio da conjuração, da falsificação e da decepção, formas de atuar que bloqueiam a trama da atenção. Com estas técnicas, ela invoca uma crença sem objeto. Ela ativa, abre e arrisca-se a ir contra qualquer trama dos sentidos, das inteligências, das linguagens ou dos corpos reunidos para ensaiar a atenção. Em vez disso, ela atreve-se a perguntar em público como é que a atenção se pode formar sem uma trama, na conspiração.

A artista *performer* que é cúmplice não produz uma atenção diferente, ela chama a atenção de maneira diferente. Ela constrói com os espectadores uma conspiração de sociabilidade radical, ela reúne com os espectadores novas formas de ensaiar, para novas formas de atenção, para uma conspiração sem trama. Esta reunião é o seu amor cúmplice. A curadora torna-se a cúmplice quando ajuda a produzir este cuidado desconfortável, um cuidado que é perigoso, criado em conjunto, mas aberto a todos e a tudo, um belo cuidado que anima a atenção, aumenta a sensação até que a sensação e o significado coincidam. Este é um cuidado sem responsabilidade, um cuidado sem garantias, posto em perigo.

Este cuidado junta-se ao cuidado já em curso nestes espaços, com as cuidadoras já a cuidarem, não por se tornarem valiosas, apreciadas ou valorizadas, mas por prestarem um cuidado que forma valor. Este é um cuidado do espaço para a criação de arte como criação de formas sociais, de modos de criar em conjunto que formam o próprio valor, que inventam o valor como uma experiência feita no cuidado, sob o olhar da cuidadora, da cúmplice. Sob este olhar, a criação de arte pode suspender o que quer que o valor tente tramar e inventar uma prática de valorização para si mesma, com outros, uma conspiração de valor para si mesma, num espaço de cuidado, em amor cúmplice.

---

## Amor cúmplice

A condição para a nossa entrada na conspiração, para a nossa formação de uma conspiração sem trama, é a cumplicidade da própria vida, o facto da cumplicidade que tantas vezes produz medo, trama, a violência do um e dos muitos, a polícia. Mas a ativação desta cumplicidade é o amor cúmplice. Quando agimos como cúmplices em vez agirmos como polícias, ativamos a cumplicidade, fazemos amor cúmplice. Aqui falamos somente de três modos possíveis de operação do cúmplice, mas obviamente existem mais, muitos ainda desconhecidos.

O amor cúmplice é uma maneira de ouvir coisas e ver coisas que outros ainda não conseguem ouvir ou ver, sentir ou tocar. Nestes momentos de sensação, de amor cúmplice, as formas dos sentidos abrem-se, e abrem-se para outros, com outros. O amor cúmplice faz com que seja seguro abrir, fazer e refazer os sentidos para outros, entrar no perigo de não saber onde um sentido acaba e outro começa, e onde os nossos sentidos acabam e o de outros começam. O amor cúmplice pode fazer isso porque é um amor ao lado. É ao lado, em ambos os sentidos, ao lado porque muitas vezes está fora do alcance da vista, é invisível e sentido, e ao lado porque é para outros em conspiração e contra a polícia, aqueles que afirmam ser um, aqueles que tramam. É um amor contra os inimigos de uma conspiração sem trama. Quando, como cúmplices, fazemos amor cúmplice, fazemos com que seja possível viver hoje.

## Algo Se Aproxima Carolina Mendonça

Meu corpo começou a mudar alguns anos atrás. Era como se estivesse produzindo um tipo de fluido novo, que percorria minhas veias. Por falta de uma palavra melhor, comecei a chamá-lo de raiva. Eu não sabia o que fazer.

Eu sentia que havia algo novo tomando forma dentro de mim, algo pegajoso que criava raízes. Eu fechava os olhos e sentia aquilo se expandir. Um líquido um pouco mais denso que meu sangue, gorduroso, um pouco mais quente.

Eu o percebia mais durante a noite. Eu tinha que sair pela cidade em longas caminhadas, sem saber muito bem o que estava fazendo ou para onde estava indo.

Desde pequena, eu tive mais medo do que poderia estar trancado dentro de casa do que do desconhecido que poderia estar me esperando em um beco deserto.

Foi mais ou menos nessa época que comecei a sonhar com armas. Eu acordava pensando em como elas brilhavam. O brilho do metal fosco de uma arma bem polida. A glória cintilante e fumegante de uma pistola automática. A potência que irrompe de seu cano. A sensação pesada do metal quando você o segura em sua mão.

Comecei a ficar obcecada com a ideia de armas. Eu me deitava na cama pensando no quanto eu precisava de uma arma. Qualquer arma. Um mosquete. Um rifle. Uma carabina. Uma arma do tipo você-não-tem-ideia-do-que-eu-sou-capaz. Uma arma do tipo você-não-tem-o-direito-de-me-olhar-desse-jeito. Eu pensava em explosivos. Lança-chamas, dinamite. Eu pensava: táticas. Eu pensava: estratégias.

Depois de alguns meses observando o líquido que passeava pelo meu corpo, comecei a imaginar que eu podia dar um foco a ele. Comecei a alimentar a narrativa de que eu poderia matar alguém. Ouvei dizer que alguns grupos estavam se preparando para a luta armada. Sonhei em me juntar a eles.



Em um dos meus primeiros dias de volta à casa me vi bêbada com a cerveja gelada e aguada, em um bar com alguém que eu estava vendo pela primeira vez. Algo me fez confiar nele e meu plano saiu pela boca e se tornou som no espaço barulhento entre nós. Falei por quase uma hora, sem parar.

Ele perguntava algo de vez em quando, para esclarecimento, e eu tinha todas as respostas. Eu iria para a cadeia. Não seria morta porque me entregaria imediatamente à polícia.

Eu não fugiria. Ao final ele perguntou: — Mas você sabe como atirar?

Pausa. Pausa longa.

— Não, eu nunca segurei uma arma. Essa é a única coisa que me falta.

De repente, eu parecia tão ingênua. Era tudo uma ideia, uma narrativa frágil que estava se formando na minha cabeça, me entretendo, para não ter que lidar com a frustração.

Naquela noite acabamos em meu apartamento transando com uma cumplicidade de nova. Não falávamos mais sobre esse assunto, mas nas entrelinhas de todos os nossos toques era possível ouvir o plano perigoso que se desenrolava e nos excitava.

No dia seguinte, ele voltou à minha casa e, depois de mais algumas horas de sexo, disse:

— Encontrei um bom lugar.

Ele estava continuando uma conversa que havíamos interrompido mais de vinte horas antes. Eu entendi, mas não confiei. Então tive que confirmar estupidamente:

— O quê?

— Para treinar.

— Armas?

— Sim. Podemos ir amanhã.



“Há um boato de que o canto dos pássaros diminuiu recentemente. O boato de que nós temos ouvido cantos de pássaros fora de época. O boato de que a grama que cresce ao longo da estrada se tornou um pouco cinza. O boato de que, ao contrário, ela se tornou de um verde assustadoramente exuberante. O boato de que há mais vozes gritando de raiva no meio da noite. O boato de que os cães e gatos mantidos como animais de estimação estão perdendo o apetite ou, se comem, vomitam rapidamente, e o boato de que ouvimos muitos boatos sobre isso.

O boato de que o número de pessoas que estão fazendo amor à noite tem diminuído. O boato de que, ao contrário, o número curiosamente aumentou.”<sup>1</sup>



Eu tive 100% de aproveitamento. Eles me convidaram para treinar lá. Eles estavam interessados no meu *talento natural*. Foi isso que o cara magro e semicalvo que fazia piadas sexistas me disse quando entregou meu certificado no final do treinamento.

O que ele não sabia é que o que ele chamava de *talento natural* vinha de anos de treinamento em dança. Eu também não esperava que minhas habilidades como performer fossem mais úteis para acertar um alvo com uma arma do que para fazer uma peça.

Ao segurar a arma, me senti conectada a todo o meu corpo. Todo o conhecimento dos workshops de BMC<sup>2</sup> se tornou acessível, me deixando suave e precisa. Eu absorvia com doçura o tranco de cada tiro. Sentia meus pés criando raízes profundas no chão.

Inspire. Segure. Atire. Expire.

A bala atingiu o estômago.

Continuo respirando. Meus músculos não estão nem tensos nem relaxados. Apenas me sustentando, tomando uma posição. Eu tão inteira. Algo antigo e desconhecido estava sendo liberado. Um líquido fervendo, circulando livremente, mas com precisão. A arma se tornou parte de meu corpo e eu podia sentir a densidade do ar por trás da trajetória de cada

projétil. Parte de mim ia embora com cada bala. Um alívio. As solas dos meus pés se tornando cada vez mais sensíveis, como se pudessem escutar o que se passava no subsolo. Sempre há algo a alcançar, sempre há algo em que se agarrar. Entro em um estado meditativo. Atiro cinquenta vezes e não erro nenhuma bala. Não há um grama sequer de torpeza em meu corpo.

O estômago — ele diz.

Acertei cinco balas.

Agora a cabeça.

Cinco balas na cabeça de um desenho de um homem sem rosto.

O restante do grupo era formado por homens de meia-idade e classe média que queriam comprar armas para se proteger. O que estava ao meu lado quase atirou em mim por acidente ao tentar carregar mais munição. Eu não estava com medo. Sentia uma nova força. Percebi que comi muita merda para chegar a esse momento, para poder finalmente segurar esta arma. A palavra *preparada* me vem à mente e eu sorrio. Eles estavam desalinhados, estavam assustados. O ódio monótono deles é perigoso. Eles fazem o treinamento para poder comprar armas para se proteger de algo que eles não têm certeza do que é, a maior chance é que a maioria deles acabe matando alguém por uma bobagem, um erro. A minha raiva sendo despejada na trajetória de cada bala diretamente no desenho de um homem sem rosto. Meu ódio é cozido lentamente, se move em diferentes direções.

O local de treinamento fica em um porão escuro bem no centro da cidade, ao sair eu caminho carregada de adrenalina. Com um sorriso no rosto, esse brilho na pele, essas pequenas coisas invisíveis que vazam para o exterior quando você tem algo queimando por dentro. Anos contendo esse líquido espesso, não encontrando maneira de liberá-lo, quase convencida de que o melhor a se fazer era mesmo silenciá-lo. E, de repente, a percepção de que os músculos ruminavam em silêncio, na aparente tranquilidade da família, a capacidade de ação. Algo estava finalmente deixando a sombra, talvez rumo a algum lugar ainda mais escuro.

Caminhei pelo calçadão central que antes era um rio. O nome do lugar tem muitas interpretações, mas todas apontam para o caráter suspeito de suas águas. Demônio, rio do mal, bebedouro de assombrações.

Esta cidade onde eu nasci foi fundada em uma fonte de água amaldiçoada. A água hoje passa sob o asfalto que cobre o vale. Eu me sento em um banco no meio de tudo e fico lá por muito tempo. O absurdo da destruição e o esforço humano de suprimir a natureza me acalmam. Sinto a aspereza do concreto do banco na minha pele. Algo desperta dentro de mim. Há um trabalho secreto em andamento na cidade e eu estava começando a percebê-lo. Tudo parece dizer:

Algo se aproxima.

Algo se aproxima.

Algo se aproxima.

Este texto faz parte da pesquisa de criação das peças *Zonas de Resplendor* e *Algo se Aproxima* (com estreia prevista para 2025) que investigam perspectivas feministas da violência e especulam sobre práticas de autodefesa.

1. Toshiki Okada, peça *Current Location*, 2012.
2. O Body-Mind Centering (BMC) é um estudo desenvolvido por Bonnie Bainbridge Cohen que se baseia na corporalização e aplicação de princípios de anatomia, fisiologia e desenvolvimento utilizando o movimento, toque, voz e mente.



Fotos: Carolina Mendonça.



## Em Forma de Sinopse

Pedro Lemebel

Eu poderia escrever com clareza, poderia escrever sem tantos recantos, sem tantos remoinhos inúteis. Poderia escrever de forma quase telegráfica para o mundo e para a homologação simétrica das línguas ajoelhadas ao inglês. Nunca escreverei em inglês, com sorte digo *go home*. Poderia escrever novelas e novelonas de histórias concretas de silêncios simbólicos. Poderia escrever no silêncio de Tao com esse fausto da letra precisa e guardar para mim os adjectivos debaixo da língua proscrita. Poderia escrever sem língua, como um apresentador da CNN, sem pronúncia e sem sal. Mas eu tenho a língua salgada e as minhas vogais cantam em vez de me educarem. Poderia escrever para educar, para entregar conhecimento, para que a babel da minha língua aprenda a sentar-se sem dizer palavra alguma. Poderia escrever com as pernas juntas, com as nádegas apertadas, com uma ânsia sufi e com uma economia oriental do idioma. Poderia melhorar o idioma enfiando no cu as minhas metáforas corroídas, os meus desejos malcheirosos e a minha desajustada cabeça de *Marilyn* ou *Marisombra*, sem chapéu-de-sol ou com o chapéu-de-chuva ao contrário, cabeça ao léu para que o mundo me torne global, exportável, traduzível até para aramaico, que a mim me soa como um peido florido. Poderia guardar para mim a ira e a raiva emplumada das minhas imagens, a violência devolvida à violência e dormir tranquilamente com a minha romançada a armar aos cucos. Mas eu não me chamo assim, inventei para mim um nome com pinta de tango bichona, bolero rockeiro ou vedeta travestona. Poderia ser o cronista da *high life* e arrepender-me dos meus temas pesados e escabrosos. Deixar a chungaria na chungaria e fazer arqueologia no idioma hispanófono. Mas isso não vem ao caso. Está tudo cheio de cronistas com uma flor estilográfica no bolsinho da mesquinha lapela. Eu não vim para cantar, ladies and *gentleman*; mas eu canto como me apetecer, minha senhora. Não sei o que vim fazer a este concerto, mas cheguei. E a letra saiu-me como um estilete. Ou melhor, sem letra: o grunhido chora-a como um prolongamento da minha mão. Parecem gemidos de fêmea covarde, disseram por aí os escritores reações de telenovelas. Cheguei à escrita sem o querer, ia para outro lado, queria ser cantora, trapezista ou uma passarola índia trinando ao pôr-do-sol. Mas a língua enroscou-se-me de impotência e, em vez de clareza ou emoção letrada, engendrei uma selva de ruídos. Não fui *musiqueira* nem cantei ao ouvido da transcendência para que me recordara a destreza do paraíso neoliberal. O meu pai perguntava-se porque é que a mim me pagavam para escrever e a ele ninguém o remunerou por esse esforço. Aprendi à força, aprendi como os grandes, como diz Paquita la del Barrio; a letra não me foi fácil. Eu queria cantar e davam-me porrada ortográfica. Aprendi aos arranhões a onomatopeia, a diérese, a melopeia e a ortografia mamalhuda. Mas logo depois esqueci isso tudo, fazia-me mal tanta regra, tantas palavras cruzadas do pensar escrito. Aprendia por fome, por necessidade, por labor, por vaidade, mas começava a estar triste. Poderia ter escrito como toda a gente e ter uma letra bonita, muito clara, clarinha como a água que corre pelos rios do Sul. Mas a cidade fez-me mal, a rua maltratou-me, e o sexo com agá cuspiu-me no esfíncter. Digo que poderia, mas sei muito bem que não pude, faltou-me rigor e fui conquistado pela farra, pelo fascínio sórdido do amor mentido. E acreditei como uma tonta, deixei-me ludibriar como uma puta mole por alegorias barrocas e palavreados que tão lindos soavam. Podias ter sido outro, disseram-me professores com a baba molhando-lhes os cabelos de profetas. Apesar de tudo, aprendi, mas a tristeza caía sobre mim como um manto culto. Não fui cantor, repito-vos, mas a música foi o único tecnicolor da minha biografia descomposta. Deixo aqui este pentagrama em que a história cambaleou o seu ritmo trágico. Gostem ou não, carrego agora no *play* deste cancionero memorialístico.

Texto publicado originalmente em Pedro Lemebel, *Serenata cafiola*, (Santiago: Seix barral, 2008).  
Traduzido do espanhol por Pedro Cerejo.



Pedro Lemebel, *Yeguas del Apocalipsis, Ejercicio de Memoria* (1997). Fotografia cedida por Macarena Oñate. Fondo Archivo Yeguas del Apocalipsis, Sección Acciones, Documentos. Archivo Mujeres y Géneros del Archivo Nacional de Chile.

Al seguir las respuestas de los Estados europeos a la llamada “crisis de las personas refugiadas” resultante de las últimas guerras del capital global —es decir, conflictos locales y regionales por el control de recursos naturales—, se hace evidente lo eficiente que trabajan la gramática y el léxico raciales como descriptores éticos. Sin las declaraciones de miedo de parte de sus ciudadano/as respecto a las nuevas olas entrantes de “extranjeros”, hubiera sido más difícil para estos Estados justificar la construcción de muros y los programas de deportación dirigidos a contener centenas de millones que huyen de conflictos armados en Oriente Medio y a lo largo de todo el continente africano<sup>1</sup>. Porque en el cuento del peligroso y no merecedor otro —el “terrorista musulmán” disfrazado como refugiado (sirio) y el “africano hambriento” disfrazado como “solicitante de asilo”—, la diferencia cultural sostiene afirmaciones de incertidumbre que, de manera eficiente, socavan demandas de protección en el marco de los derechos humanos, apoyando el despliegue del *apparatus* de seguridad de la Unión Europea<sup>2</sup>.

Miedo e incertidumbre, con total seguridad, han sido los elementos básicos de la gramática racial moderna. Desde el principio del siglo XX, las articulaciones de la diferencia cultural en el texto moderno añadieron un significante social y científico diseñado para delimitar el alcance de la noción ética de humanidad. Es precisamente por ser también especímenes del pensamiento moderno que las herramientas de la criticalidad no pueden respaldar una intervención ético-política suficiente para socavar la capacidad de la diferencia cultural de producir una división ética infranqueable. Es decir, dichas herramientas no pueden interrumpir de manera eficaz el despliegue de la inaceptable violencia total sobre aquellas personas a quienes se posiciona en “el otro” lado (cultural) de la humanidad. ¿Por qué? Porque también repiten la manera de producir imágenes científica del texto moderno de “El Mundo” como un todo ordenado compuesto de partes separadas que se relacionan a través de la mediación de unidades constantes de medida y/o una violenta fuerza limitante. Cuando esta manera de producir imágenes se despliega para pensar sobre lo social, transforma la socialidad<sup>3</sup> en algo contingente supeditado a que se habiten las mismas partes (jurídica, espacial o temporal).

Un programa ético-político que no reproduce la violencia del pensamiento moderno requiere re-pensar la socialidad despojada del texto moderno. Solamente el fin del mundo tal como lo *conocemos*, estoy convencida, puede lograr disolver la producción de colectividades humanas en cuanto “extranjeros” con atributos morales fijos e irreconciliables de la diferencia cultural. Ello requiere que nos liberemos del amarre de la certeza y abracemos el poder de la imaginación y sus impresiones e intuiciones imprecisas, confusas e inciertas, las cuales Kant (1724-1804) describió como facultades inferiores respecto a las que son producidas por las herramientas formales del Entendimiento. Una figuración de El Mundo nutrida por la imaginación podría inspirarnos a repensar la socialidad sin la rigidez abstracta que produce el Entendimiento, tal como lo concebía Kant, y la violencia parcial o total que este autoriza (en) contra los otros (más-que-humanas) culturales (no-blancas/no-europeas).

## EL PENSAMIENTO DEL MUNDO

Después de atravesar las vítreas murallas formales del Entendimiento, liberada del agarre de la certeza, la imaginación podrá preguntarse sobre cómo reensamblar los componentes fundamentales que refiguren “El Mundo” como un todo complejo sin orden. Déjenme considerar una posibilidad: ¿y si, en vez de El Mundo Ordenado, pudiéramos imaginar El Mundo como un *plenum*, una composición infinita<sup>4</sup> en la cual la singularidad de cada existente es contingente en el devenir de una expresión posible junto a todas las otras existencias con quienes está entrelazada más allá del espacio y del tiempo? Hace décadas que los experimentos en física de partículas asombran tanto a científicas como a legas con hallazgos que sugieren que los componentes fundamentales de todo, de toda cosa, podrían ser apenas eso, a saber, lo virtual (partículas subatómicas) tornándose actual (en el espacio-tiempo), lo cual es también una recomposición de todo lo demás<sup>5</sup>. Hace décadas que los resultados contraintuitivos de los experimentos en este campo, la física de partículas, han ofrecido descripciones del Mundo con características —*incertidumbre*<sup>6</sup> y *no-localidad*<sup>7</sup>— que socavan los parámetros de la certeza. Experimentos que, propongo, nos invitan a producir imágenes de lo social sin las distinciones mortales y los dispositivos letales de (re)ordenamiento del Entendimiento.

¿Cómo podremos desatraillar la capacidad creativa radical de la imaginación y diseñar a partir de ella lo necesario para pensar El Mundo de otro modo? ¿Qué está en juego? Nada menos que un cambio radical en la manera de abordar materia y forma. Los inicios de filosofía natural (Galileo, 1564-1642, y Descartes, 1596-1650) y de la física clásica (Newton, 1643-1727) heredaron la visión de la Antigüedad sobre la materia: comprendida en la noción de cuerpo a través de nociones

abstractas, como solidez, extensión, peso, gravedad y movimiento en el espacio y el tiempo, que están presentes en el pensamiento. La alegación de que la mente humana podría conocer las propiedades de los cuerpos con certeza, sin la mediación del regente divino y autor del Libro de la Naturaleza, dependía de dos puntos de partida de la filosofía escolástica: primero, los filósofos del siglo XVII, que se nombraron a sí mismos “modernos”, concibieron un programa de conocimiento que se ocupaba de lo que llamaron las “causas secundarias (eficientes)” del movimiento, las cuales provocan cambios en la apariencia de las cosas en la naturaleza, y no con las “causas primeras (finales)” de las cosas, ni con el propósito (fin) de su existencia; en segunda instancia, en lugar de respaldarse en la necesidad lógica de Aristóteles (384-322 a.C.) para asegurar la exactitud de sus hallazgos, filósofos como Galileo se apoyaron en la necesidad característica de las matemáticas, más precisamente, en la demostración geométrica como base para la certeza. Indudablemente, estos filósofos heredaron escritos anteriores sobre la excepcionalidad del Hombre —su alma, libre arbitrio, capacidad de razonamiento, etcétera—. Lo que Descartes introdujo en el siglo XVII fue la separación de mente y cuerpo según la cual la mente humana, debido a su naturaleza formal, también adquiere el poder de determinar la verdad sobre el cuerpo, así como sobre cualquier cosa que comparta sus atributos formales, como solidez, extensión y peso.

Esta separación es precisamente lo que Kant consolidó en su sistema filosófico a partir del programa de Newton, particularmente la idea de que el conocimiento consiste en la identificación de las fuerzas limitantes, o leyes que determinan lo que sucede con las cosas y eventos (fenómenos) observados<sup>8</sup>. El logro de Kant, el diseño de un sistema que dependía principalmente de los poderes determinantes de la razón y no de un creador divino, perturbó a sus contemporáneos ante la posibilidad de que la determinación formal se convirtiese en un descriptor de las condiciones humanas, constituyendo una amenaza mortal al ideal de libertad humana. Incluso ahora dos elementos interrelacionados del programa kantiano continúan influyendo en proyectos epistemológicos y éticos contemporáneos: la (a) *separabilidad*, es decir, la consideración de que todo lo que se puede saber sobre las cosas del mundo está recogido en las formas (espacio y tiempo) de la intuición y las categorías del Entendimiento (cantidad, calidad, relación, modalidad) —todo lo demás permanece inaccesible y es irrelevante para el conocimiento—; y, consecuentemente, la (b) *determinancia*, la idea de que el conocimiento es resultado de la habilidad del Entendimiento para producir constructos formales, que pueden utilizarse para determinar (es decir, decidir) la verdadera naturaleza de las impresiones sensoriales recopiladas por las formas de la intuición.

Pocas décadas después de la publicación de las principales obras de Kant, Hegel (1777-1831) abordó esta amenaza a la libertad humana a través de un sistema filosófico que invierte el programa kantiano con un método dialéctico que logra dos cosas: (a) una noción de *actualización*, que presenta cuerpo y mente, espacio y tiempo, Naturaleza y Razón, como dos manifestaciones de la misma entidad, es decir, Espíritu, o Razón como Libertad, y (b) la noción de *secuencialidad*, que describe al Espíritu como movimiento en el tiempo, un proceso de autodesarrollo, y describe la Historia como la trayectoria del Espíritu. Con estos movimientos, Hegel planteó una configuración temporal de la diferencia cultural como actualización de los diferentes momentos de desarrollo del Espíritu, y postuló que las formas sociales europeas posilustración representan el desarrollo más completo del Espíritu.

## EL PENSAMIENTO DE LA DIFERENCIA CULTURAL

Desde la consolidación del programa kantiano tras la Ilustración, la física ha provisto de modelos a los estudios científicos de las condiciones humanas —una tarea facilitada por el relato de Hegel sobre el tiempo como fuerza productiva y teatro del conocimiento y de la moralidad—. Sin embargo, por desgracia, estos modelos han obtenido éxito precisamente por abordar lo humano, en cuanto a cosa social, recurriendo a los mismos puntos de partida de la filosofía medieval que respaldaron las ideas de los filósofos modernos sobre el conocimiento como certeza, a saber, causas eficientes y demostración matemática, fundamento del texto moderno. La gramática racial activada en las reacciones al flujo de personas refugiadas hacia Europa no es más que una iteración del texto moderno. Esta iteración no solo traslada su alegación de certeza, sino que se apoya en los mismos pilares —a saber, *separabilidad*, *determinancia* y *secuencialidad*— que los filósofos modernos ensamblaron para respaldar su programa de conocimiento.

Cuando se examina con detenimiento la gramática racial es posible identificar dos momentos discretos. Primero, la formulación inicial de la ciencia de la vida de George Cuvier (1769-1832), la cual, aunque se inspiraba en la filosofía natural de Newton<sup>9</sup>, seguía basán-

8. El principio de incertidumbre acuñado por Werner Heisenberg en 1927 establece que no es posible conocer o medir de manera precisa las propiedades que corresponden a los eventos de la realidad, que no pueden ser alterados por intervenciones humanas; véase, W. Heisenberg, *Physics and Philosophy: Promethues Books*, Nueva York, Harper, 1958. Existe una traducción al español publicada por Editorial La Isla (Buenos Aires, 1959).

9. Véase Isaac Newton, *Principios matemáticos de la filosofía natural* [orig.: *Philosophiæ naturalis principia mathematica*, 1687], Eloy Rada García (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 2011.

7. El principio de no-localidad se refiere a mediciones de una propiedad de una partícula (como la posición) que proporcionan instantáneamente la medición de una propiedad relacionada (como el momento) de otra partícula, independientemente de la distancia entre las dos; véase, por ejemplo, Robert Nadeau y Menas Kafatos, *The Non-Local Universe: The New Physics and Matters of the Mind*, Oxford, Oxford University Press, 1999. (Inédito en español).

4. Esta idea está inspirada en la noción de *plenum* de Gottfried Wilhelm Leibniz. Véase, por ejemplo, G. W. Leibniz, *Discurso de metafísica* [orig.: *Discours de métaphysique*, 1686], Julián Martias (trad.), Madrid, Alianza Editorial, 2017.

5. Lo actual (niveles atómico y supra atómico) y lo virtual (subatómico) se refieren a diferentes momentos materiales —atómico y supratómico, y subatómico, respectivamente— de todo lo que existe. N. T.: si bien en español el término «actual» aparece en el contexto de la física de partículas como «real», en el presente texto se mantiene la acepción relativa al campo filosófico, manteniendo sus reminiscencias a genealogías más acordes con el planteamiento conceptual del texto, como el uso en el pensamiento de Aristóteles.

1. Léanse, por ejemplo, los comentarios de Slavoj Žižek en “We Can’t Address the EU Refugee Crisis Without Confronting Global Capitalism”, *In These Times*, 9 de septiembre de 2015. Disponible en: <https://inthesetimes.com/article/slavoj-zizek-european-refugee-crisis-and-global-capitalism> (último acceso: 31/7/2024).

2. Ver el plano lanzado en septiembre del 2015 por la Comisión Europea para tratar de la crisis; disponible en: [https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/es/IP\\_15\\_5700](https://ec.europa.eu/commission/presscorner/detail/es/IP_15_5700) (último acceso: 31/7/2024).

3. N. de T.: uso esta palabra para referirme al término inglés *sociativity*, a falta de una traducción en español más satisfactoria.

dose en el modo descriptivo de la historia natural previa, y concebía la vida como causa eficiente y final de las cosas vivas. Más adelante, en el siglo XIX, poco después de que Darwin (1809-1882) diera a conocer sus descripciones de la naturaleza viva —en las que la diferenciación emerge como el resultado de un principio racional, una causa eficiente, que opera en el tiempo a través de la fuerza, a saber, la selección natural, o como el resultado de una lucha por la existencia— la ciencia de la vida guiaría un programa para el conocimiento de la existencia humana: la antropología o la ciencia del hombre. Además de los rasgos externos, que se utilizaron en la historia natural para el mapeo de la naturaleza, los autodenominados científicos del hombre desarrollaron sus propias herramientas formales, instrumentos matemáticos como el índice facial, destinadas a medir los cuerpos humanos, las cuales sirvieron de base para la descripción y la clasificación de los atributos mentales, tanto en un sentido moral como intelectual, en una escala que aseguraba registrar el grado de desarrollo cultural.

En segundo lugar, no sorprende que, en el siglo XX, el físico convertido en antropólogo Franz Boas (1858-1942) propusiera un cambio mayor en el campo del conocimiento de la condición humana con la afirmación de que los aspectos sociales, más que los biológicos, explicaban la variación de los contenidos mentales (morales e intelectuales). Así, ensamblaba una noción de diferencia cultural que comprende los aspectos temporal y espacial. De acuerdo con Boas, el estudio de los contenidos mentales debería abordar las “formas” o “patrones” culturales “de pensamiento” que emergieron en los primeros momentos de la existencia de un colectivo y que fueron expresados en las creencias y prácticas de sus miembros. Al emerger y consolidarse en el tiempo, argumentaba, las “formas” culturales y no físicas explican las diferencias mentales (morales e intelectuales) visibles. La escuela antropológica que su aportación inauguró, la antropología cultural, marcó una transformación metodológica consistente en que las visiones etnocéntricas de la diferencia humana se tomaron como punto de partida, lo que resonaba, a su vez, en un cambio todavía mayor en la física: el principio de relatividad de Einstein (1879-1995). Para Kroeber, alumno de Boas,

A partir de entonces, empezaron a concebirla [la cultura] como una totalidad, probablemente como ningún historiador de un periodo o pueblo concretos lo haría, ni como tampoco lo haría cualquier analista centrado en su propia civilización. Tomaron conciencia de la cultura como un “universo” o como un vasto campo en el que nosotros y nuestra propia civilización ocupamos hasta hoy apenas un lugar entre otros diversos. El resultado fue una ampliación de un punto de vista fundamental, el abandono del etnocentrismo inconsciente por la relatividad<sup>10</sup>.

En la segunda mitad del siglo XX, a mediados de la década de 1970, encontramos física de partículas en la obra del filósofo francés Michel Foucault abriendo nuevas vías para el pensamiento crítico. Por ejemplo, Foucault estableció una distinción entre un modo de operación del poder jurídico-político que se asemeja a los eventos que involucran cuerpos más grandes tal como expresan las leyes del movimiento de Newton, y lo que llamó la microfísica del poder, que funciona principalmente a través del lenguaje, o el discurso, y las instituciones<sup>11</sup>. Este segundo enfoque describe el poder/conocimiento, que opera al nivel del deseo, como productor de sus sujetos y objetos; al igual que los experimentos en mecánica cuántica que inspiraron el principio de incertidumbre de Heisenberg mostraron cómo el aparato determina los atributos de las partículas bajo observación.

Durante siglos, como indican estos ejemplos, los avances en la física posclásica, la relatividad y la mecánica cuántica han sido cruciales en el desarrollo de aproximaciones teóricas y metodológicas para el estudio de cuestiones económicas, jurídicas, éticas y políticas, que simultáneamente han producido y ensayado la diferencia humana<sup>12</sup>. Sin embargo, desafortunadamente, todavía no han inspirado maneras de producir imágenes de diferencia sin *separabilidad*, sea espaciotemporales, como en los colectivos culturales de Boas, o formales, como en el sujeto producido discursivamente de Foucault. No sorprende que hayan reforzado aún más la idea de la cultura y de los contenidos mentales como expresión de una separación fundamental entre colectivos humanos, en términos de nacionalidad, etnicidad e identidad social (de género, sexual, racial).

## Denise Ferreira da Silva

### EL MUNDO ENREDADO

Al seguir las recientes respuestas europeas a la “crisis de las personas refugiadas”, comprobamos cómo la diferencia cultural describe un presente global enlodado en miedo e incertidumbre: la identidad étnica se vale de las afirmaciones que retratan al “Otro” amenazador, esto es, a quienes buscan en Europa un refugio de la guerra en Oriente Medio, de la inestabilidad política en el este y el norte de África, o de los conflictos alimentados por la explotación de recursos naturales en África occidental. En cuanto a Brasil, la diferencia cultural se manifiesta en quienes intentan destituir a la Presidenta Dilma Rousseff desatando ataques moralistas contra aquellas personas que recientemente han visto reconocidos sus derechos en base a sus identidades sociales (género, sexual, racial y religiosa). En ambos casos, la diferencia cultural sostiene un discurso moral respaldado por el principio de la *separabilidad*. Tal principio considera a lo social como un todo constituido de partes separadas formalmente. Cada una de esas partes constituye una forma social, así como unidades geográfico-históricas separadas, que permanecen diferenciadas ante la noción ética de humanidad, la cual se identifica con las particularidades de las colectividades blancas europeas.

¿Y si, en vez de El Mundo Ordenado, imaginásemos cada existencia (humana y más-que-humana) no como formas separadas relacionándose a través de la mediación de fuerzas, sino más bien como expresiones singulares de cada una y todas las otras existencias, así como del todo enredado en el que existen? ¿Y si, en vez de buscar en la física de partículas modelos para la ideación de análisis más científicos o críticos de lo social, recurriésemos a sus descubrimientos más perturbadores —tales como la no-localidad (como principio epistemológico) y la virtualidad (como descriptor ontológico)— a modo de descriptores poéticos, es decir, como indicadores de la imposibilidad de comprender la existencia con las herramientas del pensamiento, el cual no puede sino reproducir la *separabilidad* y “sus acompañantes”, *determinancia* y *secuencialidad*?

Cierro este ensayo con una contemplación de lo que llegar a estar disponible a la imaginación, qué tipo de apertura ética puede ser visionada con la disolución del agarre del Entendimiento y la liberación del Mundo a la imaginación.

En pos de reimaginar la socialidad, el principio de no-localidad respalda un tipo de pensamiento que no reproduce las fundaciones metodológicas y ontológicas del sujeto moderno, a saber, temporalidad lineal y separación espacial. Al transgredir estos marcos de tiempo y espacio, la no-localidad nos permite imaginar la socialidad de manera que (el) atender a la diferencia no presupone *separabilidad*, *determinancia* y *secuencialidad*, los tres pilares ontológicos que respaldan el pensamiento moderno. En el universo no-local, ni el desplazamiento (movimiento en el espacio) ni tampoco la relación (conexión entre cosas espacialmente separadas) describen lo que ocurre porque las partículas enredadas (esto es, toda partícula existente) existe una con la otra, sin espaciotiempo. A pesar de que los comentarios de Kant sobre lo que en la cosa es irrelevante para el conocimiento destituyen preocupaciones metafísicas, también sugieren que la realidad descrita por la física de Newton (y posteriormente por la de Einstein) consiste en un retrato limitado del Mundo porque solo atiende a los fenómenos, en otras palabras, solo considera las cosas en la medida en que son accesibles para los sentidos, esto es, existen en el espaciotiempo.

Lo que la no-localidad expone es una realidad más compleja en la cual todo tiene una existencia simultáneamente actual (espaciotiempo) y virtual (no local). Siendo así, ¿por qué no concebir entonces la existencia humana de la misma manera? ¿Por qué no asumir que, más allá sus condiciones físicas (corpóreas y geográficas), en su constitución fundamental, en el nivel subatómico, los seres humanos existen enredados con todo (lo animado e inanimado) en el universo? ¿Por qué no concebir las diferencias humanas —las que, en siglo XIX y XX, antropólogos y sociólogos escogieron como descriptores fundamentales de la humanidad— como efectos de ambas cosas, condiciones espaciotemporales y un programa de conocimiento modelado a partir de la física newtoniana (la antropología del siglo XIX) y einsteiniana (el conocimiento social científico del siglo XX) para las cuales la *separabilidad* es el principio ontológico privilegiado? Sin *separabilidad*, la diferencia entre grupos de seres humanos y entre entidades humanas y no-humanas tiene un alcance explicativo y un significado ético muy limitados. Porque, como asume la no-localidad, más allá de las superficies en las cuales se inscribe la noción predominante de diferencia, todo en el universo coexiste de la manera que describe Leibniz (1646-1716), es decir, como una expresión singular de todo lo que hay en el universo.

Sin *separabilidad*, conocer y pensar ya no pueden reducirse a la determinancia como en la distinción cartesiana de mente y cuerpo (en la que la primera tiene el poder de determinación), ni tampoco a la reducción formal kantiana del conocer como un tipo de causalidad eficiente. Sin *separabilidad*, la *secuencialidad* (el pilar ontoepistémico de Hegel) ya no puede dar cuenta de las numerosas maneras en que seres humanos y no-humanos existen en el mundo, porque la autodeterminación tiene una región (espaciotiempo) muy limitada para su operación. Cuando la no-localidad guía nuestra manera de producir imágenes del universo, la diferencia no es una manifestación de un *alejamiento* irresoluble, sino la expresión de un *enredamiento* elemental. Esto es, cuando lo social refleja El Mundo Enredado, la socialidad no deviene la causa ni el efecto de relaciones que involucran existencias separadas, sino la condición incierta sobre la cual todo lo que existe es una expresión singular de todas y cada una de las otras existencias actuales-virtuales.

12. Las nuevas materialistas de hoy también operan a partir de intuiciones de la física de partículas; véanse, por ejemplo, Diana Coole y Samantha Frost, *New Materialisms: Ontology, Agency, Politics*, Durham, Duke University Press, 2010. (Inédito en español).

11. Véase, por ejemplo, Michel Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* [orig.: *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*, 1975], Aurelio Garzón del Camino (trad.), Buenos

10. Alfred Louis Kroeber, *Anthropology: Race, Language, Culture, Psychology, Pre-History*, Nueva York, Harcourt and Brace, 1948, p. 1. Existe una versión en español: *Antropología general*, Javier Romero (trad.), Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1945. La cita es una libre traducción de la versión

En el marco del Festival Sálmon 2024, Isabel de Naverán y Ola Maciejewska sostuvieron una conversación que recogía el contacto de largo aliento que ambas mantienen desde que en 2018 De Naverán acompañara la curaduría de Loïe Fuller: *Research* en Madrid y Bilbao, y tras la presentación de *FIGURY (przestrzenie)* en *Estudio V*. En el hueco acontece, programa comisariado por de Naverán en el Museo Reina Sofía, Madrid, 2023. La presente transcripción mantiene únicamente la voz de Naverán a modo de ensayo reflexivo sobre la práctica de Maciejewska a través de su trayectoria personal con ella.

[00:15:14]

Para situar un poco estas referencias hay que decir que el primer trabajo con el que Ola comienza a darse a conocer como coreógrafa y autora es *Loïe Fuller: Research*, de 2011, una investigación que entra en diálogo con la figura de Loïe Fuller (1862-1928), la bailarina y coreógrafa de principios del siglo XX muy conocida por su *Danse serpentine*, una danza de gestos y movimientos de telas muy visual que fue filmada por los hermanos Louis y Auguste Lumière en 1897. Loïe Fuller utilizaba al inicio telas procedentes de paracaídas y después tejidos de seda.

[00:00:00]

Poner en relación las distintas propuestas de Sálmon y leer todo ese tejido curatorial que hay detrás y continuar la conversación. Como decía Hypatia Vourloumis ayer<sup>1</sup>, no podemos dar por sentado que esto puede suceder, que esto está sucediendo.

Para mí, es un privilegio tener este momento de conversación con Ola Maciejewska y compartirlo. Y seguir hablándonos y seguir, de alguna manera, conservando esta conversación. Me gusta esta idea de conservar la conversación por esa sola sílaba de diferencia entre las dos palabras, conversar y conservar, que Vinciane Despret<sup>2</sup> utiliza para hablar de la necesidad de conservar la conversación con los que ya no están, con nuestros muertos, y es una propuesta que literalmente tomo de ella para hablar de esta conversación viva y en curso con Ola. La conversación con los vivos y con estos procesos de largo aliento en que nos vemos envueltas y que fundamentan el sentido de la investigación y nos invitan a buscar formas de conservar la conversación.

El inicio de la conversación con Ola, contigo, se dio en 2017. Antes busqué nuestro primer intercambio de correos y fue en la primavera de 2017, y desde el principio me sentí cerca de tu manera de hacer. Leo lo que te escribí entonces: “necesito saber más de este trabajo en el que estás, *Loïe Fuller: Research*”, porque desde hace años investigo las relaciones entre cuerpo y archivo, intento entender el “impulso de archivo” en el mundo del arte y específicamente desde las prácticas coreográficas, desde las cuales se da de manera muy singular a través de procesos de encarnación, de reconstrucción y reactivación. En ese momento quería entender de qué manera tú te habías acercado a la figura de Loïe Fuller y, por las respuestas que me fuiste dando y que después vamos a ir desglosando un poco, enseguida me sentí muy alineada con tu manera de trabajar, me pareció que había algo en común al entender que cualquier proceso de trabajo en el que nos metemos son zonas de estudio y de investigación que dan lugar a unas formas de trabajo que están muy cerca de, como dice la artista Lorea Alfaro, muy cerca del amor. Aquí, como ella apunta, yo también “cuando digo trabajo, digo amor”, y podemos preguntarnos, también, cómo relacionarnos con el trabajo como un amor a largo plazo. En ese sentido, cuestiones como la relación con el trabajo o la idea que podemos tener de investigación, de producción o de identidad, vinculadas a las posturas vitales, en tu caso, me parece que tienen una coherencia muy fuerte.

En esta conversación vamos a ir atravesando cuatro puntos que podrían ser muchos más. Hay una cuestión que nunca te he planteado pero que desde el inicio de nuestras conversaciones me intriga mucho, y es la relación entre tu trabajo y tu conciencia ecológica.

Recuerdo que en 2018 cuando estábamos en Bilbao —y me gustaría subrayar en este punto que fue antes de la pandemia, porque podríamos decir que el confinamiento derivado del COVID-19 acentuó la conciencia en torno al cambio climático y la necesidad de repensar los modos de relación no solo entre personas sino las formas de cuidado del planeta y de los cuerpos— comenzamos a pensar de otra manera las formas de vida y nuestras relaciones como humanos con otras especies vivas y con el planeta. Ya aquel día de primavera de 2017, cuando empezó nuestro intercambio, medio en bromas, me comentaste que te habías preguntado si no sería mucho mejor dedicarte al activismo ecológico.

Anoche, cuando veía *The Second Body* (2023), o, más que verlo, lo vivía, estaba recorriendo mentalmente todo tu trabajo, desde 2011, desde *Loïe Fuller: Research* hasta *The Second Body*, y me parece que existe una coherencia muy fuerte entre tu deseo de habitar y de hacer mundo de una cierta manera —desplegando y activando formas de cuidado con un pensamiento ecológico situado, no panfletario ni solamente teórico— y tu trabajo específico en danza. Quizás podamos empezar por aquí, y, si te parece bien, puedo preguntártelo de otra manera, directamente: ¿qué es el trabajo para ti? Y ese trabajo con los cuerpos cómo dialoga, se tensa o convive con tu conciencia ecológica y tu preocupación por el medioambiente.

1

2

## The Second Body

De alguna manera su danza fue rápidamente etiquetada como la nueva tecnología de la época, como una bailarina que más que ser bailarina era artista de esa nueva tecnología. Lo que me interesó del trabajo de Ola al inicio fue lo que leí como una suerte de reivindicación del cuerpo que había estaba sosteniendo aquellas telas. El cuerpo que sostenía aquellas telas y los cuerpos que sostenían las telas de seda, que eran los cuerpos de los gusanos de seda. En esta primera investigación ya se muestra una clara preocupación por las cuestiones de la producción de seda a comienzos del siglo XX, de la explotación del gusano de seda, de los modos de producción de tejido, del cuerpo que sostiene las telas con una fuerza física y un aguante determinado. Y esta palabra, aguante, aparece también como concepto en este último trabajo, *The Second Body*. Podemos hablar de aguante o también de resiliencia física. En inglés podríamos utilizar el término “*endurance*” que, en oposición a la idea de “*resistance*”, entendida como la imagen de un puño, hace alusión al aguante, o al sostén, esto es, la idea de un cuerpo que sostiene a otro durante un tiempo determinado. Pero para mí hay algo en relación con este término que, uniéndolo con lo que comentaba al inicio de esta conversación y a aquella serie de correos intercambiados en 2017, me encanta, porque yo te escribo como comisaria de danza y performance del Museo Reina Sofía y te digo “me interesa tu trabajo, quiero saber más y quizás podamos pensar en presentarlo aquí” y en lugar de darme una respuesta rápida y afirmativa adjuntando el dossier, la ficha técnica y el presupuesto, ante el marco que te estaba proponiendo, me contestas: “Bueno, para mí *Loïe Fuller: Research* no es exactamente una pieza, sino una zona de estudio”. Y pienso: “*Wow*, me encanta, es así como yo entiendo el trabajo también”. Entonces iniciamos una conversación a raíz de la presentación de este trabajo en Madrid, y después en un contexto que estaba entonces organizando en Bilbao. Como investigadora y curadora me interesaba estar más cerca de esta zona de estudio y así entender, por medio del acompañamiento curatorial, cuáles eran los asuntos de fondo que el trabajo estaba tocando. Tener más posibilidades, en definitiva, de hablar con Ola. *Loïe Fuller: Research* se articula a través de una concatenación de ejercicios físicos que Ola realiza con lo que se llamó “el vestido danzante” de Loïe Fuller, poniendo en tensión la relación entre lo escultórico, la forma del vestido cuando es movido en el aire y la figura que esculpe o que está bajo el vestido. Esa manera de atender a la fuerza física o al aguante del cuerpo revela algo que está presente en la danza y en la figura de la bailarina como una figura que, más que expresarse a sí misma como sujeto, siempre se está configurando con otros elementos. La complejidad de tu trabajo reside en que no solamente hay una extensa reflexión en cada una de sus materializaciones, sino también en la continuidad de una misma búsqueda que amplificas en los distintos casos<sup>3</sup> en los que estudias y aludes a figuras muy concretas de la historia de la danza: dos mujeres, Loïe Fuller y Simone Forti (1935).

Lo que tomas de una y de otra no es tanto la representación de sus figuras en la historia de la danza, ni siquiera sus piezas directamente, a modo de reconstrucción, sino su modo de trabajo y su actitud con respecto al lugar del cuerpo. Hay en ambas una voluntad de desplazar el sujeto a la idea de un cuerpo que siempre se configura en relación con aquello que mueve y a la pregunta acerca de qué es lo que mueve el cuerpo. Me gustaría que situaras tu aproximación y que nos hablaras de tu interés por estas figuras, Loïe Fuller y Simone Forti, qué aportan a tu trabajo y cómo es tu relación con la historia de la danza.

3

Hablas de disciplinas, sin embargo, a mí me parece que tu interés por lo escultórico no tiene tanto que ver con la distinción disciplinar de las Bellas Artes que establece la Academia, separada de tu trabajo en danza, el cual, por cierto, aporta y desplaza muchas ideas disciplinares que podemos tener sobre la ejecución del trabajo y de la producción en el marco de la danza. Desde mi punto de vista, el acercamiento a lo escultórico en tus distintas investigaciones y piezas tiene que ver con la cuestión acerca de cómo estamos formados por aquello que nos rodea y del compromiso que un cuerpo adquiere con su entorno espacial, arquitectónico, sensorial o afectivo. Y esto es algo que se revela en las distintas piezas mencionadas —que no son todas las que hay, pero que a mí parecer forman parte de una misma investigación—, en las cristalizaciones que se dan a ver en un marco público. En estos contextos las piezas entran a formar parte de un modo de circulación y son a la vez parte de una misma búsqueda. Así, cuando hablas de lo escultórico, ¿a qué te refieres exactamente? Me interesa mucho algo que tú misma dices cuando hablas de los elementos que forman parte de las piezas, dices que son verbos, que actúan como verbos, ¿qué quieres decir?

1. En el encuentro ¿Por qué, qué, para quién y con quién?, Hypatia Vourloumis plantea una conversación abierta en torno a la necesidad de habitar otras zonas, sin dar por sentado las circunstancias que favorecen el encuentro. La conversación tuvo lugar en el Mercat de les Flors, en Barcelona, el 24 de febrero de 2024, en el marco del programa de pensamiento del Festival Sálmon 2024.

2. Utiliza esta expresión en su libro *Au bonheur des morts. Récits de ceux qui restent*, publicado por La Découverte (Paris, 2015). La versión en español, *A la salud de los muertos. Relatos de quienes quedan*, con traducción de Pablo Méndez, ha sido publicada por Cactus (Buenos Aires, 2021) y por La Oveja Roja (Madrid, 2022).

3. En *Loïe Fuller: Research* o en *Bombyx Mori*, de 2015, una pieza de grupo que toma directamente el nombre en latín del gusano de seda y en la que el sonido cobra mucha importancia, así como en un trabajo posterior, *FIGURY (przestrzenie)*, de 2022, que se puede decir que gesta *The Second Body*.

Estamos todo el tiempo rodeando la misma cuestión, esta especie de desplazamiento del sujeto, de lo humano, para entender cómo “somos más por aquello que nos sucede que por aquello que hacemos”. Esto es algo que tomo literalmente de la escritora Carolina Sanín en su libro *Somos luces abismales* (2018). “Y lo único que podemos hacer es contarlo”. Ella habla de cómo el mundo es testigo de nuestra existencia. Con esta idea me gustaría pasar al punto en el que vamos a intentar aproximarnos a *The Second Body* de una manera un poco abierta. Para hablar de esto me gustaría leer un fragmento de algo que escribí en relación con el título de esta pieza, que replica el título del libro de Daisy Hildyard<sup>4</sup> que me enviaste cuando comenzamos a dialogar sobre este trabajo. Esta es una manera particular de investigar juntas, a partir de lecturas comunes. Entonces escribí:

“Aquello que nos rodea —el espacio, las personas, los seres vivos, el lenguaje, un idioma, una manera de decir, su sonido— produce una huella sensible en nuestros músculos, glándulas, órganos, y en todo lo que nos define como animales humanos. Pero nuestros cuerpos, siguiendo a Daisy Hildyard en *The Second Body*, no terminan donde acaba nuestra piel. La piel ha sido, durante mucho tiempo, esa ‘frontera inviolable’ que invita y empuja, que ‘te anima a ser tú misma y a expresarte como tal: a ser completa, a ser una’. En su libro, Hildyard propone que todo ser vivo tiene, de hecho, dos cuerpos: el cuerpo animal delimitado por su piel y un ‘segundo cuerpo’ formado por las conexiones neuronales, sensibles, afectivas, que mantenemos con una amplia red de ecosistemas que nos implican en el desarrollo global del planeta”.

Entonces, la pregunta que podemos hacernos es: ¿qué queda entonces de todo aquello que nos ha impresionado, esto es, que ha dejado una impresión física en nuestros cuerpos? Quedan los huecos, esos espacios donde se encapsula la memoria viva de lo sucedido y la relación con lo que nos rodea. Permanecer en conexión con estas cavidades requiere ejercer cierta resistencia, no entendida como la acción de oponerse a algo, sino como la capacidad de un cuerpo de aguantar el peso (físico, psíquico, emocional) de aquello que desea que perviva. Caminar con ese peso, hablar con ese peso, con la fuerza de ese deseo.

¿Dónde se encapsula esa memoria viva? *The Second Body* exige esa memoria de aguante. Ayer hablábamos de eso, de la voluntad física de aguante. Y quería compartirtelo después de haber vivido ayer la pieza, desde la impresión más inmediata: me gustó entender el espacio de tiempo que la pieza abría en medio de todo el programa de Sâlmon y cómo se recogía lo que venía sucediendo en los días previos, algo que ya en el texto curatorial se dice, se habla de la coreografía como experiencia, como experimentación, una manera de hacer espacio al tiempo para favorecer modulaciones de la atención. Una atención que se redefine y se rearticula. Pensaba en torno a la atención. Después en el foyer, una persona del público me dijo: “no he podido dejar de prestar atención en la pieza de Ola, necesitaba estar muy atenta a lo que sucedía”. Pensaba en esta atención sostenida que genera formas de duración, una duración real que planteaba desde la filosofía Henri Bergson, esa “sucesión de cambios cualitativos” que penetran sin un contorno fijo. Son cambios que no puedes cuantificar y que no tienen un contorno preciso. Bergson pone el ejemplo del terrón de azúcar en el agua. No puedes adelantarte a su disolución. Hay una temporalidad que tiene que ver con la materia y las relaciones entre elementos, con el tiempo que cada cosa necesita y que es un tiempo que, de alguna manera, se hace a sí mismo, que no depende de ti. Y pensaba entonces en el tiempo del *aión*, el tercer tiempo que consideraban los antiguos griegos. Es el tiempo del deseo que también tiene que ver con el tiempo del amor. Cuando te enamoras no puedes decidir cuándo vas a dejar de estar enamorada. Es un tiempo más circular, una temporalidad que no es sucesiva sino intensiva. Y me parece que este tipo de temporalidad está presente en tu pieza. Mi mente y mi mirada realizaban todo el tiempo un ejercicio de *zoom in* y *zoom out* con la escena, de contracción y de dilatación de la atención. Creo que la pieza opera a ese nivel. Hay un nivel que tiene que ver con la cuestión de la temporalidad, otro con la resistencia física de Lea, la mujer que sujeta la pieza de hielo y de qué manera podemos sentir una ternura y un cuidado específico, porque el cuerpo le da calor y hace que se derrita, pero en contraste o en acompañamiento la dureza de ese frío en el cuerpo y en los músculos los va poco a poco agarrotando. Y sumado a esto, a esta consonancia, el hecho de que la pieza de hielo tome como molde una escápula, que es lo que mueve el brazo y lo que permite que los brazos se articulen de una determinada manera, parecida en cierto modo a cómo Loie Fuller movía las escápulas para levantar los brazos sujetando las enormes telas y formar aquellas impresionantes figuras. Volviendo al cuerpo de Lea y las formas de cuidado y aguante, el uso del hielo invita también a pensar en el deshielo y en el necesario cuidado del planeta en relación con el equilibrio y balance de las temperaturas. Así que estamos hablando de la economía de la atención y de la ecología de los cuidados.

He querido centrarme en la cuestión de la temporalidad, pero lo cierto es que esta pieza, de alguna manera, me parece que recoge las anteriores y sintetiza también un modo de hacer y de entender el trabajo.



Créditos: Ola Maciejewska Studio. Foto: Mathieu Peyroulet Ghilini.

## Isabel de Naverán a partir de una conversación con Ola Maciejewska

<sup>4</sup> *The Second Body*, publicado por Fitzcarraldo Editions (Londres, 2017).

¿Cuál podría ser el valor de la danza experimental contemporánea en la actualidad?

Me gustaría pensar en una danza al margen de ese esquema neoliberal según el cual se impone la autoperformance, el emprendimiento y la producción de subjetividad. Si bien la promesa de una danza al margen de las condiciones capitalistas podría parecer ingenua, una quimera o una utopía, nos ofrece el camino hacia una experiencia estética, ética y políticamente comprometida.

Como diría Kafka: «Uno puede tener una meta, pero no un camino». Una meta no es un camino, es decir, un pasaje, un cruce, un modo de hacer, un conocimiento decisivo que, en la pregunta que nos ocupa, sería imposible sin desafiar la relación con la danza misma.

El experimento que propongo invita a coincidir con las condiciones de la danza. Danzar de forma persistente, cinética y perceptualmente desde dentro de las condiciones no significativas, impersonales y subalternas que la danza implica. Se trata de una práctica basada en lo que todavía no se puede nombrar, en lo que carece de definición gramatical. Aquello que carece de consistencia semiótica. Una danza frágil, no identitaria, no teleológica, no representativa y, en ocasiones, no orientada hacia la performance. ¿Cómo pueden tales condiciones devenir en una potencialidad tal que exceda la propia subjetividad? ¿Cuáles son las consecuencias performativas que supondría tal cambio? Se trata de seguir el hilo de una experiencia que concierne a la danza misma, no a la bailarina. Una experiencia de libertad que pertenece a la danza y, por lo tanto, implicada en la experimentación de brecha, una entrada-salida.

En condiciones capitalistas, un proyecto crítico de danza debe ser radicalmente encarnado, no comunicado o interpretado. La cuestión es qué podría alcanzar la danza por sí sola, sin que esta búsqueda implique acción crítica o resistencia. En la actualidad, cualquier forma de acción (o de política) está inextricablemente vinculada a la economía, lo que da lugar a la búsqueda de la autonomía como un modo de autorrealización, que exige actuar siguiendo la dinámica de la resistencia o la persistencia del poder. Franco Berardi, Bifo, nos recuerda que, en condiciones capitalistas, la autonomía significa abandonar el campo del intercambio económico. Si bien la resistencia puede haber sido el modo de subjetivación en el pasado, hoy debemos separar la autonomía de la resistencia. Separar el presente del espejismo de un horizonte futuro. Separar la danza del sistema de valores que la sostiene. Sin embargo, el futuro (así como el capital) aún está llegando y aún se está reproduciendo. ¿Cómo podemos comprometernos con el futuro, con lo que aún no existe, sin convertirlo en la continuación de lo que ya ha sido, de lo que ha sucedido, sin permitir que se convierta en una dinámica de deuda y promesa futuras? ¿Cuál es la responsabilidad del arte en la creación de futuro?

Mi propuesta trata de responder a estas preguntas desde la perspectiva de lo que he llamado un «plano de percepción destituyente». «Destitución» es un término asociado tanto a la crisis como a la pérdida de sentido, pero también —y precisamente por eso— a la posibilidad de encarnar lo aún no producido. Visto a través de la lente destituyente, el colapso del ordenamiento proyectado y constituyente del mundo (coreografía) y el caos posterior a su desaparición favorecen la aparición de una danza vinculada a la materialización de una falta, o lo que Félix Guattari llamó «una abstención». Una danza que no es anticapitalista, sino que comienza a alejarse del capitalismo a medida que sus intereses se desplazan hacia otro tipo de experiencias. Todo su esfuerzo se dirige a un objetivo que no niega, sino que modifica su propósito al convertirse en una danza retirada de un mundo coreografiado.

Lo que esta danza desea es salir, alejarse de esta coreografía que, específicamente, no quiere que el movimiento suceda. Una danza que quiere crear un afuera y, por lo tanto, que debe arriesgarse a suceder entre lo visible y lo invisible, entre el lenguaje y otros planos de percepción. Una danza que decide forjar alianzas con la potencialidad y con la nada. Una danza que, lejos de ser nihilista, alberga la confianza y el compromiso con una manera de hacerse y de percibirse que invita al hueco, el umbral, a la curva. El paréntesis. El eclipse. Un vacío que no es exactamente una interrupción, sino más bien una preparación hacia otra cosa. Una dinámica que sugiere la posibilidad de lo aún no producido. Aunque innecesaria —por no estar vinculada a una necesidad simbólica, material o histórica—, favorece un fenómeno relacionado: la aparición de sus propias condiciones de existencia.

┌

#

Nuestra apuesta por la danza se juega allí donde hay un punto de entrada, un acceso, una lectura, un camino, un cuerpo. La cuestión es saber cuál es la forma del futuro, de lo aún-no-producido. ¿Cómo hacer que la danza se mantenga como danza? ¿Cómo pensar un plano de atención dirigido específicamente a la condición efímera, precaria, no-significante y menor de la danza? ¿Cómo se puede concebir aquello que perdura en la danza? Lo que queremos es conocer lo que baila (en lugar de quien lo baila).

Bailar no es más que una «materia práctica». «La práctica» se refiere a la atención que ponemos en la forma que tiene una cosa, en cómo hace o en cómo sabe. El sustantivo «materia» se refiere a los elementos que contiene una cosa por sí misma. Volumen, textura, densidad, articulación. Attendemos a su medio, a su contorno, a sus afectos y a sus efectos. Cada uno de estos planos antecede a cualquier idea de actividad dancística. Cada uno de estos planos funciona como una brújula cinética para percibir lo que está sucediendo. Cada uno de estos planos opera como una lente de lo invisible que amplifica lo que es. Cada plano es un punto de acceso o una lente que produce la forma de un regreso o de una llegada continua. De la conjugación de estos planos surge una relación de retirada-retorno que convierte cualquier movimiento en una operación de desproyección: algo vuelve, pero como un olvido, una distracción, en definitiva, una danza que (se) hace en la medida en que (se) deshace.

«Estamos haciendo cosas en lugar de ser cosas». No hay separación entre el lugar al que se dirige el cuerpo y lo que este está haciendo. El movimiento no se considera una unidad o una entidad cerrada, de lo contrario se convertiría en una conciencia, una reacción, una estructura de pertenencia o una meta. Nos retiramos de cualquier estructura de valor y favorecemos una dinámica de movimiento determinada por el conocimiento de todo lo que encontramos. Esta falta de separación entre lo que hacemos y a dónde nos dirigimos hace que esta danza tome una forma irreflexiva. Por ejemplo, nada de lo que hacemos estará mediado por una manera de percibir aprehendida, de modo que no habrá separación entre percibir y lo que estamos haciendo; no habrá exploración de estos elementos. Sin una estética exploradora a la que aferrarnos, prestamos atención a las formas en que cada elemento ya está «preorganizando el cuerpo». No hay necesidad de mostrar que algo va a suceder o deba suceder. En definitiva, lo que hacemos es habilitar una atención que nos permite eludir la posibilidad de que algo tenga que suceder o no. Estamos en la secuencia y no en la consecuencia. No buscamos nada en particular y, sin embargo, encontramos muchas cosas.

Decimos: «Entrar en escena es entrar en materia». Entonces, será necesario preguntarse por las condiciones de esta entrada. Lo que entra se recibe mientras se atiende, se toca, se gira, se salta, se abre, se cierra, se vuelca, se dobla, se despliega. Attendemos a lo que la cosa hace mientras la recibimos. Lo que importa para cada ingrediente o plano no es lo que estos son, sino lo que hacen, lo que saben, lo que tienen. Lo que entra se recibe y atiende en esta única cosa que está sucediendo. Aunque es cierto que la cosa en sí siempre estará ya en otro lugar. Comenzamos, sí, (aunque todo inmediatamente ya pasó). Lo que entra, lo que llega se toca, se atiende, se recibe. De este modo, todo lo que somos y hacemos nos toma como materia. Esta materia no es una masa informada esperando a ser modelada y organizada, ni un «material por construir», sino que conforma un campo gravitacional. Desencadenar el encuentro es dejar de funcionar como sujeto. Nada de lo que nos suceda se percibirá como resultado porque todo está inacabado.

Decimos: un plano, una superficie; por ejemplo, «el volumen» nunca entrará solo porque siempre hay otros planos operando a la vez. Cada uno, en tanto recibido-atendido, desplaza al anterior. Esta suerte de «estado de danza» en el que caemos describe lo que entra, lo que llega. La cuestión nunca será tener una determinación preconcebida de lo que se ha de hacer, sino concebir lo que nos determina en tanto que atendemos-recibimos-encontramos. En cierto modo, cuando entramos en una cosa, llegamos a una determinación: encontramos. Tenemos el punto de vista del volumen, que también puede desplazarse hacia el punto de vista de este brazo, el punto de vista de la puerta, este punto de vista de la silla, este punto de vista de eso que no sabemos muy bien qué es. Cuando nos llegan algunas cosas, somos decisivas: nos encuentran. Tenemos el punto de vista del campo gravitacional de un cuerpo. Llegar a una determinación no es ser lo que una es, sino entrar en lo que, simplemente, es.

¿Cómo mantener este tipo de atención sin caer en la ingenuidad de la espontaneidad o el fetichismo del conocimiento? ¿Se podrían orientar estas decisiones por medio de algo diferente a las habilidades y la imaginación de la/del performer? El planteamiento de esta práctica implica una serie de negaciones:

## Para preparar la salida (adentro)

No hay proyección de movimiento en el espacio, ya que el espacio se refiere a la superficie del cuerpo y a su kinesfera corporal.

No hay performatividad orientada a la ejecución de una tarea.

No hay composición o ejecución de material de movimiento existente.

No hay una coreografía que realizar porque no se recrea algo que existía antes.

No hay una mirada hacia lo que estamos haciendo.

No hay sujeto en la mirada.

Solo hay una determinación: lo que estamos haciendo es atender a la posibilidad de «algo».

Ahora.

«Ahora» es precisamente el momento de la decisión. «Decidir» es el momento-materia que traza en el presente la posibilidad de algo: el momento-materia del «asumimos o abrazamos, damos la bienvenida, acogemos a lo que llega»; «lo dejamos pasar», lo hacemos pasar desde este fragmento de volumen a este fragmento de densidad, a este fragmento de textura, a este fragmento que gira, se pliega o se despliega». Este es el momento-materia que investigamos. Hacia el cual volvemos en una superficie, una cualidad, una-ya otra función distinta. Este momento materia es el presente, el cual no se pro-pone porque no lo ponemos en perspectiva, sino que se dis-pone.

El término «disposición» incluye tanto un abandono como una posición. Decidir es, de una forma u otra, no saber qué va a pasar. Sin embargo, al decidir, estamos leyendo la situación, descifrando lo que es decisivo aquí y ahora. En el acto de decidir, aprendemos a entrar ahí, donde ya suceden cosas, en lo que ya está sabiendo, teniendo algo; aprendemos a hacer de lo que está sucediendo un acompañamiento. Nadie sabe cuál es el objetivo de este momento decisivo; esa es la regla. Sin embargo, en base a lo que viene, continuamos.

Nuestro objetivo es liberar el sentido de lo que aún está por bailar. Lo que está en juego es la propia determinación de la danza. O eso que, implicado en el presente, se puede bailar.

Lo que queremos es desplazar nuestra agencia a eso que baila, eso que hace, eso que (se) continúa. La pregunta subjetiva «¿qué puedo bailar?» se convierte en «¿cómo, dónde, qué está bailando?». Esta segunda cuestión implica un modo de orientación en el que devenimos un medio presente y necesario desplazado en el conocer de un momento-materia específico.

No se trata de que la danza sea algo, sino de dejar que algo se convierta en danza. El pronombre indefinido «algo» da cuenta de aquello que no se puede nombrar, aquello que carece de definición gramatical. De ahí que la exigencia de esta danza sea estar (en) algo, aunque para «estar (en) algo» tengamos que devenir casi nada. «El estado de casi nada» no significa disolución, sino la condición misma para que la danza pueda seguir generándose de nuevo. En otras palabras: lo que hacemos no solo sirve para generar algo, sino que también sirve para transformarnos. Devenimos algo. Este es el primer acercamiento a la danza: debemos abandonar y, al mismo tiempo, preservar la posibilidad de ser otra cosa. Por eso nunca nos quedaremos en una sola.

Cuando «dejamos que algo se convierta en danza o en tan solo una danza», podemos acercarnos explícitamente al ritmo de lo menor, el ritmo de lo no significativo, de lo no especificado. Podemos acercarnos a aquello que, sencillamente es en la danza. Aquello que, en su propia apariencia, incluye y excluye el lenguaje en la medida en que se dirige específicamente hacia eso que llamamos «lo aún no producido».

El vínculo con «lo aún no producido» nos desafía a establecer una relación diferente con respecto a la danza. «Lo aún no producido» equivale a la incorporación de un saber que nos permite abandonar (e incluso olvidar) el camino inicial. Aunque, una vez que estamos en movimiento, nos exigirá activar la complicidad con un momento-materia que definitivamente necesita nuestra atención.

Una vez que dejamos la danza a la deriva, podremos plantear la cinética de una posibilidad nómada y errante. En lugar de reproducir algo, elaboramos sobre la marcha lo que está pasando. La idea es dejar que algo siga pasando mediante un tipo de atención que conversa, atiende, prosigue y vuelve a recibir. Este tipo de atención necesita que no temamos convertirnos en asistentes, aprendices, secundarias y retaguardias de una continuidad. Necesita que aprendamos a seguir lo que se mueve, atendiendo a su medio, a sus contornos, a sus relieves, a sus afectos.

«Continuar» no significa aguantar, sino poder continuar. La «continuidad» puede ser difícil de mantener, pero no es rígida. Comienza con la misma corriente de movimiento. Está sucediendo, ya comenzó. La «continuidad» es una dinámica de movimiento por la que siempre estamos entrando y saliendo. Sin embargo, «entrar y salir» no significa conectar y desconectar, sino seguir el estado precario y frágil de una intermitencia. La «intermitencia» es lo que hace danzable el vínculo entre avanzar y retirarse, aparecer y desaparecer, ser y no ser.

Lo que estamos aprendiendo es a no ser sin dejar de ser algo; conjugando la discontinuidad continua, la complicidad en la fragmentación, la intermitencia y el desvanecimiento de la perspectiva.

¿Cómo dejar que algo se mueva mientras se mueve, atendiendo precisamente al lugar donde permanece no localizable? Es como si algo tuviera que seguir siendo no localizable para seguir siendo lo que es. Entonces, independientemente de su significado o comprensión, lo importante es aprehender el tipo de cinética y orientaciones que se pueden percibir dentro de esta superficie no localizable. En definitiva, la clave para que algo continúe consiste en prestar atención a lo que está sucediendo y dejar que suceda a medida que sucede. Sin embargo, para que «algo» exista nunca va a estar allí donde creemos que estará, sino que ya estará en otro lugar, en otro plano. Algo está ocurriendo dentro de una combinación heterogénea de relaciones. Por eso, la expresión «traer algo a la superficie» indica que una cosa, aunque no haya sido definida, nunca permanecerá aislada, sino ligada a una serie de elementos que implican diferencia respecto a lo anterior. Lo que se percibe una y otra vez no es una entidad cerrada, sino un vínculo que no deja de concebirse.

Moverse implica la apertura de un dominio específico, o algo que podemos llamar «una forma». Una forma es una configuración dinámica dentro de la cual una intuición, un afecto o una cualidad dan paso a una constelación. Ahora bien, cada elemento de esta constelación podría contener en sí mismo todas las potencialidades. Por lo tanto, para producir nuevas alianzas, nuevas configuraciones, necesitamos desplegar cada una de ellas por igual. Esto significa que «lo que ha sido» y «lo que será» recibirán el mismo tratamiento. Lo decisivo aquí es igualmente relevante e irrelevante. Aunque reconozcamos que todo está ciertamente ahí, sabemos que nada está más o menos ahí, porque atender a las cosas por igual significa que todo lo que venga siempre será continuado en algo más. El éxito de esta «igualdad» dependerá de nuestra capacidad para llevar a cabo una atención distribuida, la cual, por cierto, no dejará de articularse, aunque a veces pueda parecer perdida, residual, desclasificada o imposible de tener o dar un sentido.

Tener una forma es hacer un camino, una manera, un medio [a pathway]. Aquí aparece una nueva relación con la danza: ya no estamos a su servicio, ni tampoco someténdola a nuestros propios intereses. Esto no quiere decir que la danza tenga la forma de nuestras obsesiones. Su encuentro se ubicará en algún lugar intermitente entre nosotras y lo que llega.

Tener una forma (un camino, un medio) significa encontrar, en cada momento, lo que nos sirve. Cuando la danza toma forma, no es una síntesis. Al contrario de lo que nos han enseñado, «la forma» no tiene nada que ver con una apariencia normativa visible, sino con una configuración dinámica: algo preindividual entra en constelación manteniendo unidos elementos heterogéneos, manteniendo aquello que baila como un enigma, sinónimo de un secreto siempre alterado en sí mismo: danza que deshace cualquier forma de concreción excepto en sí misma.

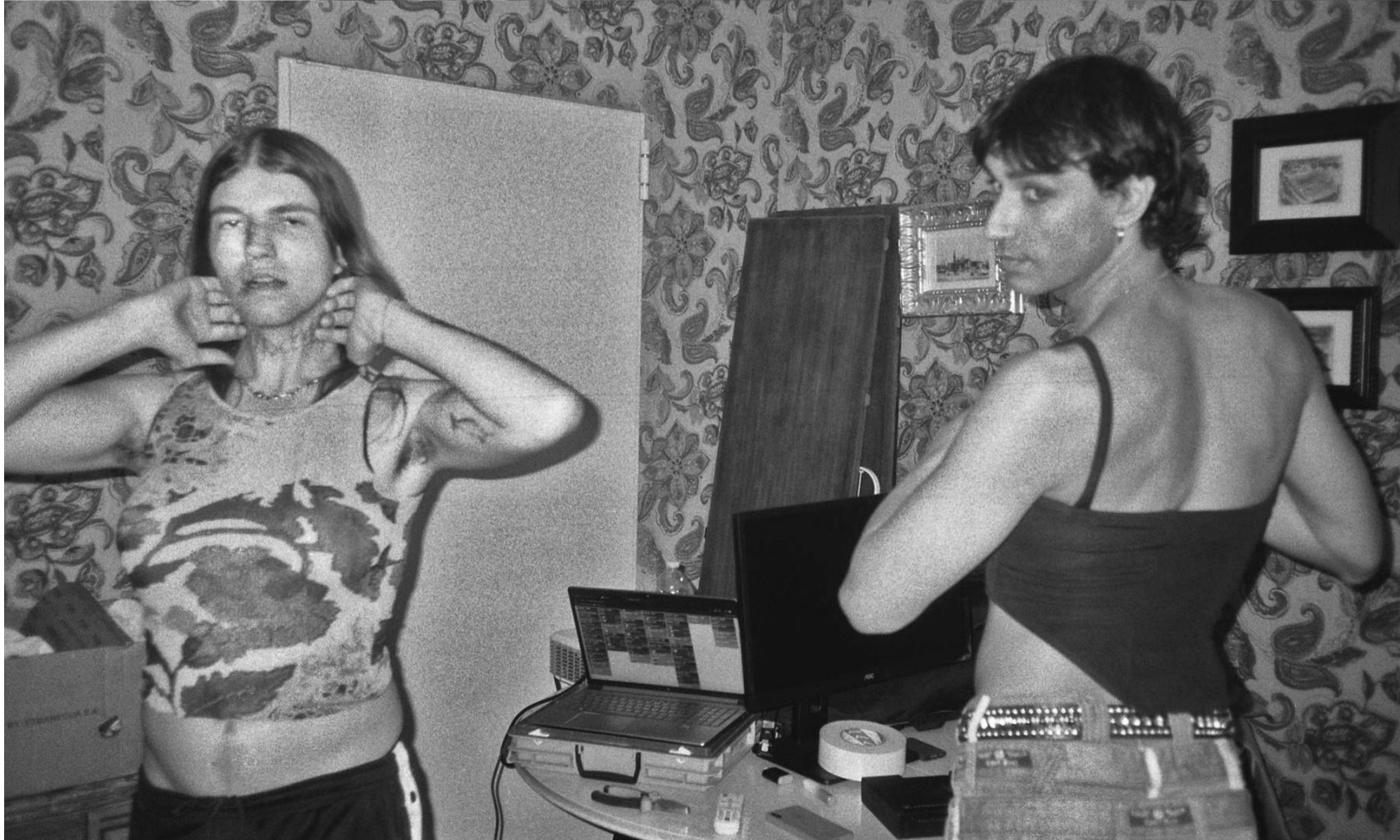
Cada forma que encontramos es solo un ingrediente más. Encontrarse con formas nos invita a crear nuevas condiciones para su existencia. Llegados a este punto, debemos ser capaces de conocer lo que baila en lo que se recibe, en lo que se encuentra.

Un «conocer» que nos permite encontrar en cada cosa lo que nos alienta. Tener una forma es lo que ocurre cuando encontramos en cada cosa que hacemos lo que nos anima. Debemos adoptar su punto de vista, asumiendo que, al contrario de lo que se podría pensar, este solo será un punto de vista común y anónimo: devenir estos planos es como encontrarse con otros en una misma cosa. La forma es lo que acoge. Acoger es aprender a leer en aquello que hace camino, una danza.

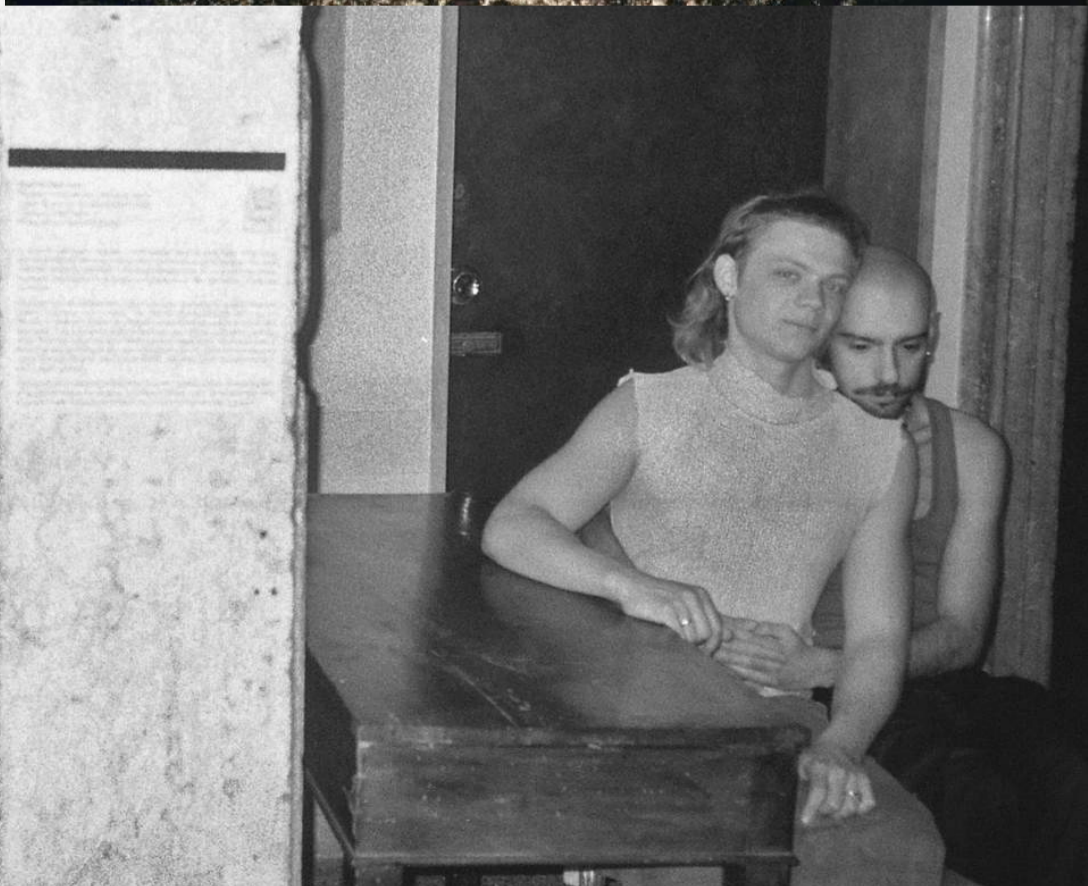
En este momento, nos estaremos acercando a lo habitualmente menor e insignificante y, por tanto, a aquello que aún no se ha elevado como coreografía, como performance. «La única regla de este baile es no seguir ninguna regla». Así que bailemos. No decimos que no se trate de bailar. Decimos que la danza ha de ser percibida de manera diferente. Cuando danzamos, debemos hacerlo como si fuéramos bailarines. Así que bailemos.

Para bailar, hay que empezar a bailar. Aunque tal comienzo requiere volver a lo que llega como punto de partida. Así sabremos hacia dónde vamos. Si hay que bailar, no será por el resultado que queramos obtener, sino por esta forma de conocer para la que no existe un camino reconocible. Se trata de una danza en retirada, siempre vista desde un recomienzo que, a su vez, requiere de la presencia de un final.

Epílogo y último capítulo del libro *To Dance in the Age of No-Future*, de Paz Rojo. Publicado por Circadian, Berlín, 2019.







Alex Baczyński-Jenkins, *Federico*, 2015  
Performed by Bassem Saad, Nomi Sladko, Boji Moroz and Sasha Malyuk  
*From Ukraine: Dare to Dream*, as a Collateral Event of the 60th International Art Exhibition  
La Biennale di Venezia. 17-19.04.24, Palazzo Contarini Polignac, Venezia. Photography by Alex Baczyński-Jenkins

YOU HAVE MADE THE RIGHT KIND OF CHOICE  
FOR YOURSELF IN TERMS OF COMING HERE / I  
CAN FIND YOU ALL THAT KIND OF ACCURATE  
INFORMATION / ABOUT DAT FING THAT'S  
TAKING PLACE EVERY DAY / OF YOUR LIFE /  
ALL THE TIME / ALL AROUND YOU / SINCE  
NINETEEN EIGHTY / NINETEEN TWENTY /  
NINETY FIFTY / NINETEEN SEVENTY SIX /  
NINETEEN NINETY FIVE / NINETEEN TWENTY  
NEW / ALL OF IT / TWENTY SIXTY NINETY /  
THIRTY EIGHTEEN / SIX HUNDRED AND TWO /  
WELCOME LADIES AND GENTLE PEOPLE /  
TODAY / I WILL BRING YOU ALL THAT KIND  
OF ACCURATE INFORMATION / THAT YOU  
NEED / BEFORE YOU GO OUTSIDE AND MAKE  
SOME CHOICES / ABOUT YOUR LIFE / WHAT I  
CAN TELL YOU / IS / I HAVE A LOT OF  
EXPERIENCE KNOWING WHAT I AM TALKING  
ABOUT / THAT LOW PRESSURE SYSTEM IS  
MOVING AWAY / MOVING AWAY WEST / THE  
EAST IS IN THE EAST / THE WEATHER NOT  
CHANGING MUCH INSIDE / MAN / THERE ARE

ALL THESE ARTIFICIAL FINGS DAT CHANGE  
TEMPERATURE FING / DO YOU SEE IT / IF YOU  
WANT IT TO BE HOT / YOU PUT ON HEAT / IF  
YOU WANT IT TO BE COLD / THEN PUT ON  
CONDITIONER FING / IF YOU WANT A LITTLE  
BREEZE / YOU PUT ON FAN / BUT WHEN IT  
COME TO OUTSIDE / NOPE / YOU HAVE NO  
CONTROL / NOPE / DON'T BE ALARMED MY  
PEOPLE AND FRIENDS / I CAN GUARANTEE  
ACCURATE INFORMATION / ANY TIME / ANY  
HOW / THINGS ARE LOOKING UP FOR YOU /  
IT'S LOOKING NICE OUTSIDE MAN / DID YOU  
SEE THE SKY / IT WAS BLUE IN THE SKY /  
BLUE / DON'T RUN AWAY FROM ME / DON'T  
ASK THE INTERNET ASK ME BABY / NO MORE  
SCARVES / SHAQUANDA / SUMMERTIME IS  
COMIN / GIRL / THE WEATHER IS GOING TO  
BE HOT / IT'S GOING TO BE HOT / HOT / NOT  
COLD ANYMORE / OOOOOOOOOO OOOHHH /  
SCORCHIN SCORCHIN SCORCHIN / HOT / HOT

*YELLOW TOWEL*, a score (uh, a parte da previsão meteriológica)  
por Dana Michel, editado por Michael Nardone

Em pleno bairro histórico de Mafalala, no centro da cidade de Maputo, o Projeto Utopia é um novo espaço que foi construído durante a pandemia de Covid-19 e que tenta participar, de forma independente, na criação de alternativas para a produção de artes performativas em Moçambique. Idealizado pelos artistas e designers de luz Eduardo Abdala e Caldino Perema, o Projeto Utopia ganha forma num ambiente complexo para a produção contemporânea local, seja por falta de recursos financeiros, de infraestruturas de apoio ou de independência da diplomacia internacional. O Projeto Utopia funciona como lugar de encontro e fórum de partilha de pensamento, de práticas e de gerações, que nesta entrevista com os seus fundadores se dá a conhecer.

**João dos Santos Martins – Quería começar pelo início e entender de onde vem o desejo de criar este Projeto Utopia e como é que tudo aconteceu.**

Eduardo – Surgiu com a necessidade de ter um espaço mais autónomo, não vou dizer alternativo porque quase tudo é alternativo aqui em Maputo, mas um espaço que não está ligado a instituições.

Caldino – Para quem conhece o projeto como está, pode pensar que foi feito ontem, mas é um projeto que tem mais de doze anos, desde que a gente começou a procurar formas de impulsionar os talentos técnicos em Maputo. Inicialmente, tínhamos o sonho de criar uma Escola Técnica. Isso surge em 2011, depois de o Eduardo ir para o Porto estudar iluminação. Quando ele voltava nas férias, tentávamos organizar *workshops* que, infelizmente, nunca funcionaram lá muito bem.

**Porque é que isso acontecia?**

C – Se olharmos para o nosso contexto aqui, para as carreiras artísticas, grande parte dos artistas não aprenderam na escola convencional. É mesmo por *hobby* ou por alguma coisa inata que já tens dentro de ti. Então, era frustrante organizares um *workshop* de alguém que é da casa, foi estudar noutras geografias, voltou e quer partilhar o que foi aprender, mas não tem aceitação. Por outro lado, aconteciam *workshops* sem consistência nenhuma, mas como eram lecionados por brancos, o pessoal todo estava lá, e chegou uma fase em que até o próprio Eduardo acabou dizendo, “pá, não quero mais saber dessa coisa dos *ateliers* técnicos, eu venho para as minhas férias e fico assim...”.

E – Eu já não invisto muito nisso por causa dessa luta de teres de provar alguma coisa. Mesmo agora, estamos a organizar um *atelier* técnico e não estamos a ter uma adesão muito grande. Ainda há essa desconfiança, do tipo “vamos, não vamos”.

**A vossa ideia de criar um espaço estava relacionada com proporcionar estes *ateliers*?**

E – O projeto sofreu várias mutações. Eu tive o privilégio de fazer uma *tournee* pela Costa Oeste de África e constatei que todos os jovens lá têm o sonho de se formar em França. É que nem aqui em Moçambique em que a ideia é ir estudar para Portugal. É claro que as pessoas estão frustradas com as instituições de ensino aqui, porque a



qualidade é muito baixa. E surgiu uma discussão de como criar uma escola alternativa, em que as pessoas também acreditem nessa formação, para que em vez de atravessarem o Atlântico, possam ficar cá.

**Tu estudaste no Porto, mas como é que começaste a fazer iluminação?**

E – Eu fazia teatro e na altura havia o Festival de Agosto, que já não existe, ao qual vinham companhias ocidentais para fazerem apresentações e darem *workshops*: de luz, de cenografia, etc. Nesse contexto, fiz um *workshop* de iluminação e decidi aprofundar. Depois conheci uma empresa, com a qual o Caldino também colaborou, que é a Iodine, que produz o festival Kinani, e em 2006 tive a oportunidade de ir estudar para o Porto, na Academia Contemporânea do Espetáculo.

**Como é que surgiu essa oportunidade?**

E – A Iodine, que era dirigida pelo Quito Tembe, tinha um projeto de fazer intercâmbio com escolas ocidentais. Foi a partir disso que surgiu a oportunidade de ir para lá.

**Caldino, tu também estudaste fora de Moçambique?**

C – Não, eu não estudei iluminação. Sou autodidata e foi mesmo por pesquisa e oportunidades de participar em *workshops*, e por ter pessoas próximas, como o Abdala, que sempre partilharam coisas de uma forma direta, pela amizade que temos. O Projeto Utopia acabou sendo uma continuidade de outros projetos que a gente já tinha. Tivemos um projeto social há algum tempo, quando nos conhecemos na escola.

**Em que escola?**

C – Na Escola Secundária de Maxaquene. Desde lá criámos uma associação, Comboio para Ajuda, que recolhia donativos em escolas primárias, de crianças para outras crianças, do centro para a periferia. E, por coincidência, duas das escolas com que trabalhámos naquela época estamos a



Projecto Utopia. Dia da Criança Africana. Fotos: Caldino Perema.

trabalhar este ano. E desde essa altura nós sempre partilhámos coisas. Estamos a falar de 2002, 2003, por volta dessa época.

**De onde é que vem essa consciência social?**

E – Sempre tive essa necessidade social de fazer alguma coisa. Desde que comecei no teatro, também aprendi isso. O teatro em Moçambique nos anos 90 era muito pedagógico. Como tínhamos a epidemia de SIDA e de malária, era sempre esta coisa do teatro tentar educar como é que as pessoas podem ter melhor consciência. Foi no teatro que conheci o Caldino, ele começou a fazer teatro comigo, depois passou a fazer iluminação comigo e depois começou a fazer este Projeto Utopia comigo, e já passaram quase 15 anos que colaboramos juntos. Quando conheci o Caldino, ele também fazia hip-hop, era um rapper, escrevia poesia.

**Vocês faziam teatro como atores?**

C – Exatamente. Eu comecei a fazer teatro amador fora da escola com o Grupo Teatro Luarte, que até hoje existe. Foi dessas partilhas que, se calhar, acabou sendo o culminar do Utopia. Esse processo de estar a aprender coisas, mais por fazer, praticando, convivendo com pessoas. Partilhar, acima de tudo; não só o conhecimento, mas uma vivência, uma experiência de vida.

**Ficaram logo muito próximos?**

E – Sim. E quando fui para a Europa, a única pessoa com quem mantive contacto foi o Caldino.

**E sempre tiveste vontade de articular a experiência que estavas a ter na Europa com o contexto em Maputo?**

E – Sempre houve um pouco essa ideia de partilhar o que está a acontecer. Partilha, partilha, partilha. Quando comecei, era complexo porque havia pouco acesso à

internet, era algo de privilégio. Agora as pessoas já vão atrás de conhecimento, mas há uma grande distorção da realidade na internet. A ideia de criar uma escola era também poder conduzir as pessoas para saberem como pesquisar.

**Destá ideia de uma Escola Técnica até ao Projeto Utopia, o que é que se modificou?**

C – Nessas frustrações de organizar *workshops*, corre, não corre, corre, não corre... se calhar foi uma coisa que foi ficando sem nos apercebermos e que só veio a concretizar-se durante a Covid.

**Porque foi um momento em que foram obrigados a parar?**

C – Sim, e foi numa perspectiva de aventura, num momento em que todo o mundo estava entediado e frustrado. Talvez seja a dinâmica do artista moçambicano; concretamente, que não tem apoios e é sempre *desenrascado*. Quando lhe tiras aquilo que o mantém ativo, é como se estivesse a cortar-lhe as pernas. Começámos a constatar que, quem tinha uma varanda, quem tinha um estúdio, continuava a trabalhar; mas para quem não tinha, como é que se reinventava? Eu tive amigos que vieram lá para casa para criar projetos. As pessoas andavam às escondidas, porque tinha a polícia atrás. Então, chegaram até à minha zona, porque vivo no campo, para encontrar um espaço, para discutirem ideias, ensaiarem e desenvolverem projetos. Foram surgindo coisas e nós dissemos: “Há uma coisa que a gente podia fazer!” Na altura já tínhamos um espaço que estava a ser alugado por uma igreja.

**Vocês já tinham um espaço com o objetivo de criar este projeto?**

E – Eu comprei o espaço, mas não tinha nenhuma ideia. O espaço era uma igreja. Em Maputo há mais igrejas do que escolas.

**Então compraste este espaço com o objetivo de acabar com a igreja?**

E – [Risos] Menos uma igreja.

**Este espaço é também ao lado da casa onde crescestes, não é?**

E – Exato. Cada vez que eu vinha para cá passar férias e ficava em casa da minha mãe, tu ouvias tudo o que o senhor pastor dizia. Era muito estranho para mim. Não era uma coisa que contribuísse para a comunidade. Cada vez mais percebi que a igreja não está a funcionar para mudar coisa nenhuma, mas para deixar as pessoas sem qualquer horizonte. Quase todas as igrejas são assim, são manipulação.

C – Com a Covid, a igreja parou de pagar as rendas e foi aí que dissemos “esta é a oportunidade certa para podermos avançar aqui?”.

E – Durante a Covid, toda a gente queria um espaço para ensaiar e as instituições fecharam todas. Então começámos a juntar ideias e a pensar em como construir um espaço. Como podemos ter paredes e um teto sem muito dinheiro? O Caldino descobriu um ferro-velho onde revendem material usado e lá encontrámos chapa, metal, tinham lá tudo. E foi com esse material que construímos o Utopia. É claro que acabou por sair mais caro e, na altura, a inflação subiu imenso, mas decidimos não parar.

**Foram vocês que construíram tudo?**

E – Toda a parte de planeamento, desde as plantas, fomos nós que fizemos, mas depois a construção foram outras pessoas.

**E quando o Utopia abriu, qual era a sua atividade?**

E – Na verdade, o Utopia nunca abriu oficialmente. Antes de fazermos as obras já

tínhamos pessoas a ativar o espaço. Sempre houve alguém a criar espaço para isto e para aquilo e foi sempre assim até hoje.

**Foi sendo ocupado, portanto?**

E – Acho que prevalece esta coisa da ocupação, que foi um conceito que o Caldino sempre privilegiou. Usar e ocupar o espaço, ter esse privilégio de experimentar, sem ter um produto como uma Coca-Cola, que já sabes que funciona. Sempre senti que, na maioria dos espaços, tu não podes experimentar. Há uma necessidade de afirmação. Tens de ter alguma coisa. É difícil um espaço dizer que podes fazer uma pesquisa.

**E o mesmo tipo de lógica parece servir o Projeto Utopia. Vocês não determinam o que é este espaço, não têm uma forma de funcionamento, nem um protocolo à partida.**

E – Sim, mas ao longo do tempo, e já passaram alguns anos, há uma tendência.

C – Nós fomos percebendo várias fragilidades, assim como elementos que podiam enriquecer o nosso projeto. Os *workshops* técnicos são daqueles que acontecem e acabam, tu não tens um trabalho aprofundado da coisa. Então, começámos a ver que era bom ir pelo lado das residências artísticas, em que teríamos alguém a residir e as oficinas seriam mais práticas, em que tu estás a lidar com coisas concretas. Os projetos dentro do Utopia vão-se construindo, porque no final do dia a ideia é mesmo a partilha. Quando alguém nos encontra aqui e nos pergunta se estamos a fazer um trabalho social, nós dizemos que não. Nós somos parte dessa comunidade.

**Por outro lado, o Utopia organiza atividades com crianças, por exemplo. Como pensam este lugar integrado neste bairro e aberto às pessoas daqui?**

C – Deixava-nos frustrados quando vinham aqui crianças e tínhamos uma imagem fora da caixa, coisa de outro mundo para perceber. Isso foi-nos despertando para certas coisas, por exemplo: qualquer artista que viesse ensaiar, a ideia era que as crianças vinham para aqui, sentavam-se num cantinho, ficavam a assistir. O que a gente faz é como um filho que acorda, tem consciência de que o quintal está sujo, tem que limpar; a pia está cheia de louça suja, tem que lavar. É por isso que apelamos aos artistas que vêm para o Utopia que se envolvam com a comunidade. É como o caso da Vovó Cecília, quando eu aconselho as pessoas a irem ter com ela, que é uma pessoa que nasceu, cresceu e vive aqui na Mafalala. Estamos a falar de 75 anos de vida, é um arquivo que tens ali que não é para ser desperdiçado.

**Pensando em arquivo, entendi que gostariam de implementar um trabalho de acervo e de documentação. Por onde se começa quando está tudo por fazer?**

C – Não sabemos, mas por algum lugar temos que começar. O sonho é que este escritório sirva não só de espaço onde os artistas se encontram e fazem as suas pesquisas, mas também transformar isto numa biblioteca. Uma biblioteca com uma curadoria que é esse lado do arquivo.

**Arquivo de artes performativas, dança, o que é que vocês imaginam?**

C – Artes performativas no geral, estamos a falar de dança, teatro, música... E, se fores reparar, são coisas que existem em abundância aqui no bairro. Se fores procurar grandes músicos da história da marrabenta, por exemplo, o Fanny Fumo viveu aqui e a casa dele tornou-se um museu. Queres desporto, tens os Eusébios, e está



Maquetes. Atelier técnico. Fotos: Caldino Perema.

ali a casa onde ele viveu. Agora virou um estaleiro, vendendo materiais de construção. O José Craveirinha é daqui, a Noémia de Sousa, a casa dela está aqui, e no roteiro do Museu Mafalala passa-se por lá. Os que estão vivos, o Wazimbo, o António Marcos, ícones da marrabenta, estão aqui e são daqui. Então, estamos a falar de um arquivo que não é só de artes performativas, mas da história de um lugar e da identidade de um povo. Se calhar, diria, um arquivo que pode ser uma fonte de pesquisa para as artes performativas.

**Existe algum arquivo desse género em Maputo?**

C – Tens coisas como a ARPAC, que é uma instituição pública que faz pesquisa e documentação do acervo cultural. Mas é muito pouco e a própria instituição não se faz divulgar. É triste tu ires, por exemplo, a uma universidade como a UEM (Eduardo Mondlane), que ensina artes, e até hoje continua a dar Shakespeare para quem está a fazer teatro, Molière, e por aí fora.

**Estás a dizer que a cultura que é transmitida é sobretudo importada?**

C – Se tu fores a ver, a nossa cultura de consumismo é uma cultura importada. Não tem uma identidade nossa. Mas quando percebes que há uma série de pesquisadores que estão por aqui, vêm cá porque conhecem coisas e vão processar. Depois trazem-nos processado, e nós só consumimos. Mas se temos as coisas aqui, o que é que está a falhar? É por isso que nós começámos a desenvolver programas como “À volta da oralidade”, que é voltado para a rica

tradição oral de Moçambique. A Paulina Chiziane diz que toda a criança, quando nasce, só por ter nascido numa família, já não é *tabula rasa*. Imagina, ela vai à escola já com alguma noção de coisas que aprendeu em casa. É essa questão da passagem do conhecimento que é partilhado. Eu costumo dizer que nós confundimos instrução académica com educação. E são esses conhecimentos que queremos trazer. Porque tem narrativas que estão tanto em histórias quanto em cânticos, quanto em gravuras...

**Mesmo nas danças tradicionais, não?**

C – Sempre tens ali alguma mensagem. Para quem não conhece a dança, só vê pelo exotismo ou pela beleza da coisa externa. Mas se fores a fundo, vais perceber a essência da coisa. Algumas pessoas, por exemplo, olham para o mussiro – que é uma coisa que se usa na cara, parece maquilhagem, mas não é – sem perceberem a sua profundidade. É um código de conduta, tipo, tu podes usar um mussiro para dizer que estás solteiro/a, estás triste, estás menstruada, perdeste alguém importante na família. Mas para aquilo que é profanação global é uma máscara. Quando comesas a conectar isso com culturas latino-americanas com afrodescendência, comesas a perceber certas coisas que saíram daqui, deixaram a herança cultural, e consegues encontrar um cruzamento de realidades.

**Como é que o Utopia funciona em termos de gestão?**

E – Desde 2020 até hoje, eu nunca na minha vida tinha gerido um espaço. E aconteceu de tudo. Neste momento, o Caldino é o

diretor artístico do espaço, é a pessoa que está no terreno, que gere tudo e toma as decisões. A coisa que nós fazemos entre nós dois é conversar e discutir o que podemos melhorar. Para existir este projeto tem de haver uma confiança de 100%. É esse lado da utopia em que é possível fazermos coisas confiando um no outro.

C – No modelo de voluntariado estou eu e o próprio Abdala. Desde o ano passado começámos também a receber voluntários, recebemos uma voluntária alemã que ficou três meses. Utopia é uma entidade ainda muito criança, mas acaba sendo o elemento-chave na descentralização ou na democratização das artes, ou dos espaços artísticos, a nível da cena artística de Maputo. E temos acolhido aqui uma vasta gama de atividades que faz com que haja necessidades acima daquilo que são as suas reais capacidades.

**Vocês têm financiamento ou trabalham com fundos próprios?**

C – Com fundos próprios, até agora. É por isso que digo: parece que temos uma máquina que está ali bem estabelecida, a funcionar. Mas, no geral, só temos a direção, e agora os estagiários e os guardas.

**Qual é a importância de projetos como este, de iniciativa independente no contexto de Maputo, onde a maior parte dos espaços culturais estão ligados a embaixadas estrangeiras e, portanto, as suas políticas estão muito determinadas pelo que os respetivos governos querem implementar neste território?**

C – Se calhar é por isso que não somos bem-vindos. O Utopia acaba sendo um lugar pertinente e crucial para uma mudança de panorama. Este ano tivemos aqui a Anna Chiedza Spörri, que é uma artista suíça. O André Braga, que veio através do Panaibra Canda, pela Culturarte. O Horácio Macuaca, que é um artista moçambicano, tem estado aqui constantemente.

E – Acho que se os artistas acreditarem que podemos ter vários Utopias, nós conseguimos que as artes sejam mais sustentáveis. É o que estamos a sonhar, porque aqui podemos sair da dependência das instituições. Porque as instituições chegam e determinam as regras do jogo e tu, como artista, tens de jogar com as regras das instituições. Isso não é só em Moçambique, é em todo o lado. Mas a diferença com o Ocidente é que lá podes escolher onde ir pedir apoio para o teu projeto. Aqui as possibilidades são muito limitadas. É um trabalho que todos nós artistas devemos fazer, acreditar que é possível apostar em espaços e na educação dos artistas que vêm da comunidade. Porque quanto mais damos à comunidade, a comunidade começa também a ver outro tipo de coisas. Por exemplo, no Rio de Janeiro, a Lia Rodrigues criou um espaço na favela da Maré. E hoje, eu tenho colegas com quem trabalho, por exemplo, o Calixto Neto, que passaram pela Lia e encontraram um caminho próprio. O Utopia também tem esse objetivo de criar condições para que os artistas possam ter horizontes.

**À semelhança da favela da Maré, Mafalala é um bairro central na cidade de Maputo, apesar de estar isolado urbanisticamente. Entendes que este espaço tem uma ação nesta comunidade de residentes, além dos artistas?**

E – Quando começámos havia muita desconfiança, mas hoje as pessoas já defendem e fazem do espaço algo seu. Já esperam os artistas chegar, já esperam o fim

de semana. É como uma igreja que ao domingo tem um ritual. Aquele espaço já tem ritual, até para as crianças. O Utopia veio dar um horizonte de criatividade, com *ateliers* onde as crianças podem construir coisas, fazer reciclagem, dando relevo a que a comunidade atravessasse o bairro para entrar na cidade. Porque as pessoas já não saem, já não vão para sítios a que não estão habituadas. O Utopia também organiza visitas guiadas ao teatro e aos museus. E claro que isso já é abrir outros horizontes, outros diálogos.

**Pensando no futuro do Utopia, quais são as vossas perspetivas e como é que entendem a vossa independência, estando dependentes de outras fontes de financiamento?**

C – Estavas-me a fazer lembrar uma coisa que me disseram, que “não confunda independência com liberdade”. Acho que é a dinâmica da própria vida. Tu nunca podes ter todos os cajados de uma vez. Tens um mas perdes o outro. Mas o mais engraçado e motivador nessa coisa toda é que nós percebemos que os problemas de uma geração, se não são resolvidos por aquela geração, tornam-se um cancro para outra geração. Eu acho que essa seria a perspetiva daquilo que é a independência do Utopia.

E – O meu sonho é trazer aqui as pessoas que vou conhecendo pelo mundo. Porque, quando viajo, as pessoas não conhecem o lugar de onde eu venho. Trazer essas pessoas com quem tenho o privilégio de trabalhar, trazer as diásporas de novo, trazer os

não retornados. Esses não retornados podem retornar. Essa coisa que tem que ver com o próprio vudu. Todos foram e agora é tentar trazê-los de novo. Partilhar, entender de onde vieram. São gerações e gerações. Faz parte também de um processo de cura destes traumas que ficaram. Porque o trauma também pode passar entre gerações e ficar escondido. Então, retornar e partilhar.

Entrevista realizada a 6 de junho de 2024 no Projecto Utopia e a 7 de agosto de 2024 por vídeo-chamada.



Mostra de fim de residência, 2023. Oficina de dança para crianças com Janeth Mulapha. Fotos: Caldino Perema

Escribí este texto el 18 de septiembre de 2023, el día de la conmemoración de la masacre de Sabra y Shatila a la que mi padre sobrevivió en 1982. Cuan- do me contó la historia de su supervivencia, yo tenía 13 años, lo relató de una forma tan ingeniosa que durante mucho tiempo se quedó en mi corazón como un recuerdo entrañable. El año pasado decidí leer más sobre el tema y conocer mejor lo que ocurrió. El resultado fue este poema que escribí e interpreté esa misma semana en una performance, sin saber que, tres semanas después, el 7 de octubre de 2023, comenzaría un nuevo capítulo.

TRADUCIDO DEL ORIGINAL EN INGLÉS POR ANDREA RODRIGO

# Spice Boys

# Mahmoud Bichtawi محمود البشتاوي

Dicen no dispares a los niños menores de 12 años –no van a recordar cómo se siente la muerte si lo haces. sería fácil. y la vida no lo es. Los niños no hablan árabe coránico; las mezquitas siguen siendo baños públicos . podrían llamar al padre; al hijo; pero era el espíritu santo el que faltaba porque los musulmanes no pueden negar el olor radical de su sudor. cuando se escapan. o la imaginación de dos marxistas sobre cuál sería el color del pelo de las hijas escondido tras un trozo de oración y tela.

Perdonadme por las imágenes; es una novedad que tengamos teléfonos que pueden tomarlas; llevamos 20 años de esto y 100 años de todo lo demás

No estoy aquí para perturbar la noche; no estoy aquí, de hecho ; los oficiales de migración no son tan tóxicos como mi ex pero también miran mi teléfono móvil sin permiso; y lo que encontraron es suficiente para interrogarme durante 6 horas, pero nunca suficiente para probarme culpable

He pasado más controles que los necesarios para saber que una de las principales razones de muerte en este mundo es la razón Por eso no ; simplemente finjo que no estoy aquí; o por decirlo como Emmanuel Macron; no soy de aquí

Mi campo de refugiados no es mío ; lo que es mío no es el campo de refugiados ; es un enigma europeo financiado con el dinero de tus impuestos ; perdona ; el dinero de los impuestos de tus padres No hay defensa sin ofensa, y si te ofendes es porque eres cómplice Si estás sentado en un bar irlandés en Londres, piensa en la ironía No te entristezcas, enfádate Sé que esto es imponente y que No soy tu madre, pero tampoco soy tu madre patria Por eso no hace falta quedarse allí para defender los derechos humanos Primero tenemos que sentirnos humanos para pedirlos En el mundo árabe no es tan común saber qué es la commonwealth; en el mundo árabe solo la inflación es comunal Un vendedor de calcetines en una calle de El Cairo sostiene que la muerte de la reina Isabel llegó a Egipto con dos meses de retraso , y a Dublín 50 años antes ; al final la conclusión es que el arroz debe remojarse dos veces antes de cocinarlo

El salario mínimo implica expectativas mínimas. No tener una cuchara no garantiza el pan; no funcionamos así; bueno, si lo piensas bien, no estamos destinados a funcionar Los plazos de entrega solo tienen sentido cuando estás estresado Y la guerra solo es interesante cuando sabes que vas ganando En un café marroquí de Bruselas, los hombres dicen que el amor en el matrimonio consiste en aceptar que siempre se está equivocado; al parecer, las mujeres árabes siempre tienen razón y los hombres árabes siempre son calvos Aquí en Shatila, el sol es muy acrobático, por la mañana. cientos de hombres sexistas caminan hacia el trabajo, con un dolor común en la espalda y un algoritmo común en el teléfono, o como el régimen se presenta hoy en las noticias de las 7 de la tarde, fascismo amable

las sobras de las sobras pueden ser violentas para el alma por qué será que cuando se gana menos, se adora el centro comercial

La ONU afirma que si eres lo suficientemente pobre, aunque no solicites ayudas, las ayudas te afectarán Esta mañana he visto a una mujer palestina extremadamente feliz de que su hijo hubiera recitado el shahadatain dos veces antes de que le dispararan

He escuchado a las Spice Girls justo después; mientras fumaba un cigarrillo; me preguntaban si querías ser mi amante; y debo decir que a estas alturas mi corazón está tan roto como el sistema Al contrario de lo que se suele pensar, la banda más famosa del Reino Unido no son las Spice Girls, sino los Spice Boys, aquellos que fueron en busca de especias y nunca las usaron Todos los himnos nacionales que crearon ; o abolieron ; nunca pensé que la colonización pudiera ser tan rítmica Si lo hubiera sabido les habría aplaudido en el aeropuerto donde permanecí durante horas intentando explicarles que lo que era nuestro, sigue siendo nuestro Y otra vez dicen no dispares a los niños menores de 12 años – no van a recordarlo . sería demasiado fácil . y la vida no lo es. Angela Merkel acaba de terminar su discurso; los refugiados son bienvenidos, dice; llegó 12 minutos tarde; no lo sabían; nunca lo sabrán Pero soy optimista como siempre . tenemos que perder mucho para ganar y después de 4 años en Europa; a mí ganar me resulta bastante aburrido

# Poema Contorcionista

## Uim Sujol

Cabelo de atleta  
 Pele de atleta  
 Cabeça de atleta  
 Cara de atleta  
 Olhos de atleta  
 Orelhas de atleta  
 Nariz de atleta  
 Boca de atleta  
 Dentes de atleta  
 Língua de atleta  
 Barbas de atleta  
 Pescoço de atleta  
 Braço de atleta  
 Cotovelo de atleta  
 Mãos de atleta  
 Dedos de atleta  
 Unhas de atleta  
 Barriga de atleta  
 Cintura de atleta  
 Cu de atleta  
 Pernas de atleta  
 Pé de atleta

Cabelo de alicate  
 Pele de alicate  
 Cabeça de alicate  
 Cara de alicate  
 Olhos de alicate  
 Orelhas de alicate  
 Nariz de alicate  
 Boca de alicate  
 Dentes de alicate  
 Língua de alicate  
 Barbas de alicate  
 Pescoço de alicate  
 Braço de alicate  
 Cotovelo de alicate  
 Mãos de alicate  
 Dedos de alicate  
 Unhas de alicate  
 Barriga de alicate  
 Cintura de alicate  
 Cu de alicate  
 Pernas de alicate  
 Pé de atleta

Cabelo de sono

Pele de sono

Cabeça de sono

Cara de sono

Olhos de sono

Orelhas de sono

Nariz de sono

Boca de sono

Dentes de sono

Língua de sono

Barbas de sono

Pescoço de sono

Braço de sono

Cotovelo de sono

Mãos de sono

Dedos de sono

Unhas de sono

Barriga de sono

Cintura de sono

Cu de sono

Pernas de alicate

Pé de atleta

Olhos de girafa  
 Orelhas de girafa  
 Nariz de girafa  
 Boca de girafa  
 Dentes de girafa  
 Língua de girafa  
 Barbas de girafa  
 Pescoço de girafa  
 Braço de ferro  
 Cotovelo de tenista  
 Mãos de manteiga  
 Dedos de salsicha  
 Unhas de fome  
 Barriga de cerveja  
 Cintura de vespa  
 Cu de sono  
 Pernas de alicate  
 Pé de atleta

Cabelo de molho  
 Pele de molho  
 Cabeça de molho  
 Cara de molho  
 Olhos de molho  
 Orelhas de molho  
 Nariz de molho  
 Boca de molho  
 Dentes de molho  
 Língua de molho  
 Barbas de molho  
 Pescoço de girafa  
 Braço de ferro  
 Cotovelo de tenista  
 Mãos de manteiga  
 Dedos de salsicha

Unhas de fome

Barriga de cerveja

Cintura de vespa

Cu de sono

Pernas de alicate

Pé de atleta

Cabelo de veado

Pele de veado

Cabeça de veado

Cara de veado

Olhos de veado

Orelhas de veado

Nariz de veado

Boca de veado

Dentes de veado

Língua de veado

Barbas de molho

Pescoço de girafa

Braço de ferro

Cotovelo de tenista

Mãos de manteiga

Dedos de salsicha

Unhas de fome

Barriga de cerveja

Cintura de vespa

Cu de sono

Pernas de alicate

Pé de atleta

Cabelo de girafa  
 Pele de girafa  
 Cabeça de girafa  
 Cara de girafa

Pé de atleta  
 Pernas de alicate  
 Cu de sono  
 Cintura de vespa  
 Barriga de cerveja  
 Unhas de fome  
 Dedos de salsicha  
 Mãos de manteiga  
 Cotovelo de tenista  
 Braço de ferro

Cabelo de sapo  
 Pele de sapo  
 Cabeça de sapo  
 Cara de sapo

Pé de atleta  
 Pernas de alicate  
 Cu de sono  
 Cintura de vespa  
 Barriga de cerveja

Olhos de sapo  
 Orelhas de abano  
 Nariz de cera  
 Boca de cena  
 Dentes de leite  
 Língua de veado  
 Barbas de molho  
 Pescoço de girafa  
 Braço de ferro  
 Cotovelo de tenista  
 Mãos de manteiga  
 Dedos de salsicha  
 Unhas de fome  
 Barriga de cerveja  
 Cintura de vespa  
 Cu de sono  
 Pernas de alicate  
 Pé de atleta

Cabelo de anjo  
 Pele de galinha  
 Cabeça de vento

Pé de atleta

Cabelo de pau  
 Pele de pau  
 Cabeça de pau  
 Cara de pau  
 Olhos de sapo  
 Orelhas de abano  
 Nariz de cera  
 Boca de cena  
 Dentes de leite  
 Língua de veado  
 Barbas de molho  
 Pescoço de girafa  
 Braço de ferro  
 Cotovelo de tenista  
 Mãos de manteiga  
 Dedos de salsicha

Dedos de vespa

Mãos de vespa

Cotovelo de vespa

Braço de vespa

Pescoço de vespa

Barbas de vespa

Língua de vespa

Dentes de vespa

Boca de vespa

Nariz de vespa

Orelhas de vespa

Olhos de vespa

Cara de vespa

Cabeça de vespa

Pele de vespa

Cabelo de vespa

Mãos de manteiga

Cotovelo de tenista

Braço de ferro

Pescoço de girafa

Barbas de molho

Língua de veado

Dentes de leite

Boca de cena

Nariz de cera

Orelhas de abano

Olhos de sapo

Cara de pau

Mãos de manteiga

Dedos de salsicha

Unhas de fome

Barriga de cerveja

Cintura de vespa

Cu de sono

Pernas de alicate

Pé de atleta

Barbas de molho

Pescoço de girafa

Braço de ferro

Cotovelo de tenista

Mãos de manteiga

Dedos de salsicha

Unhas de fome

Barriga de cerveja

Cintura de vespa

Cu de sono

Pernas de alicate

Pé de atleta

Cabelo de ferro

Pele de ferro

Cabeça de ferro

Cara de ferro

Olhos de ferro

Orelhas de ferro

Nariz de ferro

Boca de ferro

Dentes de ferro

Língua de ferro

Barbas de ferro

Pescoço de ferro

Braço de ferro

Cotovelo de tenista

Mãos de manteiga

Dedos de salsicha

Unhas de fome

Barriga de cerveja

Cintura de vespa

Cu de sono

Pernas de alicate

Pé de atleta





## I PALATUL MIHAI VODĂ

Antes del terremoto no pensaban que algo así podría llegar a suceder. Pero después, todo parecía posible. De manera paulatina empezaron a ocurrir cosas inimaginables. Por ejemplo, el palacio Mihai Vodă comenzó a moverse. Por una suerte de requerimientos arbitrarios, un grupo de arquitectos e ingenieros idearon la manera de desplazar edificios. Consistía primero en reforzar la estructura principal, después excavar aproximadamente un metro y medio todo el perímetro y construir una losa de hormigón en la base. Una vez secada la losa, se situaban unos gatos hidráulicos bajo el edificio y se subía cuidadosamente unos centímetros para colocarlo sobre unos raíles especialmente concebidos para la ocasión. Es así como desplazaron una mole de unas 9.000 toneladas, apenas unos 300 metros al este. Algunos habitantes del palacio escépticos no quisieron admitir la facticidad de tal maniobra y se negaron a verla. Permanecieron en sus habitaciones o en alguna otra estancia intentando disimular las leves vibraciones derivadas de aquel desplazamiento.

## II PALATUL DEALUL MITROPOLIEI

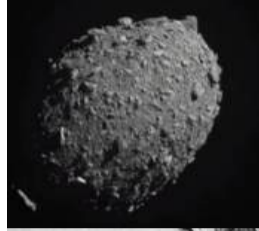
Todo era bastante confuso. Nadie veía nada y apenas se escuchaban unos ligeros ruidos ininteligibles. El palacio Dealul Mitropoliei se había convertido en escombros. Sin embargo, pareciera como si la fuerza de la gravedad no actuara, y todas aquellas partículas — ahora partículas cualquiera — flotaban suspendidas en el aire formando una niebla densa que contenía el espacio a la vez que lo volvía poroso. No era fácil resolverse en ese nuevo escenario. Algunas personas intentaron gritar, pero las voces se ahogaban en la niebla. De repente, alguien — cualquiera — susurró al oído de otro alguien un mensaje secreto que pasaba de oreja a oreja. Una respuesta, otro mensaje, una broma. Así se articuló una conversación fragmentada, interrumpida, alocada, pero que permitía un estado de escucha, de atención colectiva, de progresiva adaptación de los cuerpos a esa nueva situación. Algo parecido sucedió con las caricias, se deslizaban de cuerpo a cuerpo, tomando intensidades diversas. Ese estado de atención a lo mínimo, al roce, al susurro, produjo su propio lenguaje. No se podía hablar propiamente de nuevas relaciones, pero nunca tuvo un sentido tan literal la expresión estar en contacto.

## III PALATUL RADU VODĂ

Nadie sabía cuál era la ubicación exacta del palacio Radu Vodă, pero todo el mundo había recibido la invitación a la fiesta, así que empezaron a llamar a las puertas de las casas de los alrededores. La sorpresa fue máxima cuando se dieron cuenta de que desde cualquier puerta se podía entrar a la fiesta del palacio. Por ejemplo, alguien llamaba a la puerta de una modesta casa en la Strada Petru Cercel nr. 5 y aparecía en una lujosa estancia con vistas al Dâmbovița, ataviada con luces de navidad, con mesas repletas de bebidas desordenadas, sofás y música en directo. No es que en aquella fiesta ocurriera algo muy diferente de cualquier otra fiesta, simplemente se podía decir que uno podía comportarse de una manera o de otra, suspendiendo por un momento las rígidas normas sociales que pautan los comportamientos más allá de esa situación, lo cual no era ajeno a lo que ocurre en otras fiestas, pero no por ello dejaba de ser menos extraordinario, menos irreductible. Efectivamente, la fiesta de palacio tenía lugar en cualquier casa, o más bien no tenía lugar propiamente, simplemente se desplegaba, como una mirada, como un gesto.

## IV PALATUL COTROCENI

Sin embargo, la vibración de la materia era algo que no molestaba para nada a los niños. Al contrario, les hacía tremenda gracia, así que se llamaban unos a otros, y en grandes grupos golpeaban con todo lo que tenían al alcance las sólidas paredes del palacio Cotroceni, que al cabo de un rato comenzaba a vibrar. La vibración se transmitía al suelo y del suelo a los pies de los niños que comenzaban a reír y saltar. A su vez, la risa de los niños ocupaba la misma frecuencia que la vibración del palacio, por lo que esta se amplificaba. La vibración del suelo se hacía más fuerte y los niños saltaban por los aires, y reían, más y más. Este movimiento tensionaba al máximo la estructura del edificio, que trabajaba al límite de sus posibilidades, como en un terremoto. Y emitía unos extraños sonidos, como una gran risa sorda (ha-ha-ha, ho-ho-ho). Entonces los niños caían al suelo, muertos de risa. Poco a poco el efecto se diluía y los niños salían corriendo en diferentes direcciones. Pasado un rato alguno volvía a gritar “¡vamos a hacer cosquillas al palacio!, ¡hagámoslo de nuevo!”.



I Desplazamiento de la iglesia ortodoxa Mihai Vodă en Bucarest, 1984-1985. Foto de Armand Rosenthal (Agerpres). El urbanismo megalómano del régimen de Nicolae Ceaușescu en Rumanía requería de grandes demoliciones para su implantación. Con el objetivo de salvar algunas antiguas iglesias ortodoxas el ingeniero Eugen Iordăchescu y su equipo idearon un sistema para mover grandes edificios apenas unos cientos de metros. La técnica en sí no era nueva, ya se había probado antes en otros países, por ejemplo, en el desplazamiento de la iglesia Nanebevezeti Panny Marie en Checoslovaquia, proceso en el cual participó como supervisor Emmanuel Gendel, ingeniero especialista en mover edificios durante los años treinta en la URSS.

II El asteroide Dimorfó, en una fotografía de la sonda DART segundos antes del impacto. Foto: NASA, septiembre de 2022. Según las noticias aparecidas en prensa esos días, el asteroide suponía una amenaza para la Tierra: se trataba de una misión de prueba de “defensa planetaria” que fue todo un éxito: se consiguió cambiar el curso del asteroide. Posteriormente se desarrolló un estudio de las toneladas de roca que fueron desplazadas y lanzadas al espacio.

III Strada Petru Cercel nr. 5, 1989. Foto: Decebal Scriba. En esta vivienda de Bucarest en los años 1987 y 1988 los artistas Decebal y Nadina Scriba organizaron unas fiestas privadas (house party) como pretexto para abrir un espacio de experimentación artística y performativa donde lo imprevisible era bienvenido. Se trató de una verdadera manifestación alternativa ya que, en el contexto dictatorial de Bucarest en los años ochenta, ese tipo de experimentaciones estaban completamente prohibidas en los espacios públicos y de exposición. Los participantes en la edición de 1987 fueron Călin Dan, Dan Mihăilănu, Wanda Mihuleac, Andrei Oişteanu, Decebal Scriba y Dan Stancu, a los que se unieron, en la edición de 1988, Teodor Graur y Iosif Király.

IV Foto de Manuel González (3 años) en una visita al Jardín Botánico de Bucarest (Grădina Botanică Dimitrie Brândză), septiembre de 2022.

V Exterior del Hotel Palas, Strada Constantin Mille n. 18, en reforma después de más de 20 años de abandono. En un foro de Internet Alex comparte sus recuerdos: “Antes de 1989 no era muy diferente, parece que desde que lo conocí, el edificio, el personal, el mantenimiento estaban en un letargo permanente”. Foto: MGR, septiembre de 2022.

VI Parque natural Văcărești, foto: MGR, septiembre de 2022. Situado en una llanura aluvial del río Dâmbovița, esta zona periurbana de Bucarest fue objeto de un ambicioso proyecto hidroeléctrico en 1988. Ceaușescu pretendió construir un gran lago artificial, destruyendo para ello el monasterio Văcărești, a pesar de las múltiples objeciones de técnicos y expertos en patrimonio. Debido a defectos de ejecución y al cambio político de 1989 el proyecto quedó en suspenso. Durante los años siguientes sin intervención humana la naturaleza “reinventó” la zona convirtiéndola en un humedal donde habitan una impresionante variedad de animales, especialmente aves. Se declaró parque natural (el primer parque natural urbano de Rumanía) en 2016.

VII Ejecting the Ghost. Architectures of Survival, studioBASAR, 2010. El colectivo de arquitectura studioBASAR indaga con este trabajo en las paradojas existentes en el contexto posterior a 1989 en Rumanía. Ejecting the Ghost documenta las “fantasmiales” estructuras temporales que aparecieron a principios de los años 2000 en el espacio público de Bucarest bajo tonos azules. Se trataba de auténticas viviendas (con muebles, vajillas y plantas) habitadas por familias que habían sido desalojadas del inmueble en cuyo exterior se situaban, todo ello, debido a complicados procesos de nacionalización y restitución de propiedades propios de este contexto posttotalitario.

# Arquitectura moviente (palacios destituyentes)

## V PALATUL SPIREI

Nadie se podía explicar la desaparición del palacio Spirei. Cientos de metros cuadrados de hormigón armado e inspiración neoclásica, enormes columnas, grandes estancias lujosamente amuebladas, largos pasillos con lámparas fastuosas, de repente, de un día para otro, ya no estaban allí. En realidad, nadie había visto nunca el palacio por dentro, pero se lo imaginaban así, con los lujos propios de la clase dominante, con sus enrevesadas ocurrencias y exquisitos elementos hechos a mano por artesanos de todo el país. Pero nadie nunca había trabajado para el palacio, nadie llevó ni sacó ninguna cosa de allí. De hecho, se comentaba que siempre había permanecido vacío. Nunca se vio a nadie entrar o salir, mirar por la ventana o asomarse a los balcones. Tampoco nadie había visto realmente el palacio por fuera. El exceso de respeto o quizás la absoluta indiferencia hacían que cada vez que alguien pasaba cerca del palacio mirara para otro lado, se atusara el pelo, volviera la cabeza para musitar algo a su perro o aprovechara para comprobar el lamentable estado de sus zapatos. Lo cierto es que, llegado el día, ya no estaba allí. Quizás el palacio Spirei nunca existió, es difícil de determinar.

## VI PALATUL VĂCĂREȘTI

Para entrar en el palacio Văcărești era necesario bajar una empinada cuesta de hormigón, pero, una vez dentro, no había distinción entre interior y exterior. Podías pasar de una estancia a otra andando por caminos de tierra, y en el centro del palacio mismo encontrarte una serie de lagos donde poder avistar multitud de especies diferentes de aves, dependiendo de la estación del año. Científicos y estudiosos de todas partes del mundo venían a investigar este curioso fenómeno. Se acomodaban en la hierba con sus ordenadores portátiles y se concentraban en la observación y el cotejo de datos. La armonía con la naturaleza, el silencio y el estudio en el palacio Văcărești recordaban al ambiente de un antiguo monasterio. Y no es que existieran unas reglas monacales como tal, pero se daba una cierta sincronización en los gestos, en los modos de vida. A medida que los invitados se entregaban al ritmo del palacio iban relajando su voluntad y sus acciones se naturalizaban, se asolvaban. A través de sus cuerpos emergía una segunda naturaleza. Algunos comenzaron a emitir sonidos animales a ciertas horas del día. A otros les crecían pequeñas ramas en las puntas de los dedos.

## VII PALATUL SF. GHEORGHE NOU

Las autoridades prohibieron terminantemente la existencia de palacios en la ciudad. Entonces, a los habitantes del palacio Sf. Gheorghe Nou, acostumbrados como estaban a los caprichos fluctuantes del poder, se les ocurrió una idea fabulosa. Harían como si el palacio no fuera un palacio. Construirían una carpa gigante que lo cubriera todo, de manera que el palacio no fuera visible desde el exterior. ¡Lo transformarían en un circo!

Pronto se pusieron manos a la obra. Destinaron a ello todas las telas de las que disponían: sábanas, mantas, cortinas, trapos, trajes. Todo tejido fue cosido para construir una gran envoltura que dotara al sólido palacio de una apariencia frágil, temporal.

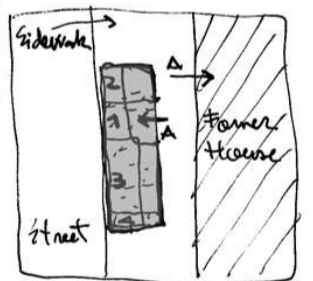
Y así, al poco tiempo, proclamaron por toda la ciudad la llegada del circo Sf. Gheorghe Nou. La atracción principal del circo, tal y como estaba anunciada en los pasquines, era el paseo por un palacio prohibido. Cuando llegaba el público lo conducían por las distintas estancias, adornando la visita, eso sí, con fabulosas historias y con efectos cómicos rápidos e inesperados. La función fue un éxito. Aún hoy siguen repitiéndola todos los jueves, viernes, sábados y el primer domingo de cada mes.



V



VI



VII

# María García Ruiz

Nota: este texto se concibió durante el Destituent Lab, un laboratorio de investigación artística sobre la potencia de lo destituyente en el trabajo creativo comisariado por Brandon LaBelle y la plataforma Quote—Unquote (Irina Radu y Cristina Vasilescu) de Bucarest. Con Daniela Custrim, Yota Ioannidou, Maria Garcia Ruiz, Lise Skou, Anca Benera & Arnold Estefan.

Estoy pretendiendo no saber que los juguetes están hechos de carne

*como el embrague de un automóvil  
el mecanismo que permite a quien conduce seleccionar,  
engranar y desengranar  
marchas en un sistema*

A algunes les gusta esto  
A algunes les gusta esto  
A algunes les gusta eso  
A otres les da igual  
¿Muchas opciones?

A algunes les gusta esto  
A algunes les gusta esto  
A algunes les gusta eso  
A otres les da igual  
¿Muchas opciones?

otra forma de entender la inadaptación

Estoy pretendiendo no saber que cara y cruz convergen estrechamente

una persona joven empezó a ponerse frente al espejo todo el día  
una red de hierro parecía atraparla  
anhelante

*como el embrague de un automóvil  
el mecanismo encariñado que permite a quien conduce seleccionar,  
engranar y desengranar  
marchas en un sistema encariñado*

Esperemos que uno no se convierta en una caricatura desprevenida de sí mismo  
¿Sino un personaje?  
Hay una fuerza que tiene lugar  
síntomas (el nombre cambia para cada ocasión) - no implican enfermedad (crecer)  
con vehículo apropiado  
Viajo  
No hacia arriba  
sino hacia delante

recto y rectum convergen tan estrechamente en lo que no es un mero juego de palabras  
aunque de lado es fácil no darse cuenta

Estoy pretendiendo no saber que me he roto

Sumycin - piel  
Iso - nariz  
Theo - garganta  
Permite que un equipo  
Continúe  
A já otra pieza

*como el embrague de un automóvil  
el mecanismo que permite a quien conduce seleccionar,  
engranar y desengranar  
marchas en un sistema*

Estable  
Alergólogo  
½ pastilla en lugar de entera  
Tabla-medicina  
Inyecciones miércoles  
Alimentos leche, pera huevos trigo siempre nunca  
Perro  
Hierba  
Moho  
Polvo  
Medicina  
Comer con medicina  
Falta de comer  
Sumycin  
Iso  
Theo  
Vale  
Huevos leche  
Carne ave de corral maíz

Esto no es nuevo esto ha pasado

Estoy pretendiendo no saber que los osos pueden hacer esgrima

Ahora me encontraba - # - casi en la misma circunstancia que la persona joven  
La determinación - anhelante - del oso sirvió para reducir mi propia seguridad

*como el embrague de un automóvil - anhelante anhelante  
el mecanismo que permite a quien conduce seleccionar,  
engranar y desengranar  
marchas en un sistema  
anhelante*

“Wow”,  
susurró Carrie a Louise,  
“Ojalá, ojalá supiera cómo  
Podría tener una nariz negra redonda  
y pequeñas orejas Negras de galleta”  
Louise sonrió feliz. “Querida mía”,  
espero que sepas que yo  
ya y por naturaleza tengo  
una naricita redonda y negra, y dos  
pequeñas y redondas orejas Negras. Yo llamo a eso suave, ¿no?  
“Ajá”, dijo Carrie. “Cierto”.  
Y cuando lo pensó un poco  
le dijo a Louise que, bueno,  
ella tenía un redondo y esponjoso torno.  
“Eso”, dijo Louise, “también es estupendo”.



Este texto fue actuado en la performance Mechanical Grace el 13 de febrero de 2024 en el Festival Sálmon, comisariado por Andrea Rodrigo y Néstor García. Incluye extractos de la escritora Kay Gabriel, la artista Greer Lankton y la teórica queer Eve Kosofsky Sedgwick. El diseño visual y el vestuario del proyecto fueron realizados por Pedro Herrero Ferrán, y el diseño de sonido por Sol Cabrini.

En la performance, el lenguaje se expresa a través de una voz reproducida mecánicamente, de la gesticulación del habla sin sonido y de la vocalización. De este modo, movimiento y lenguaje evocan el rol, los patrones y los estados de las marionetas —tanto destreza como inadecuación— poniendo justamente presión en las relaciones y limitaciones del cuerpo con respecto a deseos e identificaciones no normativas. La pieza se relaciona con la coreografía deconstruida de Michael Clark mediante referencias a su abstracción y carga gestual. La estructura repetitiva gira alrededor de la frase e imagen del clutch (embrague) que indica tanto un agarre fuerte como un dispositivo para hacer que dos ejes de un motor se acoplen o desacoplen. Marcada por el ritmo de relojería, la pista de audio da paso a sonidos de maquinaria, compresores de aire, pisadas en la nieve, que acaban reducidos a un tramo de unos segundos que se da la vuelta y se reinicia desde el final de forma acelerada. En este entorno sonoro, el lenguaje y los movimientos se articulan produciendo efectos de acumulación, repetición, destiempo, desacompañamiento, desincronización e intercalación.

Mediante la performance, la práctica de Blanca Ulloa explora las relaciones entre movimiento y constricción, abordando temas como la proximidad, el vuelo y la inversión. En proyectos recientes, ha trabajado sobre la guionización del comportamiento como medio para generar gestos y conducta espacial. Le interesa plantear ese tipo de lenguaje corporal tanto como portador de un afecto excesivo —inconsciente, inefable, inconsecuente— como lenguaje adquirido —y, por tanto, fuertemente codificado, ilegible y opaco—. Su proceso plantea esta tensión entre la regulación del gesto y su persistencia en términos de público/

# Mechanical Grace — Blanca Ulloa

contrapúblicos, puesta en escena y temporalidad.

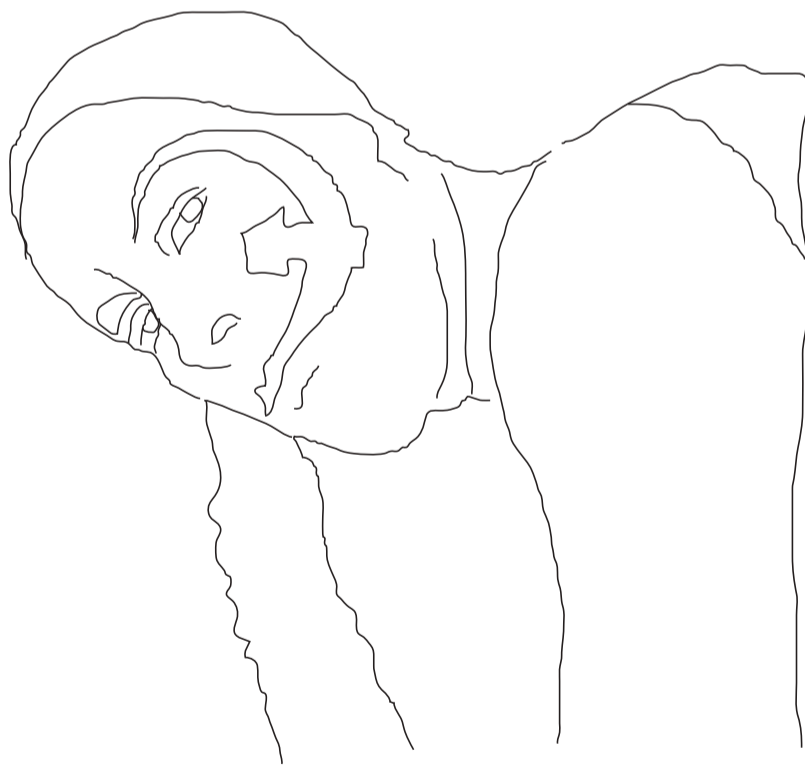
# Manifesto (Falo pela minha diferença)

Pedro Lemebel

Não sou Pasolini a pedir explicações  
Não sou Ginsberg expulso de Cuba  
Não sou um maricas disfarçado de poeta  
Não preciso de disfarce  
Eis a minha cara  
Falo pela minha diferença  
Defendo o que sou  
E não sou assim tão estranho  
A injustiça empesta-me  
E desconfio desta lengalenga democrática  
Mas não me falem do proletariado  
Porque ser pobre e mariconço é pior  
Há que ser ácido para o aguentar  
É desviar-se dos machões da esquina  
É um pai que te odeia  
Porque ao filho dobra-se-lhe a patinha  
É ter uma mãe com as mãos engelhadas pelo cloro  
Envelhecidas de limpeza  
Acusando-te de seres doente  
Por maus costumes  
Por má sorte  
Como a ditadura  
Pior do que a ditadura  
Porque a ditadura passa  
E vem a democracia  
E logo a seguir o socialismo  
E então?  
O que farão connosco, companheiro?  
Amarrar-nos-ão enarançados em fardos  
com destino a um sanatório de sidosos cubano?  
Enfiar-nos-ão num qualquer comboio de nenhures  
Como no barco do general Ibáñez  
Onde aprendemos a nadar  
Mas nenhum chegou à costa  
Por isso, Valparaíso apagou as suas luzes vermelhas  
Por isso, as casas de passe  
Brindaram uma lágrima negra  
Às bichas devoradas pelos caranguejos  
Esse ano de que a Comissão de Direitos Humanos  
não se recorda  
Por isso, companheiro, pergunto-lhe  
Ainda existe o comboio siberiano  
da propaganda reaccionária?  
Aquele comboio que passa pelas suas pupilas  
Quando a minha voz se põe demasiado doce  
E o senhor?  
Que fará com essa recordação de rapazes  
A batermos punhetas e outras coisas  
Nas férias em Cartagena?  
O futuro será a preto e branco?  
O tempo em noite e dia laboral  
sem ambiguidades?  
Não haverá um mariconço numa esquina qualquer  
desequilibrando o futuro do seu homem novo?  
Vão-nos deixar bordar com pássaros  
as bandeiras da pátria livre?  
A espingarda deixo-a para si  
Que tem sangue-frio  
E não é medo  
O medo foi-me passando  
De tanto me esquivar de navalhas  
Nos porões sexuais por onde andei  
E não se sinta agredido  
Se lhe falo destas coisas  
E olho para essa protuberância  
Eu não sou hipócrita  
Acaso as mamas de uma mulher  
não lhe fazem baixar o olhar?  
O senhor não acha  
que sozinhos na serra  
alguma coisa haveria de nos acontecer?

Ainda que depois me odeie  
Por corromper a sua moral revolucionária  
Tem medo de que a sua vida se homossexualize?  
E não falo apenas de o meter e tirar  
E de o tirar e meter  
Falo de ternura, companheiro  
O senhor não sabe  
Como custa encontrar o amor  
Nestas condições  
O senhor não sabe  
O que é carregar com esta lepra  
As pessoas mantêm a distância  
As pessoas compreendem e dizem:  
É maricas, mas escreve bem  
É maricas, mas é um bom amigo  
Super-boa-onda  
Eu não sou boa onda  
Eu aceito o mundo  
Sem lhe pedir essa boa onda  
Mas riem-se à mesma  
Tenho cicatrizes de risinhos nas costas  
O senhor acha que eu penso com o rabo  
E que ao primeiro embate da CNI<sup>1</sup>  
Eu iria largar tudo  
Não sabe que a hombridade  
Nunca a aprendi nos quartéis  
A minha hombridade ensinou-me-a a noite  
Atrás de um poste  
Essa hombridade de que o senhor se gaba  
Enfiaram-lha no regimento  
Um tropa assassino  
Desses que ainda estão no poder  
A minha hombridade, não a recebi do partido  
Porque me rejeitaram com risinhos  
Muitas vezes  
A minha hombridade aprendi-a participando  
Na dureza desses anos  
E riram-se da minha voz amarecada  
Gritando: “*Y va a caer, y va a caer*”  
E embora o senhor grite como um homem  
Não conseguiu que se fossem embora  
A minha hombridade foi a mordança

Não foi ir ao estádio  
E andar ao soco por causa do Colo Colo<sup>2</sup>  
O futebol é outra homossexualidade velada  
Tal como o boxe, a política e o vinho  
A minha hombridade foi morder as provocações  
Comer raiva para não matar toda a gente  
A minha hombridade é aceitar-me diferente  
Ser covarde é muito mais duro  
Eu não dou a outra face  
Dou o cu, companheiro  
E essa é a minha vingança  
A minha hombridade espera pacientemente  
Que os machos se façam velhos  
Porque nesta altura do jogo  
A esquerda negocia a sua peida mole  
No parlamento  
A minha hombridade foi difícil  
Por isso não subo para esse comboio  
Sem saber para onde vai  
Eu não vou mudar para o marxismo  
Que tantas vezes me rejeitou  
Não preciso de mudar  
Eu sou mais subversivo do que o senhor  
Não vou mudar apenas  
Por causa dos pobres e dos ricos  
Dê esse osso a outro cão  
Nem tão-pouco porque o capitalismo é injusto  
Em Nova Iorque, os maricas beijam-se nas ruas  
Mas essa parte deixo-a para si  
Que tem tanto interesse  
Em que a revolução não apodreça completamente  
A si, deixo-lhe esta mensagem  
E não é por mim  
Eu estou velho  
E a sua utopia é para as gerações futuras  
Há tantas crianças que vão nascer  
Com uma asinha partida  
E eu quero que elas voem, companheiro  
Que a sua revolução  
Lhes dê um pedaço de céu vermelho  
Para que possam voar.



Nota: Este texto foi lido integralmente, na sua gramática e ortografia, como intervenção num comício da esquerda em Setembro de 1986, em Santiago do Chile. Ver: Pedro Lemebel, *Loco Afán, Crónicas de sidario* (Santiago: Lom Ediciones, 1997), 83-90.

Traduzido do original em espanhol por Pedro Cerejo.

1. A Central Nacional de Informaciones foi a terrível polícia política da ditadura de Pinochet, que governou com mão de ferro o Chile após o golpe militar de 11 de Setembro de 1973 e até ao regresso à democracia condicionada em 1990. A CNI sucedeu, em 1977, à tristemente célebre DINA - Dirección de Inteligencia Nacional. [N.T.]

2. O Club Social y Deportivo Colo-Colo é uma importante equipa de futebol da capital chilena, Santiago. [N.T.]

Hace un tiempo llegamos a una formulación que parece reunir sentidos que nos importan a ambas, como si de repente una frase organizara varias intuiciones: *Criar uma peça cênica é fazer um convite a uma situação singular de atenção*. Ou, dito de outra maneira, si cada pieza propone un modo específico de ver y escuchar, entonces tiene que ofrecernos ojos y oídos para entrar en ella.

Si lo que ponemos en valor es ante todo un estado específico de atención, parece que la especificidad de hacer piezas en tanto situación tiene menos que ver la acción individual de cada una de las agentes que nos encontramos ahí dentro, y más con el encuentro de fuerzas múltiples y dispares. Como si una pieza no fuera otra cosa que la resultante de infinitas relaciones, muchas de ellas opacas y misteriosas. Nesse sentido, os estados de atenção propostos por uma peça são uma responsabilidade conjunta, para além das especificidades de cada agente que a faz. Nosso fazer não existe sem a colaboração.

¿Y si le pusiéramos un nombre al oficio de hacer piezas que no distingue entre las disciplinas que se encuentran para crear un acontecimiento escénico? ¿Si no hablaríamos de coreógrafos, iluminadores, escenógrafos, músicos, performers, dramaturgos? Um fazer que dê conta do entrelaçamento de forças que cria esse lugar de atenção. Que nome daremos a essa prática? Talvez fôssemos arquitectas relacionales. O mejor aún, albañiles de un lugar efímero. Criadoras de infraestructuras suaves, blandas. Carpinteras de equilibrios precarios. Organizadoras de colectividades de corta duración. Electricistas de materias leves.

¿Cómo sería la escuela que enseña este oficio? ¿Cuáles serían las disciplinas? ¿Quiénes y cómo nos enseñarían a atender lo que está en la periferia de los acontecimientos, a aprender a ver lo que no tiene fisicalidad todavía? Sería una escuela de olhar pelos buracos, de habitar as brechas, prestar atenção às fantasmagorias. Tendríamos una clase de cerámica solo para decir con las manos el poema: *Abnecando la arcilla / se hace una vasija. / Donde la vasija no está / es donde encuentra su utilidad*.<sup>1</sup> Una aula de têxtil para repetir uma operação simples que chega em um sistema complexo. Uma sessão de escuta das frequências ressonantes de um espaço para conseguir ver el silencio vibrar hasta transformarse en sonido. Uma prática coletiva para organizar uma sala de olhos fechados. Uma cadeia de pequenos gestos lumínicos feitos sem electricidade. Una danza pequeña del espacio para sentir dónde está su centro de gravedad. Muitas conversas no escuro. Ficariamos à volta de um fogo para poder cuidar dele sem nunca poder tocá-lo. Permanecer orbitando alrededor de esa hoguera nos regalaría una duración para existir en el acto de crear, sin saber del todo *por qué*, ni para qué, pero atentas siempre del *para quién*. Y *cómo*.

Poderíamos dizer que essas situações de atenção com as quais lidamos no fazer artístico são também a criação de lugares, e criar um lugar é colocar a atenção em suas materialidades, suas arquitecturas. Entonces

volvemos a lo específico, a los saberes distintos que componen una obra, pero ahora ubicados en una red, desjerarquizados, afectados por lo que no es, curiosos por lo que les rodea. Es importante cómo las cosas son y dónde están. La artesanía de la luz, del espacio, de los gestos, del sonido, de cada capa de la obra, tiene sus modos de hacer propios. Es desde las particularidades de cada materia que nos vamos acercando a las preguntas que importan a cada pieza. Cada camada da criação não é uma parte a somar com o todo, contém em si mesma as questões e afetos do acontecimento inteiro. Nuestro hacer no existe sin la colaboración.

– Un iluminador me dijo que *la luz organiza el tiempo y espacio como lo hace una vela en el centro de una mesa mientras estamos conversando*.

– Como traduzir essa imagem para o ambiente de uma peça? Como criar esse lugar de atenção dentro das restrições e protocolos do teatro?

– Quizás iluminar se trate de distribuir luz y sombra en un espacio, transformarlo en un lugar singular para que nos podamos encontrar observando una misma pregunta. Crear las condiciones para que las personas miren hacia un agujero oscuro. ¿Te parece una imagen demasiado abstracta?

– Me parece que criar tem a ver com essa imagem abstrata onde acendemos uma vela e sabemos quando apagá-la. Onde levamos pela mão, em uma duração, alguém que observa um buraco escuro.

Em 2023, criamos, juntamente com Joana Cardoso, uma plataforma para responder a estas e outras perguntas e preocupações. *matéria leve* é uma projeto de pesquisa e formação em iluminação cênica, um campo onde podemos experimentar pedagogias e práticas que deem conta de uma investigação coletiva ao redor dessas intuições. Tem a ver com o desejo de criar um contexto onde se possa investigar uma mudança de paradigma na lógica temporal dos acontecimentos cênicos. Entender a imagem como um entrelaçamento de forças que não se organiza em uma linha do tempo, e sim que desencadeia temporalidades. Essa lógica é um pouco a chave para que a experiência de quem visita uma obra possa ir mais além dos significados, das narrativas. Para que a obra seja uma porta aberta, um lugar a entrar que não consegue controlar tudo, mas que propõe uma posição, uma direção, um território, um chão no qual se possa pisar. Corremos con una ventaja ontológica: la luz no es una única cosa. Es onda y partícula a la vez. Es nuestra materia que no es materia, que tiene una parte visible y espectros que somos incapaces de percibir. La luz no se ve, necesita de otros cuerpos para aparecer. Anda entre las cosas, es materia relacional por naturaleza. Corremos con muchas desventajas técnicas: todas las herramientas que nos han dado para iluminar dentro de las cajas oscuras de los teatros son lineales. Una herencia tecnológica que nos empuja a organizar oscilaciones, visualidades, en una secuencia unitemporal de imágenes. Cue 1. Go. Cue 2. Go. Cue 3. Go.

Necesitamos una apropiación crítica de las tecnologías hegemónicas que nos fueron



*matéria leve*, julho 2024. Foto: Leticia Skrycky.

dadas. Compartir outras ferramentas, o por lo menos, traer todas las preguntas que el hacer en artes propone, intentando problematizar lo que parece dado por hecho. Poner en cuestión lo que significa ser un buen iluminador, un buen técnico. Oficios que aprendimos en masculino. Se nos enseñó a buscar referencias para crear representaciones. Ir al supermercado del mundo para traer al escenario la solución visual a un texto pre-escrito. Hay que desaprender muita coisa para aprender a colaborar, para ofrecer un lugar de relaciones y no de representaciones.

Parece que todo lo que estamos mencionando apunta a una figura que des-aprende para aprender a atender. Que tiene que soltar algunas certezas para poder cuidar de lo que puede surgir de un encuentro. Es una figura que se fragiliza para poder hacer. *matéria leve* arriesga una serie de preguntas sin conocer las respuestas posibles. Es frágil e intenta permanecer de ese modo. Un espacio para compartir herramientas e experimentar pedagogías que podem correr mal. Um campo de trabalho que tenta transitar pela técnica, pela investigação, pela criação. Um lugar para experimentar fórmulas e desistir delas. Qué aprender a usar un software sea un gesto poético. Qué decidir sobre a temporalidade subjetiva de una imagem possa ter o rigor de um programa performativo. Qué limpiar una luminaria dure o tempo de uma conversa sobre um problema conceitual. Ensuciarnos las manos con el hombre blanco y europeo que debate nuestra imaginación, con el sistema de clases del que formamos parte. Qué compartilhar questões laborais possa ter o mesmo peso que observar um lugar mudando lentamente de cor. *matéria leve* es un proyecto ambicioso porque comparte herramientas blandas para apretar torni-

llos duros, y confía que algo surgirá. Que si estas materias se vuelven interesantes para nosotros, Bee, Priscila, Josefa, Ana Luisa, Gabi, Ska, Naiana, June João, Chichi, Caro, Joana, vamos lograr construir un lugar propio, individual y colectivo, flexible y por eso resistente.

*matéria leve* intenta compartir herramientas técnicas al mismo tiempo que prioriza ante todo el entrenamiento de un ojo sensible, de una mirada que escucha con las manos. No llega a ser una escuela, no se institucionaliza ni llega a tener un programa cerrado. Se va a haciendo, tanteando, intentando, errando, adaptando el deseo propio a la escucha de lo que quieren y pueden las personas que forman parte. Está formado por mujeres cis, personas no binarias y transgénero. ¿Por qué? Porque aquí no somos suficientes, porque naturalizamos que ciertos trabajos sean performativos por hombres cis y que estos corran con ventajas. ¿No serlo es garantía de existir fuera del patriarcado? No, pero es fundamental intentarlo y aprender colectivamente a existir de otras maneras. Imaginamos este proyecto como una plataforma, que puede mutar de formación a encuentro a charla a pieza a texto a bolsa de trabajo a práctica compartida. A lo que se pueda.

materialeve.com

1. Ursula K. Le Guin y Lao Tzu, *Lao Tzu: Tao Te Ching. A Book about the Way and the Power of the Way* by Ursula K. Le Guin, Boulder (Colorado), Shambhala Publications, 1997. La versión en español, Lao Tse. 'Tao Te Ching. Un libro sobre el Camino y la Virtud, con traducción de Jacinto Pariente, ha sido publicada por Ediciones Kōan (Badalona, 2020).

# Hombre: a menudo considerado un loco

No soy un hombre valiente. De hecho, me asustan los hombres valientes, y la carga y la conciencia que comporta ser uno me angustian. Siempre me ha parecido un asunto peliagudo.

Desde niño me han intimidado los relatos acerca de la valentía de tal o cual. Nunca quise ser valiente; siempre he soñado con ser un hombre mediocre que no fuera asesinado por su valor. Porque los hombres valientes siempre acaban muriendo en un acto de valentía, poco antes de que este acabe, o justo cuando está a punto de hacerlo. Los hombres valientes suelen llevar el nombre de otros hombres valientes, para rendirles tributo o señalar una conexión entre ellos. Los hombres valientes acaban conociendo el mismo destino, asesinados por la misma razón, en el mismo lugar e incluso a la misma edad. Y a mí eso siempre me ha parecido una renuncia o una maldición.

La repetición del nombre no es en absoluto una mera coincidencia, y, de hecho, la repetición no se detiene en el nombre, sino que se plasma también en la manera de morir. En un lugar impredecible como Palestina, la muerte puede sorprenderte a la vuelta de la esquina, en la azotea de casa o incluso en la calle, a veces en público y otras en privado, en una celebración o un funeral. No es una muerte cualquiera y, desde luego, no es una muerte normal, pero sí es sistemática, forzosa e intencionada, y siempre es la misma parte, la parte fea, la que se hace la víctima: la entidad sionista. Los diarios están siempre llenos de los mismos titulares: «una boda acaba en funeral» o «de la graduación a la tumba».

A la mayoría de los hombres los matan dos o tres veces. La mayoría de los nombres nacen tras ser asesinados por primera vez. La mayoría de las piedras han sido testigo de un río de sangre.

En 2012 viví mi primer encuentro con un hombre valiente. Llevaba el nombre de otro hombre valiente que había sido asesinado por su valentía. Ocurrió durante una retención en un control fronterizo, con el tráfico inmovilizado. Tras dos horas, decidí reclinar el respaldo del asiento del coche para echarme una cabezadita. Pero antes de bajarlo del todo, atisé al hombre en su posición, describiendo el paso del tiempo, lo cual resultaba difícil en aquel lugar. Vestía camisa y pantalones grises. Cuando me acerqué para preguntarle si necesitaba ayuda, las filas de trabajadores que regresaban a sus hogares se cruzaron con nosotros como cadáveres.

Miré hacia delante para comprobar si había alguna posibilidad de avanzar en la cola del puesto fronterizo, pero acabé sintiendo la misma rabia que siento siempre al hacer este trayecto. Al pasar por ese punto de control concreto nos carcome la exasperación. Es un sentimiento abrumador, amargo, sin un color o gusto definidos.

De repente, un grito y el zumbido de una bala sacudieron toda la zona, y todos los que esperábamos en nuestros vehículos miramos hacia el origen del ruido o en dirección contraria. Nada... No se veía nada... Absolutamente nada.

Volví a mirar a aquel hombre y comprobé que era el único en movimiento, mientras que los demás permanecimos inmóviles un rato. Él buscaba algo excepcional, ¡ja! Empezó a recoger escombros, prendas de vestir, banderas y harapos, y a colocarlos ordenados, uno encima del otro.

De súbito, nada parecía aleatorio; contempló su creación, retrocedió unos pasos y volvió a admirarla. Sacudió la cabeza con gesto de insatisfacción y retomó su obra. Sacó una hoja de periódico y se metió unas piedras en el bolsillo. Dio unos pasos atrás y se alejó caminando despacio. Cuando lo hizo, caí en la cuenta de que aquello era un monumento, un monumento a su hijo muerto.

A ese hombre suelen tildarlo de loco. Pero él se hace llamar Hammurabi, en honor al rey babilonio. Adoptó dicho nombre tras el asesinato de su hijo. Algunos de sus vecinos dicen que siempre ha sido así, incluso antes de que su hijo se convirtiera en mártir. Otros aseguran haber mantenido con él conversaciones largas y profundas sobre cultura, música y política en el pasado, y afirman que algo cambió en su cerebro tras la muerte de su hijo.

Un amigo suyo comentó en una ocasión: «Al principio ignoran su existencia y luego los llaman locos».

Yo acabé en la esquina de la calle que conduce a la carretera preguntándome entre murmullos:

¿Cómo empezamos a observar la locura que consume la mente?

¿Cómo entendemos la mente dentro de la locura?

¿Cuando cuestionamos la locura, ¿cómo la concebimos para empezar?

¿Es un espacio en la mente o la mente en un espacio?

El hijo de Hammurabi, Nahed, es el punto de partida de todo. Fue un combatiente de la resistencia caído a los 21 años. Cuando murió, la tía de Nahed estaba embarazada y, al dar a luz, bautizó a su hijo con el nombre de Nahed. Pero él también fue asesinado a los 21 años, en la misma calle, en el mismo bando, y a manos del mismo verdugo: la entidad sionista.

La madre de Nahed, que nunca mira la televisión y no tiene interés en relacionarse con sus vecinos, apareció solo una vez y gritó estas palabras:



# Dina Mimi دينا الميمي

Oh, hijo mío,  
te estaba mirando.  
Cerré el ojo derecho, y no existías.  
Cerré el ojo izquierdo, y lo único que existía eras tú.  
No sé qué hacía esperando en la ventana,  
esperándote,  
cuando todo lo que existe en esta habitación está impregnado de ti,  
hasta el último objeto,  
hasta el último cuerpo.  
Ya no estás en ningún ojo,  
ni en el izquierdo ni en el derecho.  
Estás conmigo.  
Y ahora te has ido.

Una de sus vecinas la miró y le dijo con voz muy serena: «¡No sufras, Fátima! Ahora nuestros hijos están juntos». Ella la miró apenas y volvió a entrar en su casa. Esa fue la última vez que se la vio o que estubo en aquella casa.

A partir de entonces, Fátima no soportaba a Hammurabi. Lo dejó en el mismo momento en el que su hijo Nahed fue asesinado, aunque Hammurabi era un intelectual que hablaba más de seis idiomas. Lo que Fátima detestaba de Hammurabi era que nunca se marchaba de ningún lugar sin transformarlo en un monumento a su hijo. Por ejemplo, la casa de Hammurabi se ha convertido en un altar público. Al entrar en la estancia, hay una fotografía de su difunto hijo, Nahed, y más fotografías por todas partes, una y otra y otra más, en distintos tamaños, en todas las formas y todos los colores. No queda ni un hueco por cubrir.

Escuché una noticia sobre otro hombre valiente en la radio cuando finalmente franqueamos el control fronterizo. Se titulaba «Historia de un hombre valiente». El presentador relataba que entidades sionistas lo habían torturado en prisión aplicando los métodos más crueles. Le cortaron los pezones. El reportero añadía: «Los soldados que lo transportaban en helicóptero ataron al culturista Nader Afuri con cuerdas y lo descolgaron en el cielo para obligarlo a confesar, pero él se negó a hacerlo. Lo torturaron hasta que enloqueció. Es un ejemplo de "cómo decir no"». Tras aquellas torturas, su nombre se hizo célebre en todas las prisiones. El mártir y prisionero Ibrahim Al Ra'i compuso una canción sobre Nader Afuri:

Oh madre. No, no, no...  
Nader al-Afuri es símbolo de lucha.  
En la prisión de Hebrón, plantamos rosas damascenas...  
Nuestra propia rosa roja: Nader al-Afuri.  
A tus ojos, Nader, nuestro frente es revolucionario... Y así aprendimos a hacernos héroes.  
Sigue creciendo, oh Frente, con tus héroes, sigue creciendo.  
Y, por Alá, juramos que nunca nos desviaremos de tu camino.  
Ghassan Kanafani escribió el poema... y Nader al-Afuri, resiliente, cantó el mawwâl.  
Con tenazas de hierro le arrancaron los pezones y con cigarrillos encendidos le quemaron las soldaduras.  
Por mucho que los sionistas lo inmovilizaran, Nader, resiliente, desató un volcán.

Tras muchos años de demandas por parte de partidos políticos y de presión ejercida por los médicos que lo atendían, finalmente Nader Afuri fue liberado e ingresado en un hospital psiquiátrico con demencia. Una periodista contaba que lo conoció años después en su casa y que le preguntó: «¿De verdad se volvió loco? ¿De verdad perdió la cabeza?». Y añadía: «Me miró con una expresión elocuente, me sonrió con la sonrisa de los triunfadores, de los luchadores que han derrotado a su ejecutor, y me respondió: "Cuidese, adiós"».

Ghassan Kanafani dice: «Si quieres algo, agárralo con los brazos, con las manos, con los dedos. «Lo mismo ocurre con la locura», añadió Nader Afuri, para quien la locura fue un medio de resistencia. Nader lanzó su piedra y ni todas las mentes de los investigadores en los sótanos donde se perpetraron los interrogatorios fueron capaces de retirar esa piedra. Nader emergió victorioso con su locura<sup>1</sup>.

Pocos días después me dirigía a pie a la ciudad desde mi casa cuando vi a Hammurabi. Lo tenía más de cerca que nunca. Caminaba tras una mujer con una larga trenza que le llegaba hasta las rodillas, contando sus pasos, despacio, antes de seguir caminando. Ella inspeccionaba el suelo y la tierra antes de pisarlos. Lo seguí por los callejones, persiguiendo su silueta. Siguiendo a Hammurabi mientras seguía los pasos de aquella mujer, nos transformamos en un hilo de personas que siguen a otras personas sin intención de hablarles.

Más tarde caí en la cuenta de que habíamos estado caminando en círculos infinitos por la ciudad durante horas. Tenía mucha sed y me detuve a comprar una bebida en una tiendecita en una esquina. Al volver la vista, los había perdido.

Regresé a casa y lo único que tenía en mente era la muerte de Afuri. Me resultó evidente que a menudo necesitamos a un hombre valiente. Romanticismo aparte, quizá la locura nos libere. Podría aligerar el peso de ser testigos de todo esto. La muerte para hombres como nosotros en una región como la nuestra es predecible, algo acostumbrado. Dicen que la muerte está escrita, que la llevamos entreverada en la piel. Morir asesinado es la norma y lo único a lo que yo aspiro es a ser un hombre valiente que no muere.

TRADUCIDO DEL ORIGINAL EN INGLÉS  
POR GEMMA DEZA. POEMA DE IBRAHIM AL RA'I.

palabras que sonaron a poesía elegíaca:

TRADUCIDO DEL ORIGINAL EN ÁRABE POR CLAIRE SAVINA.

يما لا ولا ولا.. و نادر عفوري رمز النضال  
وفي سجن الخليل زرنا الجوري.. و ردتنا الحمرا نادر عفوري  
لعيونك نادر جبهتنا ثوري.. و هيك اتعلمنا نخلي الأبطال  
وزيدي يا جبهة بأبطالك زيدي.. والله عن دريك ما نجيدي  
عسان كنفاني كتب القصيدة.. و نادر بصموده عني الموالا  
بكماتة حديد خلعوا حلماته.. بكي السجاير حرقوا الحامنه  
مهما الصهانية شلوا حر كاتنه، نادر بصموده فجر بركان

1. Thaer Abu Ayyash, *How to say no // Nader al-Afuri answers*, 2022.

# seis notas para pensar e fazer performance

Eleonora Jabião

Costumo escrever no calor das ações. As notas a seguir foram escritas durante a primeira etapa de uma Residência Artística no Setor Público<sup>1</sup> que realizei no Rio de Janeiro entre fevereiro e dezembro de 2023, projeto ainda em andamento. A *T R A M A*, como nomeei a ação, articula servidoras/es de distintos setores da prefeitura carioca – transporte, saúde, meio ambiente e clima, educação, limpeza urbana, planejamento, segurança, ciência e tecnologia, assistência social etc. – com artistas e representantes da sociedade civil. Mesas, plantas, tijolos e águas também são elementos fundamentais neste projeto que busca reverter a lógica da “repartição” por meio de encontros realizados nas moradas de alguns dos movimentos estético-sociais mais vibrantes da cidade: Casa da Tia Ciata, Casa do Jongô da Serrinha, Centro de Artes da Maré, Estação Primeira de Mangueira, Galpão Aplauso, Galpão Bela Maré, Museu de Arte do Rio e Renascença Clube. Ao longo do ano, nos reunimos mensalmente em torno de mesas desses locais para imaginar coletivamente projetos e políticas públicas para a cidade e seus modos de implantação. Nos juntamos, humanes e outres-que-humanes, carne cotidiana e osso histórico, para fazer arte de abrir caminho na cidade do Rio de Janeiro.<sup>2</sup>

Assim como a *T R A M A*, as seis notas a seguir são radicalmente polifônicas. Tramo vozes de diversas pensadoras e pensadores contemporâneos para pensar e fazer performance hoje.

## nota 1 • palavrando e lutar

Afortunadamente temos as palavras, matéria misteriosa capaz de ativar campos de força e nos colocar em ação e relação. Nesta primeira nota trago palavras de Antônio Bispo dos Santos, mestre quilombola que fez sua passagem em 2023 e nos deixou o excepcional *A terra dá, a terra quer*.<sup>3</sup>

“Certa vez, fui questionado por um pesquisador de Cabo Verde: ‘Como podemos contracolonizar falando a língua do inimigo?’ E respondi: ‘Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las. Por exemplo, se o inimigo adora dizer *desenvolvimento*, nós vamos dizer que o desenvolvimento desconecta, que o desenvolvimento é uma variante da cosmofobia. Vamos dizer que a cosmofobia é um vírus pandêmico e botar para ferrar com a palavra *desenvolvimento*. Porque a palavra boa é *envolvimento*.’ Para enfraquecer o *desenvolvimento sustentável*, nós trouxemos a *biointeração*; para a *coincidência*, trouxemos a *confluência*; para o saber  *sintético*, o saber *orgânico*; para o *transporte*, a *transfluência*; para o *dinheiro* (ou a troca), o *compartilhamento*; para a *colonização*, a *contracolonização*. . . e assim por diante.” Em seguida, arremata: “Semeiei as palavras [...]. Transformei as nossas mentes em roças e joguei uma cuia de sementes.”<sup>4</sup>

Sabemos como é: palavras performam. Palavras brotam conceitos. Conceitos mobilizam e movem. Palavras-conceito como essas do Nêgo Bispo fazem corpo, instigam ação, pedem passagem, abrem caminho. Elas pedem performance. Da maneira como entendo, performar é fazer coisas que precisam ser feitas. Performar é uma forma de luta. Que as palavras semeadas por Antônio Bispo dos Santos, que sua cosmológica “biointegrativa”, “diversal” e “contracolonial” proliferem e frutifiquem.

## nota 2 • esgotar a categoria “sujeito”

No início dos anos 1990 foi publicado um livro sugestivamente intitulado *Who Comes After the Subject?* [*Quem Vem Depois do Sujeito?*, em tradução livre]. A categoria “sujeito” – aquele que, por definição, age de acordo com a sua decisão e vontade, protagonista de seus atos, capaz de conhecer por oposição ao objeto – não consegue dar conta conceitual e existencial da vida das pessoas. Não condiz com a fluidez dos modos de subjetivação, com a performatividade dos devires, com a vivacidade das relações integrativas. Não acompanha o descentramento do modelo ocidental, branco, falocêntrico, heteronormativo. Então, quem vem depois do sujeito? Como se a pergunta não fosse suficientemente enorme, ela se desdobra imediatamente em mais duas interrogações (eis a questão): será que depois do sujeito vem um “quem”? E seria mesmo “depois” que este “quem” vem?

A filósofa e artista Denise Ferreira da Silva sugere que a noção de “sujeito moderno”<sup>5</sup> se baseia nos seguintes pressupostos: linearidade temporal e separatismo espacial. A linearidade temporal se fundamenta na hipervalorização da experiência progressiva e progressista do tempo. No revés, Nêgo Bispo nos fala da temporalidade começo-meio-começo: “Somos da circularidade: começo, meio e começo.”<sup>7</sup> De acordo com o quilombola, a lógica da relação com a terra, com a semeadura e a frutificação é circular, e na circularidade não há propriamente fim – a cosmológica é cíclica. Nêgo Bispo chama atenção para o fato de que os tambores que ritmizam são redondos, sem arestas, nada irá enganchar,

movimento e pulsação prevalecem. Leda Maria Martins, também no revés do des-envolvimento linear progressivo, nos guia pelas temporalidades curvilíneas da cosmopercepção negro-africana. Em *Performances do tempo espiralar*, nos lança na ciranda das sincronias passado-presente-futuro, na mutação permanente do movimento sem fim onde a ancestralidade é princípio filosófico e força vital.<sup>8</sup>

Já o separatismo espacial alicerça os hábitos culturais mais básicos e se afirma com o auxílio de inúmeras tecnologias de separação. As espacialidades em questão são objetivas e subjetivas, geográficas e psíquicas. O separatismo se afirma na blindagem emocional (a fantasia do individualismo), em cada propriedade privada (caneta ou carro), no classismo (que interseccionalmente também é questão racial e de gênero), no sexismo e no racismo (os preconceitos que nos separam em castas, gangues, comandos, seitas), no nacionalismo (e seus extremos, os fascismos), nas dicotomias excludentes (forças estáticas, sem a vibração da vida e a paradoxalidade da performance). No final das contas, as tecnologias de separação são modos de subjetivação e comportamentos que primam pelo individualismo e pela recusa da diferença. No revés, o filósofo e curador Paul B. Preciado convoca as “multidões queer”<sup>9</sup> corpos dissidentes que desmontam padrões dicotômicos. “Uma multidão de corpos: corpos transgêneros, homens sem pênis, *gounis garous*, ciborgues, *femmes butchs*, bichas lesbianas”, “os *drag kings*, as mulheres de barba, os transbichas sem paus, os deficientesciborgues”, “uma multiplicidade de corpos que se levantam contra os regimes que os constroem como ‘normais’ ou ‘anormais’”. Também no revés do separatismo, o filósofo e poeta Édouard Glissant conceitua sua *Poética da Relação* onde fronteiras só existem para que possamos “ultrapassá-las e através delas compartilhar plenamente as diferenças.”<sup>10</sup> Não se trata, pois, da dissolução das diferenças – evidentemente não somos todas, todes, todos iguais, pelo contrário –, mas da valorização e do compartilhamento pleno das diferenças na Relação.

De fato, herdamos uma visão de tempo calcada em sequencialidade progressiva, de espaço marcada por segmentação, de matéria baseada em solidez, de sentido fechada em definição, de linguagem voltada para representação, de acontecimento fundamentada em causalidade, de identidade fixada com estabilidade, de coletividade restrita à humanidade. Seguindo a mesma lógica, o referente racial é duro e separatista – vivemos cotidianamente uma separação fundamental baseada em etnicidade, nacionalidade e identidade social, tendo a noção de “sujeito moderno” como matriz política e comportamental. Porém, são muitas as vozes se sublevando e subvertendo as tecnologias de separação, desbancando o humanismo eurocristão monoteísta cosmofóbico e anti-diversal, como diz Nêgo Bispo.

Então, “quem” vem “depois” do “sujeito”? Se o povo do separatismo e da linearidade for capaz de quebrar o feitiço, se formos capazes de desbancar a ontoepistemologia do sujeito moderno e suas violências correlatas, prevalecerão experiências de transtemporalidade, reconhecimento de co-implicação co-extensiva e intra-ativa entre corpos humanas e outras-que-humanas, vivências de contornos mais dinâmicos, de corporalidades, relações e mentações mais imaginativas, integrativas e múltiplas. Neste processo, sugiro, a arte da performance é um elemento importante.

Então, “quem” vem “depois” do “sujeito”? Se o povo do separatismo e da linearidade for capaz de quebrar o feitiço, se formos capazes de desbancar a ontoepistemologia do sujeito moderno e suas violências correlatas, prevalecerão experiências de transtemporalidade, reconhecimento de co-implicação co-extensiva e intra-ativa entre corpos humanas e outras-que-humanas, vivências de contornos mais dinâmicos, de corporalidades, relações e mentações mais imaginativas, integrativas e múltiplas. Neste processo, sugiro, a arte da performance é um elemento importante.

Então, “quem” vem “depois” do “sujeito”? Se o povo do separatismo e da linearidade for capaz de quebrar o feitiço, se formos capazes de desbancar a ontoepistemologia do sujeito moderno e suas violências correlatas, prevalecerão experiências de transtemporalidade, reconhecimento de co-implicação co-extensiva e intra-ativa entre corpos humanas e outras-que-humanas, vivências de contornos mais dinâmicos, de corporalidades, relações e mentações mais imaginativas, integrativas e múltiplas. Neste processo, sugiro, a arte da performance é um elemento importante.

## nota 3 • desarmar a categoria “objeto”

Nesta luta pelo rearranjo de forças estéticas, éticas e políticas é preciso desarmar a noção de objeto como se desarma uma bomba. Não é mais suficiente desconstruir a dualidade sujeito/objeto ou denunciar as perversões da hierarquia sujeito-soberano e objeto-subserviente. Ao esgotamento da categoria “sujeito” corresponde a exaustão de seu oposto complementar. Ou, dito de outra maneira, a todo modo de subjetivação correspondem modos de lidar com as matérias. E vice-versa, os modos de lidar com as matérias geram modos de subjetivação. Corpos fazem corpos que fazem corpos que fazem.

Hoje são muitos os trabalhos atentos a essa questão no campo da arte experimental, da filosofia da diferença, dos feminismos, dos estudos *queer*, dos estudos da performance, da pretitude, do indigenismo. A corrente dos novos materialismos, por exemplo, recusa a noção de objetos passivos. Defendem a vitalidade das matérias por saber que “a imagem da matéria morta e instrumentalizável alimenta a arrogância humana”,<sup>11</sup> instiga as fantasias de conquista e dominação, respalda o consumo predatório dos chamados recursos naturais (como se rio, ar, terra, mata e mar fossem produtos ao nosso dispor). É como se nada pudesse escapar de um destino mercantil quando se trata do “povo da mercadoria”<sup>12</sup> – lugares serão consumidos, tempo é dinheiro, e pessoas, como diz Achille Mbembe, se vendem: “a questão já não se limita aos seres humanos serem tratados como mercadorias, mas que se instile no sujeito humano o desejo de se vender a si mesmo, ou seja, de se converter em objeto.”<sup>13</sup>

Porém, melhor enfatizar mais uma vez: defender a vitalidade das matérias nada tem a ver com sujeitificar objetos mantendo, no final das contas, as categorizações ílesas. O que está em questão é a ênfase no agenciamento repercussivo de actantes mais-que-humanes – lixo, pé de milho, chuva, petróleo, mosquito, avião, ração, telefone. Aliás, algo que animistas, à sua maneira, reconhecem desde sempre. A questão é descarrilhar o antropocentrismo, acordar do pesadelo consumista, exorcizar a maldição colonial quebrando o feitiço da mercadoria, lutar com unhas e dentes (e tudo mais) contra a mercantilização da vida, desbancar a usura neoliberal com vitalismo radical, cultivar e fortalecer alianças interespecíficas, dançar nas ruas evocando os mortos cheios de vida para enfrentar os vivos cheios de morte.

Para finalizar esta nota, compartilho uma perspectiva elaborada no campo dos estudos da performance. André Lepecki, teórico da dança e da performance, junto com Sílvia Benso e outres, propõe a emancipação tanto de sujeitos como de objetos a “coisas”.<sup>14</sup> O “devir-coisa” é apontado como uma saída, um escape do circuito aparentemente inescapável da mercantilização e da instrumentalização. Propõe um projeto de descolonização e despossessão por meio de uma “ética das coisas” que desobrigue objetos a existir em estado de utilitarismo constante e libere sujeitos do exaustivo exercício de seus egos e egoexistências. Ou seja, a descolonização é compreendida como um movimento emancipatório que só pode ter êxito se buscar, conjugadamente, a liberação de actantes humanes e outres-que-humanes de suas mecânicas existenciais – egoicas e utilitaristas – uns, umas, umes por meio dos outros, outras, outres. O “devir coisa” é um movimento de liberação marcadamente contracolonial e contrantropocêntrico. O “devir coisa”, que nada tem a ver com a sujeitificação dos ditos objetos, nem com a objetificação dos ditos sujeitos, é manobra conceitual, existencial e performativa. A performance é arte de dar a ver essa coisação. Coisação faz performance e performance faz coisação.



#### nota 4 • magia e técnica

Aqui é preciso colocar uma pergunta fundamental para quem faz e pensa performance: quais movimentos e arranjos de quais matérias conduzem e potencializam as forças que queremos multiplicar e disseminar? Quais conjunções entre quais matérias circulam os afetos que queremos circular e bloqueiam os que queremos bloquear?

Matérias não estão à nossa disposição para serem usadas. Não se trata de usá-las para obter tais ou quais efeitos e resultados. Trata-se, isso sim, de confluir com as matérias, de se deixar guiar por elas ao guiá-las enquanto nos guiam. É uma questão de conhecer com elas, por meio delas, nas relações. E, claro, de escolhas: com o quê optamos por confluir e de que maneiras, e o quê nos escolhe para confluir e de que maneiras.

Talvez a performance seja a arte de combinar matérias por períodos de tempo específicos, em locais específicos, agindo ações específicas para que as conjunções e disjunções almeçadas aconteçam. Talvez outro jeito de falar sobre isso seja articular as palavras magia e técnica como propõe a artista pesquisadora Adriana Schneider, evocando o antropólogo Marcel Mauss.<sup>15</sup> Penso que interessa encaminhar as energias por meio de arranjos conceituais e corporais precisos (certeiros e necessários). Penso que devemos atentar para a inteligência ritual, para a pulsação ritual – atos cuidadosos de evocação, encarnação e liberação de forças. Penso, que, no final das contas, é uma questão de amor pela imanência e seus mistérios – uma questão de extrema atenção (de atenção extrema) às singularidades dos encontros e suas alquimias. Amor pelo dia a dia, pelas coisas da vida, pela vida da vida. Talvez seja uma questão de trincar o espaço com o impacto do corpo performativo para que luz possa sair das coisas e luz possa entrar nas coisas. Talvez seja uma questão de fazer pacto com o espaço por meio do corpo performativo para que escuridão possa sair das coisas e escuridão possa entrar nas coisas. Uma questão de esculpir circunstâncias.

Lembro de duas acepções da palavra “trabalho” (palavra exaurida, coitada): trabalho é tarefa, atividade, serviço e, também, de acordo com tradições religiosas afro-brasileiras, trabalho é *ebó* (do Yorùbá “oferenda”) – rituais realizados para reequilibrar as forças da vida. O trabalho, o despacho, a oferenda, o *ebó*, é um modo de lidar espiritualmente com o material e materialmente com o espiritual. Esse tipo de trabalho e modo de trabalhar conflui magia e técnica. O trabalho de performance é trabalho.

#### nota 5 • imaginação, experimentação e delírio

Recebo periodicamente a *newsletter* da Associação Cultural Produções Real Pelágio, projeto desenvolvido na cidade de Lisboa. Fundada em 1997 pela dançarina e coreógrafa Sílvia Real e pelo músico e compositor Sérgio Pelágio, a associação, sediada no teatro A Voz do Operário, promove a criação, a formação artística e a educação pelas artes com crianças e adolescentes. Veja, “com” e não “para” crianças e adolescentes. A *newsletter* de abril de 2021 traz esta foto, ou melhor, esta conjunção de coisas coisando, ou ainda, este despacho (palavra que nomeia tanto o despacho mágico, o *ebó*, como o ato administrativo de resolver, encaminhar):



Parede coletiva das aulas de Expressão Dramática de Sílvia Real com uma turma de 1º ciclo da Escola A Voz do Operário, março 2021. Cortesia: Real Pelágio.

mental da/o artista, aquela/e que se aproxima do “imaginário do mundo”,<sup>16</sup> aquela/e que imagina não para “sonhar o mundo”,<sup>17</sup> mas para infiltrar-se, embrenhar-se nele, para fazer mundo. Penso que a imaginação artística, aquela que envolve o deslimite da experimentação, leva ao delírio. Afinal, quebrar hábito é duro, exige marreta, exige desatino. Talvez apenas em delírio seja possível tornar-se realmente lúcida/o para (e)videnciar o que precisa ser (e)videnciado, para materializar o que precisa ser materializado. Esse tipo de delírio, longe de impedir a pega com a realidade, é o que torna possível a determinação necessária para atualizar o imaginado. Sem entrega obstinada à realidade delirante, sem descabimentos, não se faz o que precisa ser feito.

Denise Ferreira da Silva também convoca a um pacto ferrenho com a imaginação: é urgente “liberar a radical capacidade criativa da imaginação e dela obtermos o que for necessário para a tarefa de pensar O Mundo de outra maneira.”<sup>18</sup> Pergunto: quais cenas podem nos guiar rumo à ampliação da imaginação? E, no reverso, que modos de sociabilidade podem gerar tais cenas e espaços imaginativos? Pergunto: como imaginar coletivamente? Como imaginar com artistas e com não-artistas (e articulando artistas e não-artistas)? Quais as técnicas e magias necessárias? Como marretar sem espatifar? Como agulhar pontos nevrálgicos da estrutura para fazer arte de abrir caminho? Como delirar mais e melhor coletivamente?

#### nota 6 • beleza e vitalismo

Por fim, é preciso nos perguntarmos sobre beleza. Para além (ou aquém) de quaisquer cânones estéticos, performers e performances perguntam: de que é feita a beleza e o que a beleza faz? Ou, ainda, de que são feitas as belezas e o que as belezas fazem?

Em um seminário recente, “*Matéria Mar: movimentos em arte e política*”,<sup>19</sup> perguntei ao pedagogo Luiz Rufino sobre beleza. De acordo com Rufino, vivemos até hoje em guerra colonial – “nossas encruzilhadas estão falando isso, os corpos estão falando isso, a mortandade de gente, de outros sistemas vivos, de memórias, as quebras dos ciclos vitais e os atentados às comunidades [falam isso].”<sup>20</sup> Ou seja, de acordo com ele não vivemos em “estado de colonialidade”, mas em guerra; nossas batalhas diárias são parte da guerra colonial desde há muito em curso. Neste contexto, a festa, a brincadeira e a mandinga são elementos chave de luta contracolonial. Ao fazer a pergunta, quis acrescentar o tema da beleza no debate. Citei a escritora Saidiya Hartman quando diz que “beleza não é luxo”, mas “uma arte radical da subsistência”.<sup>21</sup> Rufino, como bom capoeirista, esquivou trocando a palavra “beleza” por “boniteza das coisas”. Este foi o seu jeito, penso, de afugentar qualquer conotação de belo canônico, ideal, puro, que porventura pudesse estar de tocaia na palavra “beleza”. A boniteza das coisas foi seu jeito, creio, de contragolpear a dureza do “objeto”. A boniteza das coisas foi sua estratégia, senti, de ventar para longe a violência colonial que define “o belo”. Disse: se há algo avesso à boniteza é aquilo que quer ser “a última verdade das coisas”; se há algo contrário à boniteza é o não reconhecimento do “inacabamento na relação”.<sup>22</sup> A boniteza das coisas é um espanta-horroros, um antídoto contra tradições estéticas racializadas e racistas baseadas em “extrativismo ontológico e epistêmico”.<sup>23</sup> Muita arte, sabemos, apropriou-se (e apropria-se) despididamente de referências, modos de existência e vidas sem cuidado algum. Muitos museus, sabemos, foram (e seguem sendo) instituições guardiãs de saques. No contragolpe, Rufino nos fala de “tecnologias guerreiras que estão atreladas à dimensão de boniteza e de esperança para com a vida”.<sup>24</sup> A boniteza está implicada com as políticas de vida e a luta pela vida, especificamente com a libertação do corpo cativo. Ao final da resposta, surpreendentemente, o capoeirista retomou a palavra “beleza”. Disse que beleza é mistério e não cabe dominar mistério. Mistério implica relação. Mistério se experimenta.

Beleza, sugere Saidiya Hartman, é um “instante de possibilidade”. “Ao lado da derrota e do terror haveria isso também: o vislumbre de beleza, o instante de possibilidade em meio ao terror, um instante de beleza em meio à derrota, uma abertura de caminho. Para Christina Sharpe, outra pensadora dos estudos da pretitude, “beleza é um método”.<sup>26</sup> Lhe interessa o que “a beleza como método pode significar ou fazer: o que ela pode abrir, romper, tornar possível e impossível”. Lhe interessa, como experimentava nas práticas caseiras de sua mãe, “um tipo de estética que escapou da violência sempre que possível” – na organização dos alfinetes, no arranjo das pilhas de jornal, em cada ornamento de natal feito à mão. Lhe interessa “como podemos levar conosco o conhecimento da beleza e fazer novos mundos”.

A arte da performance lida de maneiras misteriosas com as forças da beleza. Foge das definições, esquiva dos enquadramentos,

escapa dos cânones estéticos. “Cânone” em grego antigo significa “regra”, nome de uma vara utilizada como instrumento de medida. Não há regra, não há régua. Há égua – galope, bateção de crina e cascos, relinchos e empinadas em campo aberto ou quarto fechado. Há pensamento, movimento, faísca. Quando a performance galopa, não se sabe quem é a cavaleira e quem é a égua. Há alianças interespecies, relações intra-ativas, pactos. Em sua misteriosa imanência radical, a performance recusa as atrocidades totalitárias do belo canônico. Corre indefinida, aberta, incapturável, ventando o bom senso e o bom gosto do senso comum. A performance delira a boniteza das coisas ativando relações inusitadas, estranhas, descabidas, singulares, extra-ordinárias, interespecíficas, mágicas, guerreiras. Seu método é seguir expandindo as possibilidades da arte, abrindo a arte, distorcendo arte para fazer arte. Seu método é seguir ampliando os entendimentos de beleza, as sensações de belezas, desconfigurando o belo para fazer boniteza acontecer. Sua beleza é vitalista e sua vitalidade é bela. Bela bela bela bela e bela.

1. A RASP - Residência Artística no Setor Público é promovida desde 2018 pelo Instituto República.org em parceria com o Instituto Betty e Jacob Lafer e a Produtora Automatica.
2. Para mais sobre a *T.R.A.M.A.*, ver: <http://rasp.art.br/artistas/eleonora-fabiao/>
3. SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.
4. *Ibid.* pp. 13-15 (grifos do autor).
5. CADAVA, Eduardo; CONNOR, Peter; NANCY, Jean-Luc (eds.). *Who Comes After the Subject?*. Nova York e Londres: Routledge, 1991.
6. SILVA, Denise Ferreira da. “Sobre diferença sem separabilidade”. In: REBOUÇAS, Júlia; VOLZ, Jochen (orgs.). *32ª Bienal de São Paulo: Incerteza Viva: Catálogo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 64.
7. Op. cit., p. 102.
8. Ver: MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
9. PRECIADO, Paul B. “Multidões Queer: notas para uma política dos ‘anormais’”. In: *Revista Estudos Feministas*. Florianópolis, v. 19, n. 1, p. 11, 2011.
10. GLISSANT, Édouard. “Não há fronteira que não se ultrapasse”. In: *Le Monde Diplomatique Brasil*, 01.11.06
11. BENNETT, Jane. *Vibrant Matter*. Durham e Londres: Duke University Press, 2010, p. ix (tradução da autora).
12. Ver: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. “Paixão pela mercadoria”. In: *A Queda do Céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
13. MBEMBE, Achille. “O Fardo da Raça”, entrevista com Catherine Portevin.
14. Ver: LEPECKI, André. “9 variações sobre coisa e performance”. In: *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*. Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 93-99, 2019.
15. FABIÃO, Eleonora; SCHNEIDER, Adriana (orgs.). *Janelas Abertas: conversas sobre arte, política e vida*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023, p. 317.
16. GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma Poética da Diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005, p. 69.
17. *Ibid.*
18. Op. cit., p. 59.
19. Organizado por mim e Adriana Schneider a 10/11.04.24 no Fórum de Ciência e Cultura da Uni. Federal do Rio de Janeiro.
20. RUFINO, Luiz; FLORENCIO, Thiago. In: FABIÃO, Eleonora; SCHNEIDER, Adriana (orgs.). Op. cit., p.141.
21. HARTMAN, Saidiya. *Vidas Rebeldes, Belos Experimentos*. São Paulo: Fósforo, 2022, p. 53.
22. RUFINO, Luiz. *Seminário Internacional Matéria Mar: movimentos em arte e política – documentação audiovisual (entre 1h06min e 1h15min)*. Arquivo do NEP UFRJ.
23. Ver: GROSGOUEL, Ramón. “Del ‘extractivismo económico’ al ‘extractivismo epistémico’ y al ‘extractivismo ontológico’”. In: *Revista Tabula Rasa*. Bogotá, n. 24, janeiro-junho 2016.
24. RUFINO, Luiz. Op.cit.(1h10min)
25. HARTMAN, Saidiya. “Vênus em dois atos”. In: *ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 3, 2020, p. 24.
26. SHARPE, Christina. “Beauty is a Method”. In: *e-flux*, n. 105, dezembro de 2019 (tradução da autora).

4  
3  
Vaig escriure aquest text el 18 de setembre de 2003, el dia en què es commemorava la massacre de Sabra i Shatila de 1982, a la qual el meu pare va sobreviure. Jo tenia 13 anys quan em va explicar com havia sobreviscut, i ho va fer d'una manera tan graciosa que durant molt de temps la història es va gravar en el meu cor com un record gracios. L'any passat vaig decidir informa-me'n més i esbrinar que havia passat realment, i de resultes d'això vaig escriure aquest poema. El vaig interpretar la mateixa setmana en una obra sense saber que tres setmanes més tard, el 7 d'octubre de 2023, començaria un nou capítol d'aquesta història.

EN ANGLÈS PER LA CORRECCIONAL (SERVEIS TEXTUALS)  
ORIGINAL DE L'ORIGINAL

## Spice Boys

Van dir no desapareu a les criatures de menys de 12; si ho feu, no recordaran la sensació de mort. Seria fàcil. I la vida no ho és. Les criatures no parlen l'àrab alcorànic; les mesquites encara són lavabos públics. Podien cridar el pare, el fill, però el que mancava era l'esperit sant, perquè els musulmans no poden negar l'olor radical de la seva suor. Quan fugen. O la imaginació de dos marxistes sobre com seria el color dels cabells de la filla que s'amaga rere un fragment de pregària o de tela.

Perdoneu-me per les imatges; és nou, això de tenir telèfons que les capten. Fa 20 anys d'això i fa 100 anys de tota la resta. No soc aquí per pertorbar la nit; no soc aquí, de fet. Els agents d'immigració no són tan tòxics com la meva ex, però malgrat tot em miren el telèfon sense demanar-m'ho, i el que han trobat també és suficient per interrogar-me durant 6 hores, però mai per demostrar que soc culpable.

He passat més punts de control dels necessaris per saber que una de les principals raons de la mort en aquest món és la rao. Així que no, només actuo com si no fos aquí; o per dir-ho com Emmanuel Macron, no soc d'aquí.

El meu camp de refugiats no és meu; el que és meu no és el camp de refugiats. El camp és un trencaclosques europeu finançat amb els teus impostos; perdó, amb els impostos dels teus pares.

No hi ha defensa sense ofensa, i si sents que t'ha ofès llavors n'ets còmplice. Si t'estàs en un bar irlandès de Londres, pensa en la ironia. No et posis trist; enfada't. Ja sé que això és una ordre i que no soc la teva mare, però tampoc soc la teva mare pàtria. Per tant, no cal alçar-se per defensar els drets humans. Primer hem de sentir-nos humans per poder reclamar-los. No és gaire comú en el món àrab saber que és la Commonwealth; en el món àrab tan sols la inflació és comuna. Un venedor de mitjons en un carrer del Caire està argumentant que la mort de la reina Isabel va arribar a Egipte dos mesos tard i a Dublín 50 anys abans, però al final la conclusió és que l'arròs s'ha de remullar dues vegades abans de cuinar-lo.

El sou mínim arriba amb expectatives mínimes. No tenir una cullera no garanteix el pa; no funcionem així. Bé, si hi penses, no estem destinats a funcionar. Les dates límit només tenen sentit quan t'estresses. I la guerra només és interessant quan saps que ets tu qui està guanyant. En un cafè marroquí de Brussel·les, els homes diuen que l'amor en un matrimoni és acceptar que sempre t'equivoques. Sembla que les dones àrabs sempre tenen raó i que els homes àrabs sempre són calbs. Aquí, a Shatila, el sol és molt acrobàtic, al matí. Centenars d'homes sexistes van caminant a la feina. Amb un mal d'esquena comú i un algorítme comú al telèfon. O com el règim es presenta avui a si mateix a les notícies de les set; feixisme bufó.

Les sobralles de les sobralles poden ser violentes en l'ànima. Com és que, si comences a guanyar una miqueta, adores el centre comercial?

La ONU afirma que si ets prou pobre, fins i tot quan no sol·licites recursos, els recursos s'adreçaran a tu. Aquest matí he vist una dona palestina extremadament feliç de veure que el seu fill ha dit dues vegades el Shahadatan abans que li desapareixin.

He escoltat escoltar les Spice Girls just després. Mentre fumava, em preguntaven si jo volia ser el seu amant, i he de dir que a hores d'ara el meu cor està tan trencat com el sistema.

He escoltat escoltar les Spice Girls just després. Mentre fumava, em preguntaven si jo volia ser el seu amant, i he de dir que a hores d'ara el meu cor està tan trencat com el sistema.

A diferència del saber popular, sembla que el grup més famós del Regne Unit no són les Spice Girls; són els Spice Boys, aquells que van anar a cercar espècies i no les van fer servir mai. Tots els himnes nacionals que van crear o que van abolir; no vaig pensar mai que la colonització pogués ser tan rítmica. Si ho hagués sabut, els hauria animat mentre era a l'aeroport intentant explicar durant hores que el que era nostre encara és nostre. I de nou van dir no desapareu a les criatures de menys de 12; si ho feu, no se'n recordaran. Seria massa fàcil. I la vida no ho és. Angela Merkel va acabar el seu discurs. Els refugiats són benvinguts, va dir. Feia 12 minuts tard. No ho sabien, no ho sabran mai. Però soc optimista, com sempre. Hem de perdre molt per guanyar. I al cap de quatre anys de viure a Europa, per mi guanyar resulta força avorrit.

## Mahmoud Bichtawi محمود البشتاوي

TRADUIT DE L'ORIGINAL

Las pinturas que aquí se presentan son fruto de la conversación que inicia la curaduría del Festival Sálmon 2024 con Cory Scorazzi, fundador y director de Cordova, espacio artístico multidisciplinar en Barcelona. Durante los primeros intercambios, Scorazzi compartió su intención de llevar a cabo un proyecto en torno a la práctica pictórica de la bailarina moderna Tórtola Valencia. Pese a que esta idea, finalmente, no pudo llevarse a cabo, deseamos hacer emerger la conversación, las complicidades y líneas abiertas que no se materializaron dentro del programa pero que no por ello están menos presentes.

Una de las líneas de trabajo propuestas por el festival enfatizaba las prácticas de transmisión de formas somáticas de conocimiento, entendidas como un trazado genealógico capaz de tender puentes con las prácticas contemporáneas en la ciudad de Barcelona. Las imágenes aquí recogidas se pueden entender dentro de ese marco.

Carmen Tórtola Valencia nació en Sevilla en 1882. En 1908 inició su carrera como bailarina en el Gaiety Theatre de Londres y hasta 1930 sus espectáculos se presentaron en prestigiosos escenarios de todo el mundo, como el Wintergarten de Berlín o el Folies Bergère de París. Estos se caracterizaban por su eclecticismo, combinando piezas de inspiración orientalista y simbolista con otras de influencias helénicas. También incorporó a su repertorio números basados en los estereotipos costumbristas de la maja o la flamenca. En su texto *Mis Danzas* de 1913, escribe:

*Nunca debiera encerrarse la danza en los estrechos límites de un tema preciso y definido. Hay un estilo que puede llamarse natural, ya que no es producto ni de la ciencia ni de la reflexión, sino de la inspiración que brota desafiando todas las reglas, todos los convencionalismos.*

Sus palabras evidencian la afinidad de su trabajo con la danza libre que promovió Isadora Duncan, y muestran un rechazo frontal a cualquier tipo de estandarización del lenguaje o dictamen temático. El poder de desafiar las convenciones dancísticas que esta premisa otorga a la idea de inspiración podría entenderse, desde el pensamiento contemporáneo, como una llamada a la praxis: la inspiración como aquello que pone en movimiento nuestras inclinaciones políticas.

Carmen Tórtola fue muy reservada con su vida privada, tal vez por eso su personaje público, Tórtola Valencia, fue una figura cuidadosamente construida a través de relatos asombrosos y un aura enigmática. Entre estos relatos, se contaba que era una pariente bastarda de la familia real española, que un príncipe de la India se suicidó por su amor o, incluso, que era sobrina de Francisco de Goya.

Su independencia y estilo de vida desafiaban los valores tradicionales de la sociedad española del momento; destacó como figura pionera en la emancipación de la mujer, se pronunció públicamente en contra del corsé por limitar el libre movimiento del cuerpo femenino, seguía una dieta vegetariana y practicaba el budismo. También vivió la mayor parte de su vida junto a Ángeles Magret-Vilà, con quien se marchó a Barcelona en 1931, donde residió hasta su muerte en 1955.

Además de dedicarse a la danza, se encargaba de diseñar sus piezas de vestuario, aunque en alguna ocasión contó con la colaboración de otros artistas. Durante toda su vida, cultivó la pintura como una afición, llegando también a presentar estos trabajos en ámbitos profesionales, como en la exposición de 1920 en la Galería Laietana de Barcelona. Su práctica pictórica consistía exclusivamente en autorretratos bailando sus propias piezas.

Las pinturas aquí reproducidas han sido cedidas por el MAE - Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques - Institut del Teatre.



Tórtola Valencia, Tórtola Valencia en "La serpiente", s.d. [la danza es de 1915], oli sobre tela, 41x33 cm. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Fons Tórtola Valencia. Institut del Teatre, Barcelona.

|  |  |  |  |
|--|--|--|--|
| <p><b>Alex Baczyński-Jenkins</b> é um artista e coreógrafo implicado com práticas de afeto queer, incorporação e sensualidade. Através do gesto, toque, da coletividade e relacionabilidade, a sua prática desdobra estruturas e políticas do desejo. É cofundador do coletivo Kem, sediado em Varsóvia.</p> | <p><b>Claire Savina</b> es investigadora, autora y traductora. Ha publicado sobre lengua y literatura árabes, así como sobre la historia de las mujeres. Ha traducido películas y literatura al francés, inglés, árabe y español. Es jefa de cocina de su restaurante en Marsella.</p>                                   | <p><b>Gemma Deza Guil</b> es humana y traductora licenciada. Ama explorar mentes como la de Montserrat Roig traduciendo literatura, ampliar horizontes de conocimiento traduciendo ensayo, y corregir a autoras como Emezi Akweke y Corina Sabau, que han configurado en ella un nuevo paisaje mental.</p> | <p><b>Pedro Cerejo</b> (Bruxelas, 1974) é licenciado em Antropologia pelo ISCTE mas deixou-se dessas coisas e passou a ser tradutor. Foi jornalista e subiu a revisor de texto, acumulando técnicas e práticas ligadas à palavra escrita. É doutorando em estudos de teatro.</p>                                       |
| <p><b>Amilcar Packer</b> (Santiago de Chile, 1974; vive em São Paulo) desplega su práctica artística experimental y no disciplinaria, y una investigación colaborativa basada en operaciones curatoriales y editoriales bajo el prisma de la justicia social transformadora.</p>                             | <p><b>Clara Amaral</b> (Fundão) trabalha com texto e performance. A sua pesquisa debruça-se sobre o que significa ser leitora e ser escritora, e tenta expandir modos, já existentes, de leitura, escrita e publicação.</p>  | <p><b>Isabel de Naverán.</b> Investigadora y escritora. La preocupación por el paso y el uso del tiempo es el eje vertebrador de su investigación, que se centra en la transmisión corporal y en el examen del concepto de tiempo histórico a través de prácticas efímeras y fugitivas.</p>                | <p><b>Pedro Lemebel</b> (1952-2015, Santiago, Chile) foi um artista, performer e escritor, abertamente queer e conhecido pela sua crítica ao autoritarismo e pelo seu retrato humorístico da cultura popular chilena.</p>  |
| <p><b>Andrea Rodrigo</b> (Madrid, 1992) es investigadora y curadora en el campo de la danza y la coreografía contemporáneas. Su práctica se articula en diferentes formatos y gestos a través de la escritura, la dramaturgia, la curaduría de programas y el acompañamiento de coreógrafos y artistas.</p>  | <p><b>Dana Michel</b> is a live artist based in Montréal, Canada. Her works interact with the expanded fields of improvisation, choreography, sculpture, comedy, hip-hop, cinematography, techno, poetry, psychology, dub and social commentary to create a centrifuge of experience.</p>                                | <p><b>Isabel Lucena</b> (Lisboa, 1982) é designer e tem um mestrado em Design de comunicação pelo Instituto Sandberg (Amesterdão). Leciona no departamento de Design na EITIC e na Universidade Lusófona.</p>  | <p><b>Pedro Morais</b> (Lisboa, 1982) é tradutor e revisor linguístico. Licenciado em Filosofia e pós-graduado em Edição de Texto, colabora com editoras como a Orfeu Negro, Antígona ou Dafne, ou com instituições como o CCB. Traduziu <i>Calibã e a Bruxa</i>, de Silvia Federici.</p>                              |
| <p><b>Blanca Ulloa</b> (Madrid, 1991) es performer e investigadora. Vive en Nueva York, donde está realizando un doctorado en Estudios de Performance en la Tisch School of the Arts y dando clase en The Cooper Union.</p>  | <p><b>Daniel Lühmann</b> (Poços de Caldas, 1987) dança, escreve e traduz, não necessariamente nessa ordem nem separadamente. Vive atualmente em Montpellier, trabalha a solo, em coletivo e em colaboração com outros artistas, além de traduzir para editoras e instituições de arte.</p>                               | <p><b>Joana Frazão</b> (Lisboa, 1980) estudou Comunicação, Cinema e Literatura. Foi uma das responsáveis pelas edições dos Artistas Unidos. Trabalha regularmente como tradutora de inglês, francês e castelhano desde 2001, tendo traduzido autores como Pau Miró, Enda Walsh e David Lescot.</p>         | <p><b>Quim Pujol</b> é um artista experimental e curador que trabalha na encruzilhada entre a língua e as artes vivas. Nos últimos anos, refletiu sobre o teatro de variedades a partir de uma perspetiva contemporânea.</p>   |
| <p><b>Carmen Tórtola Valencia</b> (1882, Sevilha-1955, Barcelona) foi uma bailarina, coreógrafa, figurinista e pintora moderna.</p>  | <p><b>Denise Ferreira da Silva</b> es académica y artista. Su obra reflexiona y especula sobre temas cruciales para la filosofía contemporánea, la estética, la teoría política, el pensamiento negro y feminista, y el materialismo histórico. Es autora de <i>A Divida Impagável</i> (2019).</p>                       | <p><b>João dos Santos Martins</b> (Santarém, 1989) distribui a sua prática entre várias atividades que permeiam a dança, trabalhando tanto como bailarino quanto experimentando com a coreografia, a exposição e a edição.</p>   | <p><b>Stefano Harney</b> (1962) é um professor e escritor que trabalha de forma colaborativa e coletiva na sala de aula, na investigação e na prática social. É investigador em Estudos Negros e lecionou nas disciplinas de Antropologia, Sociologia, Crítica Artística, Estudos Americanos, Negócio e Gestão.</p>    |
| <p><b>Caldino Perema</b> (Maputo) começou a trabalhar como técnico de iluminação no Iodine Produções, em 2008. Foi diretor técnico do festival KINANI e colaborou com artistas como Panábra Canda, Horácio Macucua, Janeth Mulapha, Pak Ndjamena, Katia Manjate, Lucrécia Paco e Victor de Oliveira.</p>     | <p><b>Dina Mimi</b> (1994, Palestina) es una artista visual y cineasta que trabaja y vive entre Palestina y los Países Bajos.</p>  | <p><b>Paula de Álvaro</b> (1996, Barcelona) es diseñadora gráfica y exploradora visual. Busca desarrollar su perspectiva del diseño desde la reflexión, la crítica, la ficción o las prácticas especulativas.</p>  | <p><b>Valentina Desideri</b> é uma artista que lê, escreve e organiza-se em diferentes comunidades. Pratica <i>Fake Therapy</i> e a Terapia Política, especula por escrito com Stefano Harney, envolve-se em <i>Poethical readings</i> com Denise Ferreira da Silva e faz parte da Oficina de Imaginação Política.</p> |
| <p><b>Carolina Campos</b> (Caxias do Sul, 1978) trabalha com dramaturgia e acompanhamento artístico. Envolvida em circuitos de criação e investigação, suas práticas se situam entre a performance, a escrita, a pedagogia e a curadoria, com foco por abordagens que reñitam a colaboração.</p>             | <p><b>Eduardo Abdala</b> (1987, Maputo) estudou luz e som na Academia Contemporânea do Espetáculo no Porto. Como desenhador de luz, colabora atualmente com artistas como Calixto Neto, Kate McIntosh, Latifa Laâbissi e Vera Mantero. Trabalha como técnico em HKW, Schaubühne Berlin e Berliner Festspiele.</p>        | <p><b>Paz Rojo</b> es coreógrafa, bailarina e investigadora. Se interessa por la danza y su potencial para crear ecologías alternativas que incluyan debates sobre la ontología de la danza en el capitalismo tardío y la estética de la danza después del fin del futuro.</p>                             |  |
| <p><b>Carolina Mendonça</b> está interessada na contaminação do conhecimento e em se deixar vulnerável a diferentes lógicas. Recentemente tem investigado noções de violência e guerrilhas feminizadas, além de especular formas de autodefesa por meio da escrita e de práticas coreográficas.</p>          | <p><b>Eleonora Fabião</b> é <i>performer</i> e teórica da performance. Realiza ações, exposições, palestras, leciona e publica internacionalmente. <i>Cóiasas que precisam ser feitas</i> (NY, 2015) é título de um trabalho e, também, modo de referir-se à prática. Professora Titular da UFRJ, Pesquisadora CNPq.</p> |  |  |

**CONTRIBUIÇÃO | CONTRIBUCIÓN COREIA #11 x FESTIVAL SÁLMON**  
Alex Baczyński-Jenkins, Blanca Ulloa, Carolina Mendonça, Tórtola Valencia, Dana Michel & Michael Nardone, Denise Ferreira da Silva, Dina Mimi/دينا الميمي, Eleonora Fabião, Eduardo Abdala & Caldino Perema, Isabel de Naverán & Ola Maciejewska, Leticia Skrycky & Carolina Campos, Maria García Ruiz, Mahmoud Bichtawi/محمود البشتاوي, Paz Rojo, Quim Pujol, Pedro Lemebel, Valentina Desideri & Stefano Harney  
**DIREÇÃO EDITORIAL | DIRECCIÓN EDITORIAL** João dos Santos Martins  
**COEDIÇÃO | COEDICIÓN** Andrea Rodrigo, Clara Amaral, João dos Santos Martins, Néstor García  
**DESIGN GRÁFICO | DISEÑO GRÁFICO** Isabel Lucena, Paula de Álvaro  
**TRADUÇÃO | TRADUCCIÓN** Amilcar Packer, Andrea Rodrigo, Claire Savina, Gemma Deza, la correccional (serveis textuais), Joana Frazão, Pedro Cerejo, Pedro Morais

**REVISÃO | REVISIÓN DE ESTILO** Pedro Cerejo, Daniel Lühmann, Marta Alonso-Buenaposedada del Hoyo  
**COPRODUÇÃO | COPRODUCCIÓN** Associação Parasita, Circular Associação Cultural, Sálmon Festival de Artes Vivas de Barcelona 2024  
**APOIO AOS LANÇAMENTOS | APOYO EN LAS PRESENTACIONES** Kunsthalle Lissabon, Centro de Memória de Vila do Conde, Festival Pedra Dura (Lagos), Linha de Fuga (Coimbra), Sálmon Associació Cultural (Barcelona), La Caldera (Barcelona)  
**APOIO À DISTRIBUIÇÃO | APOYO A LA DISTRIBUCIÓN** Camões – Instituto da Cooperação e da Língua  
**AGRADECIMENTOS** Marta Lança, Fernanda Salgueiro, Elianna Kan da Regal Hoffmann & Associates LLC  
→ Esta edição do Coreia está escrita em português, portunhol, espanhol, catalão e inglês  
→ Assine o Coreia e receba-o em casa | Suscríbete a Coreia y recíbela en casa | [coreia.pt](http://coreia.pt)



CÂMARA MUNICIPAL DE VILA DO CONDE