



**Encruzilhadas,
andariços, aprendizes:
sobre três
filmes-performance**
*Crossroads, walkers,
apprentices: on three
performance-films*



André Brasil¹

¹ Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, onde integra o corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação. Coordena o Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência, junto ao qual desenvolve os projetos “Cosmopolítica e cinemas contracoloniais” (Bolsa de Produtividade em Pesquisa, CNPq) e “Cosmopolítica e cinema ameríndio: ver e pensar juntos as imagens” (Edital Universal, CNPq). É um dos editores da Revista Devires – Cinema e Humanidades, compõe o Núcleo de Antropologia Visual (NAV) e a Formação Transversal em Saberes Tradicionais na UFGM. E-mail: agbrasil@uol.com.br

Este artigo é, em grande medida, devedor de discussões junto ao Grupo de Pesquisa Poéticas da Experiência (UFGM) e ao Grupo de Trabalho Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem (XXVIII Encontro Anual da Compós). Agradeço ainda às leituras generosas de Ana Siqueira, Amaranta Cesar, Cláudia Mesquita, Fábio Rodrigues e Tatiana Costa.

Resumo: Tendo como ponto de partida a hipótese de Pignarre e Stengers em torno da *feitiçaria capitalista*, o artigo aproxima três filmes-performance – *Ungüento*, de Dalton Paula, *Árvore do esquecimento*, de Paulo Nazareth e *Noirblue*, de Ana Pi – para pensá-los como críticas contracoloniais, elaborações da história da diáspora negra por meio do corpo. Se o capitalismo e a colonização que lhe é indissociável configuram um “sistema feitiçeiro sem feitiçeiros”, cada qual à sua maneira, os três trabalhos podem ser vistos como operações de contrafeitiçaria, intervenções no tempo, com o tempo.

Palavras-chave: feitiçaria capitalista; contrafeitiço; performance; *Ungüento*; *Árvore do Esquecimento*; *Noirblue*.

Abstract: Starting from the hypothesis of Pignarre and Stengers about capitalist sorcery, this article considers three performance-films – *Ungüento* by Dalton Paula, *Árvore do esquecimento* by Paulo Nazareth, and *Noirblue* by Ana Pi – to understand them as counter-colonial critiques, elaborations of the history of the African Diaspora by using the body. If capitalism – and colonization, which cannot be separated from it – constitutes a “sorcery system without sorcerers”, the three works can be seen as counter-spells, interventions within time and with time.

Keywords: capitalism sorcery; counter-spell; performance; *Ungüento*; *Árvore do Esquecimento*; *Noirblue*.

Ancestral

é quem
vive no meio

do tempo
sem tempo:

é quem veio
e já foi

e é também
quem

ainda não
veio

(Ricardo Aleixo)

Dalton Paula caminha pelas ruas de Lençóis (BA), sem camisa, pilão, duas garrafas de cachaça e um ramo de Guiné às mãos. É manhãzinha, os primeiros turistas aparecem e o comércio começa a abrir suas portas. O artista assenta-se na rua de pedra, recostado ao meio fio e inicia diligentemente a preparação do unguento (garrafada, na expressão popular), como mostra a Figura 1. Em planos fixos de longa duração, a câmera o acompanha em seu rito solitário: de início, ele venda os próprios olhos. Depois, o artista parece evocar a proteção de Exu ao fazer uma breve oferenda, respingando um pouco de cachaça em torno de si. Começa então a pilar a Guiné, planta também chamada de *Amansa senhor*, já que doses da erva eram ministradas nas bebidas da casa grande, gerando um envenenamento lento e silencioso que gerava distúrbios mentais, mal-estar, inanição e até a morte dos senhores¹. Ouvimos algumas perguntas e comentários vindos do extracampo, acusando a presença da câmera e da equipe de filmagem em uma ação performática que abre ali, entre o trânsito dos carros e o comércio da cidade turística, um tempo e um espaço próprios.

O artista prossegue com sua performance, *Ungüento* (2015)²: inesperadamente, mas sem muito alarde, ele quebra uma das garrafas de cachaça,

¹ O pesquisador e curador Hélio Menezes Neto comentou a performance de Dalton Paula em sua participação na mesa “Arte contemporânea, performance e religiões afro-brasileiras” do VII Colóquio Cinema, Estética e Política, promovido, em novembro de 2018, pelo grupo de pesquisa “Poéticas da Experiência” e o “forundoc.bh” – Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Devo a Menezes Neto várias sugestões acerca de *Ungüento*, entre elas, a da relação entre a aproximação de Gilvan e a chegada de Exu. A presença de elementos relacionados ao orixá – a cachaça, a erva e a rua – já era mencionada em Menezes (2018).

² A performance *Ungüento*, de Dalton Paula, foi apresentada na III Mola – Mostra Osso Latino-americana de Performances Urbanas, em Lençóis (BA), em março de 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2CdRHtS>. Acesso em: 1 nov. 2019.

reúne os cacos espalhados em torno e mistura-os à planta macerada, continuando, não sem dificuldade, a pilar os ingredientes, conforme Figura 2. Do extracampo, surge então um companheiro, copo de plástico à mão, interessado em uma ou outra dose da 51 que viu ao lado do artista (Figura 3). Ele chega de mansinho e se ajeita nas bordas do quadro, ao que alguém que não vemos brinca: “É pra beber não, Gilvan, sai daí!”. Depois, este, que poderia ser o próprio Exu incorporado, atraído pela cachaça e pelo ritual, aproxima-se e se serve da bebida, não se esquivando de ajudar, solicitamente, o artista – de olhos vendados – em sua tarefa.

A mistura de cachaça, Guiné e vidro é então despejada no interior de uma garrafa e deixada ali, no local da performance. Dalton Paula sai por um lado e Gilvan pelo outro, levando consigo o que restou da 51. A câmera enquadra a garrafada na rua, em frente à porta entreaberta, como se a estivesse oferecendo aos espectadores.



Figuras 1, 2 e 3: Passagens de *Ungüento* (2015).

Se, na performance de Dalton Paula, o corpo está “assentado”, concentrado, no gesto de pillar a planta, em *L'arbre d'oublier* (*A árvore do esquecimento*, 2013)³, Paulo Nazareth caminha, circula a árvore numa praça aparentemente pacata de Uidá, no Benin. Ele o faz, contudo, ao revés (Figura 4). O círculo será, em certo sentido, traço comum a ambas as performances, dado o gesto circular com que Dalton Paula espalha a cachaça em torno de si: com isso, ele circunscribe um espaço de proteção e, ao mesmo tempo, de passagem.

A performance de Nazareth é realizada pela primeira vez na cidade que ficou tristemente marcada por ter abrigado um dos principais portos de tráfico de escravizados da África. Uma praça, a estátua do famigerado Chachá, Francisco Félix de Souza, influente traficante negreiro da África Ocidental, e uma árvore coberta de bandeiras: sozinho, aparentemente sem qualquer público, Paulo Nazareth contorna a árvore com 437 voltas reversas⁴.

A ação do artista faz referência à chamada *Árvore do Esquecimento*, o Baobá em torno do qual escravizados eram obrigados a dar voltas (9, os homens e 7, as mulheres), o que os faria esquecer seu passado, seu nome, sua família e sua terra antes de embarcarem rumo ao exílio forçado. Se lá as voltas em torno da árvore visavam produzir o esquecimento do passado individual e coletivo – como se desse esquecimento pudesse se fundar, ao modo de uma tábula rasa, o futuro da escravidão noutra país –, agora, na performance de Paulo Nazareth, trata-se de desfazer o rito, nos demandando lembrar tanto da ancestralidade negra quanto do gesto opressor e violento que seu apagamento visava produzir. Volta reversa que nos solicita *não esquecer o esquecimento*: des-esquecer; lembrar o esquecimento a que foram forçados os negros sequestrados; lembrar, por fim, que o trabalho do esquecimento – um deliberado apagamento – permanece operando no presente.

Um momento de *Árvore do esquecimento* nos chama a atenção (já que guarda semelhanças com a visita vinda do extracampo em *Ungüento*): próximo à volta de número 133, uma mulher, cuja presença parcialmente fora de campo nos passava

³ O filme-performance *Árvore do esquecimento*, de Paulo Nazareth, faz parte do projeto *Cademos de África*, que conta com um blog, diário de viagens a Zâmbia, Zimbábue, Namíbia, Botswana, Moçambique, Nigéria, Benin, Quênia, Paraguai, Argentina, além de cidades brasileiras. Disponível em: <https://bit.ly/32eKfcz>. Acesso em: 1 nov. 2019. Os filmes estão disponíveis em: <https://bit.ly/2PRNnZg>. Acesso em: 1 nov. 2019.

⁴ Perguntado por zap sobre este número, Paulo Nazareth diz que ele é “cabalístico... número primo... para mim algo como o infinito y ao mesmo tempo o incompleto...”

⁵ $4 + 3 + 7 = 14$

$1 + 4 = 5$

5 = os números de dedos que temos nas mãos...

princípio da matemática maia”

desaperecebida, move-se e se assenta (Figura 5). O artista, agora, tem companhia de alguém que assiste à performance. Diferentemente de Gilvan, que compartilha a cena com Dalton Paula, aqui, a mulher assume a posição de espectadora, talvez a única⁵ (Figura 6).

A mesma performance foi repetida por Paulo Nazareth em outros locais: em Belo Horizonte, em frente ao Cine Brasil; em Maputo, em frente ao Cine África; e novamente em Belo Horizonte, em torno de um Ipê Amarelo. A cada nova performance, reitera-se a recusa ao esquecimento, endereçando esta ao presente, como se cada árvore plantada no centro de uma cidade atualizasse a possibilidade desse gesto reverso de “desesquecimento”.



Figuras 4, 5 e 6: Voltas ao revés em *Árvore do esquecimento* (2013).

⁵ Renata Marquez (2016, p. 159) chama atenção para a convivência de dois tempos em *Árvore do esquecimento*: o “tempo mitológico-desejante do movimento invertido” e o “tempo cotidiano da cidade”, que aparece em “pequenos fatos banais [...] nas margens da imagem”.

Diferentemente dos trabalhos de Dalton Paula e Paulo Nazareth, em *Noirblue – deslocamentos de uma dança* (2018)⁶, Ana Pi recorre às palavras, precisamente poéticas, que ela enuncia em voz *over* desde as primeiras imagens (luzes longínquas, coloridas). A narração é serena e pausada, como a tatear o sentido e a materialidade de cada palavra.

É importante saber que o que eu tô vivendo agora é o futuro que alguém sonhou pra mim. Eu tô no avião e, ao meu redor, todas as pessoas são negras, pela primeira vez. O piloto, sua equipe, as pessoas da primeira classe, e isso me faz entender imediatamente que essa não é uma viagem qualquer. Eu tô indo pra África Subaariana pela primeira vez. Quando eu chego no controle de passaportes, um senhor me diz: *Madame, vous êtes d'où?* E eu respondo: *Je suis Brésilienne*. E ele diz: *mas você sabe que você é daqui, não é?* (NOIRBLUE, 2018)

Assim como em *L'arbre d'oublier*, trata-se de um retorno a África, nesse caso, a África Subsaariana, que Ana Pi visita para, como ela mesmo diz, desfazer as voltas que foram feitas à força na *Árvore do Esquecimento*. Em sua performance, Ana Pi dança, enlaçada a um véu azul, em espaços das várias cidades por onde passa (Figuras 7, 8 e 9).

Os vídeos de Dalton Paula e Paulo Nazareth são registros das performances em planos de longuíssima duração, cabendo à montagem apreender o transcorrer da ação em sua (quase) integralidade. Em *Noirblue*, por sua vez, imagens da dança-performance convivem, de modo segmentado, com registros de encontros e experiências vividas pela artista, em uma espécie de diário de viagem. As imagens da dança-performance de Ana Pi ajudam, como ela ressalta, a *estar* com os dois pés bem firmes. Elas ligam o corpo – enlaçado e oculto pelo véu azul – à paisagem das cidades (pontes, galpões, escadas, feiras, descampados). O chão de terra, por sua vez, a faz lembrar dos bairros da infância: Petrolândia, Granja Verde... Dali – dessas imagens da origem, que é sempre deslocamento e viagem –, a artista retira a singularidade de seu gesto, de suas palavras e de sua escrita. Como resumem Tatiana Costa e Layla Braz (2018, p. 161), Ana Pi “reconhece ou constrói seu pertencimento” por meio de uma “identidade-ficção” que transita por um “mosaicado território-memória”: trata-se, afinal, de uma *signature* “no e com o filme”.

Se há errância, o círculo é, aqui também, figura organizadora: de algum modo, ele pontua a performance sob a forma do *enlace*. Ele organiza, ainda, a montagem e a narração em voz *over*: no início do filme, Ana Pi pede benção

⁶ Conheci *Noirblue* por meio do 20º Festival de Internacional de Curtas de Belo Horizonte, no qual ganhou o prêmio de melhor filme do júri da crítica e do júri popular.

aos mais velhos porque, diz ela, vive o futuro sonhado por alguém. Ao final, pede benção também aos mais novos, aos que vêm depois e para quem sonha um futuro de liberdade. Assim, o círculo liga – paradoxalmente, como veremos – a experiência dos antepassados àquela dos mais novos, permitindo aos olhos se acostumarem, pouco a pouco, com a aparição do invisível.

Nesses filmes-performance, o círculo organiza a errância (seja para firmá-la e assentá-la, para suspendê-la temporariamente ou para enlaçá-la e elevá-la⁷) e esta reabre o círculo aos atravessamentos da história e às injunções do presente.



Figuras 7, 8 e 9: A dança enlaçada ao véu, em *Noirblue* (2018).

Performance como elaboração da história

O que me permite aproximar esses três filmes-performance, uma vez reconhecidas as inúmeras diferenças entre eles? Cada qual à sua maneira, retomam,

⁷ Devo esta ideia de uma “elevação”, a que retornarei adiante, a Fábio Rodrigues, a cuja leitura agradeço.

no presente da ação performática, a história da diáspora negra, situando-se na tensa dialética entre escravização e resistência, entre colonização e contracolonização⁸ e entre o sequestro e a invenção – difícil, mas persistente – da liberdade. O corpo em performance é o lugar dessa dialética.

Historicamente, nos vários campos de sua teorização, a performance tem sido definida como ação presente, presença de um corpo que atualiza (retoma, restaura, transforma ou subverte) certo repertório cultural (práticas tradicionais, códigos comportamentais e linguísticos etc.), de acordo com Carlson (2010). Performances, nos diz Richard Schechner (2003) em sua conhecida formulação, são comportamentos restaurados, já que todo gesto abriga em si, consciente ou inconscientemente, gestos de outrora. Todo gesto é, nesse sentido, herança. O fato de que a atualização desta herança seja única e singular e, em alguma medida, imprevista, confere a ela o sentido da liberdade: sempre o mesmo, outro gesto; herança constantemente defasada de si mesma. Em uma fórmula mais próxima ao cinema, noutro texto, situei a performance entre o vivido e o imaginado (BRASIL, 2014) entre o puro gesto e a *mise-en-scène*; entre a herança que inconscientemente o gesto carrega e a atualização dessa herança em uma cena que a reinventa.

A performance pode ser, assim, um dispositivo de rememoração e de elaboração da história. No espaço-tempo que o corpo em performance instaura e no interior do qual se cria e se transforma, ele elabora, em ato, aquilo que da história nele se inscreveu. Como ressalta pioneiramente Leda Martins, a performance é, ela própria, uma escrita que se vale, para tal, do repertório das tradições orais (o gesto, mas também a voz, as roupas e adereços). Não à toa, nos diz a autora, na etimologia bantu, do Congo, escrever e dançar derivam da mesma raiz. O corpo em performance é importante dispositivo de memória, na medida em que revela o que os textos escondem (ROACH, 1996 apud MARTINS, 2003). Trata-se de um texto – escrita do corpo – que, como tal, alcança aquilo que a escrita verbal não acessa. Todo gesto, nos diz ainda Martins, é inscrição mnemônica, que não apenas retoma, mas também recria, não se reduzindo à representação mimética do sentido. A performance seria, assim, principalmente local de inscrição de conhecimento,

⁸ Aqui, o conceito tem o sentido que nos ensinou Antônio Bispo dos Santos na disciplina *Confluências quilombolas contra a colonização*, que ministrou junto ao Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFGM. “Por colonização, compreendemos todos os processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de uma cultura pela outra, independentemente do território físico e geográfico em que essa cultura se encontra. E vamos compreender por contra colonização todos os processos de resistência e luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesse território.” (SANTOS, 2015, p. 47-48).

“que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem.” (MARTINS, 2003, p. 66).

Mas há algo mais que esses três filmes-performance indicam: explícita ou obliquamente, eles convocam saberes – gestos, práticas, protocolos – que se ligam a ritos ancestrais. São nesse sentido, em alguma medida, *ritos-performance*. Atualizada precariamente na situação contingente de um rito-performance, a ancestralidade – assim como seus aspectos ritualísticos – torna-se aqui um modo de elaboração da história. Trata-se, vale dizer, de uma elaboração que recorre não apenas aos temas e conteúdos referentes à ancestralidade, mas aos componentes materiais e sensíveis que lhes são afins, muitos deles de matriz oral e corporal. Tudo isso permitiria reunir esses filmes em uma crítica contracolonial da história que a elabora e, ao mesmo tempo, intervém em seu curso. Na hipótese algo arriscada que gostaria de demonstrar aqui, essa intervenção teria o sentido de um *contrafeitiço*. Como podemos tomar a ideia de um contrafeitiço não apenas em seu sentido metafórico, mas em seu sentido efetivo ou, melhor, eficaz (a recusa a deixar-se capturar pelo feitiço de outros e a intervenção no espaço e no tempo para reverter um enfeitiçamento que enfraquece e despontencializa)? A resposta a estas perguntas é o que move este ensaio.

Enquanto performances, de uma forma ou de outra, os três trabalhos envolvem, antes de tudo, a interrupção do tempo cotidiano para instaurar uma espacialidade própria, reiteramos, autônoma, mas permeável ao fora (o cotidiano, a história, a cosmologia). Se cada corpo inscreve um desenho no espaço, tentarei mostrar, adiante, como essa inscrição permite a criação de figuras temporais complexas. Afinal, assim como o feitiço, não será o contrafeitiço uma intervenção *no tempo, com o tempo?*

Feitiço capitalista e gestão da morte

Em *A feitiçaria capitalista*, Isabelle Stengers e Philippe Pignarre (2007, p. 59) recusam o uso meramente metafórico do termo e, recorrendo a uma visada pragmática, definem o capitalismo como “sistema feitiçeiro sem feitiçeiros”⁹: sistema cujo feitiço retira nossa força, nos torna impotentes, refêns de “alternativas infernais” (aquelas que não nos deixam escolha senão a resignação ou a denúncia vazia).

⁹ No original: “système sorcier sans sorciers”. Sobre recente discussão do tema no Brasil, indico o dossiê Entreviver – desafios cosmopolíticos, publicado pela *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 69, abr. 2018. Especificamente, Renato Sztutman, em seu artigo *Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers* (2018), trabalhará em uma articulação próxima a esta que fazemos aqui entre o pensamento de Stengers e aquele de Federici.

Tal hipótese, nos lembram os autores, não era totalmente estranha ao pensamento de Marx que, no entanto, não acreditava em feitiçaria. Não à toa, aquilo que Stengers e Pignarre (2007, p. 73) – na esteira de Deleuze e Guattari – nomeiam de *captura*, o marxismo designará como *ilusão*: se esta “coloca o problema da verdade que se esconde por trás das aparências”¹⁰, aquela se atenta ao evento de ser tomado e afetado por uma força que nos escapa e convoca a questão pragmática da circunstância, dos caminhos e das agências em jogo. A ilusão aposta na transparência ou na revelação que viria desfazê-la; a captura reconhece a opacidade com (e em meio) a qual é preciso constantemente lidar.

A feitiçaria capitalista opera, talvez paradoxalmente, em um mundo no qual a feitiçaria é tida como “simples crença”, superstição; um mundo, em consequência, negligente quanto à necessidade de *proteção* (PIGNARRE; STENGERS, 2007, p. 59). Deriva daí uma postura imprudente que, para aqueles a quem o conhecimento moderno designa o lugar da *crença* (negando-lhes o lugar do saber), soa assustadoramente ingênua: “a seus olhos, o desastre torna-se então previsível”¹¹ (PIGNARRE; STENGERS, 2007, p. 59).

Se o capitalismo é um sistema feiteiro em um mundo que não acredita em feitiçaria, é porque construiu sua racionalidade econômica e científica aniquilando (ou colonizando) saberes tradicionais e populares, muitos deles de matriz mágica e animista. Ou, ainda, se o feitiço capitalista nos enfraquece, fazendo-nos reféns de alternativas infernais, é porque historicamente aliou-se ao Estado (e, de certo modo, à Ciência) para deslegitimar (colonizar e, muitas vezes, criminalizar) práticas e conhecimentos populares que se constituiriam como um campo *múltiplo* de alternativas.

É o que nos mostra, por exemplo, Silvia Federici: em sua releitura da teoria da *acumulação primitiva* sob o ponto de vista das mulheres, ela demonstra como, historicamente, os processos de privatização dos espaços comunais e cercamentos

¹⁰ No original: “L’illusion pose le problème de la vérité qui se cache derrière les apparences.”

¹¹ No Brasil, lideranças indígenas não se cansam de nos interpelar: Davi Kopenawa (2015) alerta que a fumaça produzida pelo manejo do ouro e outros metais – espécie de epidemia, *xawara waki-xi* – emana deletariamente para o planeta, que derreterá como um saco de plástico se queimando. Sonia Guajajara (2018, p. 55) nos diz que “o mundo é redondo e tudo o que suceder à Terra, sucederá também aos filhos da Terra, e principalmente para aqueles que não respeitam a Terra”. Ailton Krenak (2017, p. 33): “Eu não sou profeta do apocalipse. Sou apenas uma pessoa que sei onde é que estou. E sei a que distância o céu está de minha cabeça”. Isael e Sueli Maxakali (2017, p. 103): “O corpo da terra está quente. Plantamos sementes e mudas, mas elas não crescem mais como antes. A terra está quente por dentro e por isso as sementes se queimam antes de brotar”. Cacique Babau (2019, p. 98), liderança tupinambá da Serra do Padeiro (BA), chama a atenção para o direito da Terra: “O direito da terra é uma proposta tão linda, que sempre foi violada. O homem determinou-se como seu dono. Criou parlamentos e leis para mandar na terra, destruir, dividir, modificar e cavar a terra, como se ela não tivesse direitos”.

de terras de que se origina o capitalismo vêm junto a uma ampla reconfiguração das relações sociais e dos modos do saber: testemunha-se, para tanto, um ataque sem precedentes em várias frentes (legal, científica e econômica), às práticas e aos conhecimentos mágicos baseados na terra, na tradição, na transmissão oral e, em muitos casos, no protagonismo feminino. “O mundo”, nos diz Federici, “devia ser ‘desencantado’ para poder ser dominado” (FEDERICI, 2017, p. 313).

Como prática difusa, dispersa pela experiência cotidiana plebeia nos espaços domésticos e comunais, a magia baseia-se em uma concepção animista da natureza que imagina o cosmos como organismo vivo, constituído por múltiplas agências e por forças ocultas nada transparentes, não plenamente cognoscíveis ou controláveis (FEDERICI, 2017, p. 257). Em tudo diferente do mecanicismo nascente, o pensamento mágico apoia-se sobre uma concepção qualitativa e imanente do espaço e do tempo que é resiliente à normalização do trabalho, constituindo-se, em vários sentidos, como obstáculo para a abstração capitalista.

A violência destes processos históricos é o que permite à autora aproximar – sem negligenciar as enormes diferenças entre cada experiência – a caça às bruxas na Europa dos séculos XVI e XVII à colonização e escravização de negros e indígenas nas Américas. No caso dos negros escravizados, parece decisivo ressaltar a especificidade da questão racial: como lembra Achille Mbembe, no sistema das *plantations* na América, “a vida do escravo, em muitos aspectos, é uma morte-em-vida” (MBEMBE, 2018, p. 29). Ressaltando a relação de complementariedade entre liberalismo e colonização, Mbembe demonstra como, em seus processos de acumulação, o capital não abre mão de subsídios raciais.

Vale sublinhar, por fim, o quanto essa violência atualiza-se em cada fase da expansão capitalista, com a expulsão de camponeses e indígenas da terra, com a degradação e estigmatização das mulheres, negros e índios, assim como com a erradicação de seus saberes e práticas, muitos deles baseados no animismo e na magia. Que o capitalismo seja um “sistema feiticeiro *sem feiticeiros*” pode ser lido em sua literalidade: é que a racionalidade capitalista para se sustentar precisou, não raro, sequestrar ou eliminar a vida daqueles que eram detentores de outros modos de socialidade e racionalidade, ligados à terra e à produção do bem comum e de saberes múltiplos e difusos pouco afeitos à abstração do trabalho. Nesse sentido, a chamada Grande Divisão entre aqueles que sabem e aqueles que creem – aqueles que se creem invencíveis e aqueles que se sabem vulneráveis – não apenas constituiu *epistemes*, mas provocou processos históricos violentos, inegavelmente etnocidas.

Habitar a destruição

Essa breve digressão teórica justifica-se por conta da hipótese de que, cada qual à sua maneira, esses três filmes-performance retomam algo dessa experiência histórica – a da colonização, que está na origem da acumulação capitalista e que permanece se atualizando – para *reativar* aquilo que o capitalismo trabalhou para erradicar ou envenenar. Aqui, como se percebe, me aproximo novamente da proposição de Stengers (2017): agenciamento contingente de heterogêneos, *retomar* ou *reativar* não significa resgatar, tal e qual, práticas abandonadas, erradicadas ou recalçadas, mas, nas palavras da autora, “recuperar a partir da própria separação, regenerando o que a separação em si envenenou” (STENGERS, 2017, p. 8).

No Brasil, há que se considerar, é distinto o contexto dessa *reativação* já que – a despeito de todas as perseguições, violências históricas e saberes mágicos baseados na tradição – permanecem vivos, resilientes, atuantes e constituem parte do tecido social e popular brasileiro atual, ainda que tantas vezes estigmatizados e marcados pelo preconceito de raça e de classe¹². Como nos diz ainda Leda Martins, nas Américas a cultura negra expressa a disjunção “entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam” (MARTINS, 2013, p. 69). Os saberes africanos “revestem-se de novos e engenhosos formatos” e a “reativação” se opera menos como recuperação de algo que se perdeu do que como constante atualização, “deslocamento”, “metamorfose” e “recobrimento” (MARTINS, 2003), táticas operadoras da formação cultural afro-americana. Em se tratando de “habitar a destruição” – aquela produzida pelo avanço desenfreado do capitalismo –, a presença e manifestação destas tradições operam uma verdadeira terapêutica em processos sociais, coletivos e institucionais adoecidos.

Se a questão é “como habitar o que foi destruído?”, a resposta não será simples e deve partir do pressuposto de que a destruição nunca se completa. Trata-se, assim, de apostar em um tempo não unívoco: cada performance é uma ação – um agenciamento – do corpo no espaço, de modo a compor temporalidades complexas, implicadas, reversas e paradoxais.

¹² Devo a atenção a essa especificidade do contexto brasileiro, diante da perspectiva de Stengers (2017), a José Jorge de Carvalho, em sua participação na banca de doutorado de Bárbara Altivo (PPGCOM/UFMG, em 16 abr. 2019).

Corpo-encruzilhada, implicação temporal

Em *Security Zone*, conhecida performance de 1971, Vito Acconci caminha de olhos vendados sobre o *pier 18* de *East River*, em Nova Iorque. Nas fotografias da performance¹³, o vento parece intenso e as águas revoltas, o que sugere uma situação de risco e instabilidade. Acconci é guiado por alguém que convidou para a performance por conta não da confiança, mas da desconfiança que nutrem um pelo outro.



Figura 10: Desconfiança mútua em *Security Zone* (Vito Acconci, 1971).



Figura 11: Breve cumplicidade em *Ungüento* (Dalton Paula, 2015).

O artista arrisca-se, assim, em uma situação de vulnerabilidade que não é amenizada, mas, ao contrário, aprofundada pela companhia do guia de quem assumidamente desconfia. Digamos, então, que a performance de Vito Acconci teatraliza a paranoia: em um espaço afastado, cria um tempo suspenso, no qual o sujeito de olhos vendados não conta senão com aquele em quem não confia.

¹³ Vito Acconci comenta fotografias de *Security Zone* (1971) em vídeo. Disponível em: <https://bit.ly/2NhBtq5>. Acesso em: 4 nov. 2019.

Dalton Paula também faz sua performance de olhos vendados. Ele não se desloca, mas está assentado, manipulando, pelo tato, os objetos e ingredientes de sua mistura (entre eles, cacos de vidro). O fato de que esteja cego incide sobre a representação – o sujeito na imagem não retorna o olhar ao espectador, tal como vemos na tradição do retrato pictórico ou fotográfico –, mas também sobre a própria performance: afinal, na ausência da visão, o corpo abre-se aos demais sentidos – especialmente o tato e a escuta – para ser afetado e atravessado pela experiência sensível do entorno.

Se a cegueira, em *Security Zone* (1971), produz um corpo paranoico e afastado de relações que o possam amparar – tempo suspenso e espaço de isolamento em uma relação que se estabelece como não-relação, já que é baseada na suspeita –, em *Ungüento* (2015), os olhos vendados produzem um corpo relacional, corpo-encruzilhada¹⁴ protegido (já que pediu a devida permissão a Exu) e disponível (assentado na rua, sensível aos sons, às vozes, aos movimentos e às aproximações imprevistas, ou nem tanto).

O artista tem o corpo circunscrito pelo círculo de cachaça e disponível pelos caminhos que esse círculo abre. Trata-se, assim, de um corpo firmado, visivelmente imóvel, concentrado na atividade da maceração, mas virtualmente móvel, aberto e sensível aos encontros com aqueles que adentram seu mundo. Visivelmente imóvel, virtualmente em trânsito (não é isso uma encruzilhada?), o corpo que macera o veneno/remédio é, portanto, encruzilhada de afetos e produz um tempo que poderíamos nomear como *implicado* ou *complicado*¹⁵. Implicado porque presente (concentrado no transcórre da performance e virtualmente aberto aos encontros que podem advir). *Complicado* porque cruzado por tempos heterogêneos: a situação contingente, os saberes e as agências ancestrais e a virtualidade da imagem. Em uma situação de vulnerabilidade e disponibilidade (ainda que os cuidados sejam ciosamente tomados), cada nova agência pode vir a complicar ainda mais a já heterogênea composição temporal da performance.

Dedicada à duração da performance, a câmera não apenas registra a ação do artista, mas a constitui e, ao fazê-lo, funciona como dispositivo de passagem: por meio do enquadramento fixo, ela acompanha os gestos tateantes do artista que manipula a mistura no interior da cena, permitindo também a entrada, pelas bordas do quadro, daqueles sujeitos ou agências que vêm complicar a

¹⁴ “Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação.” (MARTINS, 2003, p. 70).

¹⁵ Nina Velasco me lembra de ecos da dobra (*pli*) deleuziana em *implicar* e *complicar* (DELEUZE, 1991).

experiência. O senhor que adentra a cena para fazer companhia a Dalton Paula, por exemplo, parece lidar conscientemente com o quadro: entra de mansinho (“pianinho”, como se diz), permanecendo um tempo na periferia da imagem, para assim participar de modo mais desenvolvido da performance, auxiliando o artista em sua tarefa (Figura 11). Se, diante da vulnerabilidade da situação, a companhia de Vito Acconci acirrava a desconfiança, a de Dalton Paula logo produz breve cumplicidade.

O mesmo pode ser dito em relação às vozes que participam marginalmente da cena. Vindas do extracampo, elas acusam a presença da câmera (como dispositivo de passagem) e contribuem para aumentar a ambiguidade da situação: do que se trata? Uma oferenda? Uma performance? As vozes são enunciadas por espectadores? Por transeuntes, por moradores? Por membros da equipe de filmagem?

Situado nessa encruzilhada temporal (a um só tempo assentado e em trânsito, protegido e disponível), o corpo de Dalton Paula está, ao mesmo tempo, no passado e no presente: ele retoma – reativa – a “receita” do *amansa senhor* para vê-la “agir” no presente. A retomada não se faz sem alterações. Em primeiro lugar, a entrada de Gilvan, figura que, como vimos, faz coincidir o tempo sócio-histórico e o tempo ancestral, atualizando em cena a figura do marginalizado, que pode ser também a de Exu. Em segundo lugar, a garrafa que se quebra e os cacos de vidro que se acrescentam à receita da Guiné macerada. Por fim, a câmera, esse dispositivo de passagem, que permite o trânsito e a transformação de um tempo em outro. Permite também o endereçamento do unguento, explicitado ao final do filme: aos espectadores cabe receber e digerir esse veneno, que pode ser visto também como remédio, já que tomado contrafeitiço. Afinal, não é apenas a “receita” que é reativada pela performance, mas a resistência silenciosa e a temporalidade múltipla – implicada e complicada – na qual ela estava socialmente mergulhada.

Digamos, por fim, que o filme não é algo que se acrescenta à performance: desde o início, ele a constitui. Como vimos, a câmera é dispositivo de passagem e a imagem um espaço que abriga objetos, agências e relações heterogêneas. A imagem é, assim, o que cifra, condensa e catalisa o tempo implicado e complicado da performance. Ela abriga essa maceração do tempo pelo rito-performance. Ao fazê-lo, ela o distribui, como se fosse a garrafa que guarda – e faz chegar às pessoas – o veneno/remédio.

Corpo-andarilho, tempo reverso

Em *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square*, de 1967, Bruce Nauman anda exagerando os trejeitos sobre as linhas de um quadrado, no interior de seu estúdio. Registrado por uma câmera de 16 mm, o caminhar avança, retrocede e, vez ou outra, se duplica no espelho situado discretamente ao fundo da sala (Figura 12).



Figura 12: Exercício no interior do estúdio em *Walking...* (NAUMAN, 1967).



Figura 13: Performance ao ar livre em *Árvore do esquecimento* (NAZARETH, 2013).

Ambas as performances, a de Nauman e a de Nazareth, repetem o gesto de contornar exaustivamente uma forma, no caso do primeiro, um quadrado em espaço fechado; no segundo, um círculo em torno da árvore, em espaço aberto. Apesar da semelhança inicial, uma e outra performance têm resultados e endereçamentos muito diferentes. Nauman parece se interessar pelo movimento em si, o gesto exagerado, o trejeito que desconcerta o quadrado. Ainda que o artista esteja no centro da cena, não me parece justa, para o caso desta performance de Nauman, a crítica de Rosalind Krauss (2008) às vídeo-performances produzidas na década de 1960: a de que comporiam uma sorte de *estética do narcisismo* que faria coincidir o próprio meio e a exposição autocentrada do eu. *Walking in a exaggerated manner* evidencia-se, principalmente, como uma crítica ao disciplinamento do corpo, a submissão dos gestos a parâmetros normativos. Em termos foucaultianos, exagerar as maneiras corporais seria, portanto, uma crítica ao exercício como estratégia disciplinar, levando o corpo a experimentar gestos que os padrões normativos rejeitam¹⁶.

¹⁶ Não à toa, a performance foi refeita em uma cela prisional em Nottingham como parte da exposição *Impossible Prison*, em 2008.

Poderia reter, contudo, um aspecto específico da crítica de Krauss, que teria validade aqui: nessas performances, ela escreve, o “self” se expõe como se não tivesse passado, sem qualquer conexão com objetos que sejam externos a ele. Talvez resida aí uma diferença importante entre a performance de Nauman e esta de Paulo Nazareth que, ao invés do espaço fechado de um estúdio, caminha em torno da árvore na praça de Uidá. A performance de Nauman constrói-se no presente – o corpo teatralizando a transgressão ao normativo – e é o presente que ela visa; a de Paulo Nazareth volta-se, antes, ao passado (que aqui é menos biopolítico do que necropolítico). Rito de contrafeitiço (desenfeitiçamento), seu tempo é reverso: ele reverte o apagamento da memória que o rito em torno da *árvore do esquecimento* visava produzir; reverte o esquecimento deste gesto de apagamento, como se precisasse ser constantemente lembrado para ser combatido. Nesse sentido, ao se voltar a uma prática passada, a performance intervém no presente (sem perder sua ligação com a história): ela visa os apagamentos que continuam operando e que sustentam o racismo contemporâneo. Não à toa, o artista realiza as performances em centros urbanos, como a convocar, no presente das cidades – na África e no Brasil –, o gesto de desesquecimento (Figura 13). Retomar o passado visa, assim, desfazer (como a rebobinar) um de seus acontecimentos – o rito na *árvore do esquecimento*, emblema da violência do tráfico de escravos. Mas, para que a tarefa tenha sucesso, é preciso lembrar, ativa e constantemente, a persistência dessa violência no presente.

Seria preciso, ainda, situar *Árvore do esquecimento* no conjunto mais amplo do trabalho de Paulo Nazareth: há ali um aspecto que é sugerido pela aparição da mulher, espectadora solitária, a acompanhar displicentemente a performance. As andanças e performances são um modo de intervir em questões atuais ligadas ao racismo e de, no mesmo gesto, constituir alianças precárias com outros, cuja vida vê-se constantemente ameaçada pelo estigma e pela exclusão social. Uma espécie de *comunidade da margem e do desterro* encontra, em imagens residuais (um vídeo, uma foto, um cartaz escrito à mão, um panfleto) seu modo de exposição. Caminhadas, performances e encontros fortuitos produzem registros, vestígios dispersos que exibem “uma materialidade fragilizada, fraca como um resíduo, descartável e esquecível como as histórias das pessoas que o artista encontrou pelos caminhos de América” (MELENDI, 2016) e, agora, pelos caminhos de África. Paulo Nazareth encontra sujeitos dessa comunidade periférica – que não respeita as fronteiras – e, ao mesmo tempo, a abriga em seu próprio corpo.

Árvore do esquecimento participa do projeto *Cadernos de África*¹⁷, que visa, nas palavras do artista, “saber o que há de minha casa em África” e “saber o que

¹⁷ Blog do projeto “Cadernos de África”. Disponível em: <https://bit.ly/34r4Tb5>. Acesso em: 4 nov. 2019.

há de África em minha casa”. Para tanto, ele visita cidades africanas, assumindo novamente seu papel de coletor (de objetos e imagens) aberto aos encontros que vai travando com sujeitos marginalizados, detentores de experiências, histórias e saberes tão diversos quanto invisibilizados. A volta, o retorno e a retomada não são gestos de fixação identitária, produzindo antes aliança e troca, explicitando afinidades entre negros, indígenas, caboclos, migrantes, desterrados e nômades em uma comunidade que se constitui pela separação e atualizando, no presente, as afinidades de um “tempo mítico insurgente” (OLIVEIRA, 2014). O rito de contrafeitiço – caminhar reversamente em torno da árvore – é menos uma volta identitária ao passado do que um “giro decolonial”¹⁸ (ou contracolonial), que produz um *tempo reverso* àquele da violência e do apagamento (da memória e dos saberes). O resultado dessa reversão é a reativação – por meio de materiais e encontros precários lastreados pela luta diária e pela “insurgência” – de alianças ancestrais.

Parte de suas andanças – obra em curso –, os filmes produzidos por Nazareth são também aquilo que permite ao rito circular para além do presente da performance. Se esta atua no presente para “desfazer” um rito antepassado por meio do filme, ela continua agindo no futuro (em outros presentes, em outros contextos): as 437 voltas tornam-se infinitas e, diante de cada espectador, o gesto reverso se refaz virtualmente sem fim.

Corpo-aprendiz, tempo paradoxal

A performance é conhecida: enquanto uma orquestra – *Monotone Symphony* – toca a música de 20 minutos de uma única nota, seguidos de 20 minutos de silêncio, Yves Klein dirige a produção de sua *Anthropometries*, uma série de quadros monocromáticos pintados por meio do corpo de modelos nuas (Figura 14). O resultado são pinturas abstratas em grande escala, nas quais se inscreve o movimento das modelos sobre o papel. Muito já se disse sobre esse trabalho de inquestionável importância para a história da arte, integrando-se pioneiramente em várias frentes da vanguarda tardo-moderna (a pintura monocromática, o abstracionismo, a *action painting*, a arte da performance). Não sem razão, muitas críticas também já se endereçaram à obra, já que é alto, nesse caso, o preço que cobra pelo alargamento dos limites da arte: a inegável objetificação do corpo das mulheres.

Se não cabe aqui retomar esse repertório crítico é porque a relação entre as *Anthropometries* de Klein (1960) e o filme *Noirblue* (2018), de Ana Pi,

¹⁸ Convoco aqui livremente o conceito (CASTRO-GOMEZ; GROSFUGUEL, 2007).

é fortuita, quase inviável. Para além da semelhança entre o azul do véu que enlaça o corpo da dançarina e aquele da tinta que cobre o corpo das modelos, interessa-me sublinhar, no entanto, o contraste entre a forma temporal que sustenta um e outro trabalho. Se, em Klein, liberado do peso da experiência passada, o futuro parece abrir-se disponível à exploração destemida do artista, no filme de Ana Pi, em sua chegada, o futuro pede cautelosamente a permissão (a proteção, a benção) aos mais velhos. Por sua vez, em sua chegada (porque ele não deixa também de chegar, de advir), o passado pede cuidadosamente a permissão (a proteção, a benção) aos mais novos.



Figura 14: Performance em *Anthropometries* (KLEIN, 1960).



Figura 15: Aprendizado em *Noirblue* (PI, 2018).



Figura 16: O voo vanguardista em *Saut dans le vide* (KLEIN, 1960).



Figura 17: O salto reverso em *Noirblue* (PI, 2018).

Como bom vanguardista, Klein é, de fato, um artista destemido, o que se explicita quase literalmente em outra obra, uma fotografia na qual ele se lança da janela de um prédio, como se pudesse voar. Esse “salto sobre o vazio”¹⁹ parece confiar menos no espaço do que no tempo: ele aposta em um futuro aberto à invenção, que exige, para tanto, liberar-se do peso do corpo, da experiência e da tradição. Para lembrar as conhecidas categorias com que Reinhart Koselleck (2006) caracteriza o progresso moderno, o *horizonte de expectativa* alarga-se na medida em que se desvincilha do *espaço de experiência*: “As expectativas para o futuro se desvincularam de tudo quanto as antigas experiências haviam sido capazes de oferecer”. Em *Le saut dans le vide*, a fotografia é montada, forjada para demonstrar ou comprovar a possibilidade deste salto em direção a um futuro livre do fardo do passado (ainda que seja preciso, de fato, reconhecer a ironia presente no trabalho de Klein).

É outro o salto em *Noirblue*: em determinado momento do filme, Ana Pi encontra-se com os Gênios de Babi (*Les Génies de Babi*), aprende com eles alguns

¹⁹ *Le saut dans le vide* (KLEIN, 1960).

passos (Figura 15) e filma uma longa e bela sequência da dança que chamam de *Roukaskass*. Na batalha em *freestyle*, uns “passam a bola” aos outros, saltam e giram em uma coreografia marcada pelo improviso, habilidade e inventividade da dança de rua. Às vezes, o salto se lança adiante para ser amortecido com os braços e o peito; noutras, é um “mortal” para trás (Figura 17). A dança urbana dos Gênios de Babi, assim como as performances de Ana Pi, parecem retirar sua força de sua invenção da tradição negra e popular que informa, explícita ou subterraneamente, as manifestações do *hip hop*.

Em sua forma fragmentária, debitária dos cadernos de viagem, *Noirblue* evita recair em um gesto narcísico, justamente ao assumir uma forma temporal que coloca o filme em diálogo direto com a história da ancestralidade e da diáspora negra: a relação circular entre a abertura – benção aos mais velhos – e o fechamento do filme – benção aos mais novos – respeita uma temporalidade que não se constrói sobre o esquecimento, mas sobre a memória. Algo que Ricardo de Moura, Pai Ricardo, resume de modo preciso, ao reiterar, nas aulas que ministra na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG): “sou contemporâneo de minha ancestralidade”²⁰.

Como nos lembra Wanderson Flor Nascimento (2018), na esteira do pensamento de John Mbiti, em muitas sociedades tradicionais da África, o futuro não se funda na negação do passado, mas em seu profundo e constante conhecimento. Se, no Ocidente, esquecer é condição para a criação, para perspectivas tradicionais africanas o reavivamento da memória é o que faz da criação instrumento contra a servidão.

Se a criança não começa, mas segue, ela, contudo, “não segue monotonicamente”, mas em “inversões, deslocamentos, fissuras” (NASCIMENTO, 2018, p. 592). A valorização da memória em detrimento da aposta em uma imagem inaugural do futuro, não impede a mudança, a liberdade e a invenção. Aprendiz, Ana Pi segue os rastros dos ancestrais: eles são dispersos, sutis, muitas vezes invisíveis. O modo como aparecem no filme diz desse *tempo paradoxal*: de um lado, tempo de descobertas, em que se vive o deslumbramento de um encontro primeiro. Por outro, tempo de retornos, recorrências, sobrevivências em que se intui, muito profundamente, a razão do deslumbramento, o fato de que aquilo tudo – os encontros e descobertas na África Subsaariana – não é tão novo assim. Liga-se, afinal, à experiência de um povo (ou de povos) com os quais a artista guarda uma relação tão familiar quanto misteriosa, não evidente. É como se, junto à descoberta de um mundo desconhecido (já que nunca antes visitado) viesse a

²⁰ Por duas vezes, Pai Ricardo participou da disciplina “Catar Folhas: saberes e fazeres do povo de axé”, ofertada à graduação e pós-graduação por meio do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG. Também ministraram a disciplina as mestras Mãe Efigênia Maria da Conceição (Mametu Muiandê), Pedrina de Lourdes Santos e Nilsia Lourdes dos Santos (Yalodê Ósin Ifé World Wide).

suspeita de um conhecimento profundo que ela já trazia consigo. Essa suspeita teria sido, inclusive, antecipada pelo senhor que encontra no início da viagem (este que faz, quem sabe, as vezes de Exu, abrindo os caminhos ao paradoxo): “a senhora já sabe que é daqui, não é?”. Em outros termos, dada a temporalidade paradoxal que estrutura o filme, a errância (movimento da descoberta) se revelará subitamente circular (movimento do reencontro) e o círculo (que torna contemporâneos os jovens e os ancestrais) se revelará errância (matéria de invenção e liberdade).

Em *Noirblue*, poderíamos dizer não apenas destes dois movimentos – o círculo e a errância –, mas de um terceiro que deriva ou escapa de sua dialética: a *elevação*. Afinal, a performance com o véu é a de um corpo que se eleva, cuja altivez não o distancia das experiências que vive, mas permite elaborá-las com cuidado e leveza. Algo que se expressa não apenas nas performances enlaçadas pelo véu azul, mas também nas palavras, ditas ciosa e firmemente. Todos esses movimentos que se apreendem no gesto e nas palavras de Ana Pi – o círculo, a errância e a elevação – constituem uma aposta na fabulação, na reinvenção de novas imagens a partir daquilo que, mesmo diante de um apagamento histórico, permanece resiliente. Fabulação, talvez, no sentido da revisão que Barros e Freitas (2018) fazem do conceito, em diálogo com as reivindicações de *fabulação crítica* (em Saidiya Hartman) e *afro-fabulação* (em Tavia Nyong'o)²¹.

Dança: guerra, cura, fertilidade

Diferentemente dos dois outros trabalhos – *Ungüento e Árvore do esquecimento* –, à primeira vista, *Noirblue* não poderia se definir *stricto sensu* como rito de contrafeição. Se insisto na hipótese, é para levar a sério e tirar consequências da reivindicação da própria autora ao manifestar o desejo de que a dança seja uma experiência de guerra, de cura, de fertilidade.

Marcada pelo improviso e realizada em espaços abertos, a dança, no filme, é dispositivo relacional, permitindo a Ana Pi estar, mas estar disponível para relacionar-se com paisagens, sons e pessoas. Não à toa, dança-se sobre pontes, escadas, descampados, passagens subterrâneas. O véu azul oculta – ao longo do filme, raramente vemos o rosto da artista – e propõe relação. Ele “revela o que existe de mais

²¹ Atentos às experiências do cinema negro contemporâneo no Brasil, Kênia Freitas e Laan Barros aproximam os processos de fabulação ao contexto da performance: “Os filmes acima citados, acreditamos, movimentam aspectos afro-fabulares pela presença dos corpos negros que recusam as determinações representativas do ficcional ou do documental. Com aportes direto das artes plásticas, visuais, da dança e da performance, os filmes fabulam existências negras a partir de múltiplas conexões e relações” (BARROS; FREITAS, 2018, p. 114).

escondido na história que me contaram”. A dança com o véu azul permite passar, como quer a artista, do invisível (“embaixo da ponte, vários trabalhos sendo feitos”) ao visível (em cima da ponte, várias conexões sendo feitas, trocas, muito movimento, muita comunicação, memória viva, a história sendo trabalhada com várias línguas). Permite, ainda, permanecer com os pés no chão e, ao mesmo tempo, elevar-se para dançar e elaborar, no corpo e nas palavras, a experiência da viagem.

Por meio da dança – enlaçada ao véu azul –, Ana Pi vai reconhecendo o desconhecido e desconhecendo o conhecido. Esta que pode ser, muito livremente, uma definição para o conhecimento mágico. “Mergulho outra vez, mergulho nesses gestos e os dançarinos me perguntam: se você nunca veio aqui, como é que você já conhecia?”²².

A narração do filme cifra essa forma temporal que faz do futuro uma retomada de práticas passadas – uma reativação da memória – e que faz do passado matéria de invenção futura (fabulação). No filme, é como se as palavras tivessem o poder – mágico? – de fundar um futuro a partir de sinais precários que o passado legou.

À primeira vista passível de filiar-se a uma tradição poético-reflexiva do documentário – penso logo em Chris Marker e Agnès Varda, mas há outros –, a narração em voz *over* de Ana Pi possui, contudo, inflexão particular, se pensada no âmbito desse conhecimento mágico que reivindicamos aqui. Refiro-me não apenas ao sentido das palavras, mas à maneira de enunciá-las. Uma a uma, as palavras são ditas com o cuidado que se marca como tal: palavras de guerra, de cura, de fertilidade. São palavras situadas, posicionadas, que se enunciam de um lugar preciso, lugar de pertencimento, mas relacional e em trânsito.

Como nos ensina o importante trabalho etnográfico de Jeanne Favret-Saada (1977), em contextos de feitiçaria, a palavra é ato e poder. É por isso que, nesse âmbito, não se “fala por falar”, e é por isso que não há ali enunciação que seja neutra, desimplicada: em feitiçaria, ela nos diz, “a palavra é a guerra”. Não poderia dizer que, em *Noirblue*, as palavras participem estritamente de um contexto feiticero: percorrendo todo o filme, a voz comenta as imagens, reflete e elabora poeticamente sobre a experiência que elas mostram. Mas há outra função que a acompanha e que confere à narração uma modulação muito própria, singular. A voz parece responder materialmente ao paradoxo temporal que o filme engendra: como lidar com a contemporaneidade de minha ancestralidade? Como lidar com o reconhecível no âmbito do desconhecido e com o desconhecimento (a opacidade) no centro do que se pensava saber? Talvez, conferindo às palavras o poder de instaurar, de instituir:

²² Narração em *Noirblue* (PI, 2018).

ao mesmo tempo vidência e invenção, as palavras criam mundos (mundos nos quais “nós falamos com nossas próprias bocas”, onde “a roda ainda é maior” e “há espaço pra coisas que a gente nem imaginou”). Estes são mundos que paradoxalmente outros já habitaram e continuam a habitar. A designação aqui, ao mesmo tempo redundante e funda, repete e liberta, submerge e eleva: “Preto. Preto. Preto.”. Ligar estes dois mundos – o que se imagina e o que já está aí, mesmo que escondido por baixo dos escombros – não pode ser aqui operação de desenfeitiçamento, palavra de cura?

Referências

- BABAU, C. “Retomada”. *Piseagrama*, Belo Horizonte, n. 13, p. 98-105, 2019.
- BARBOSA NETO, E. “O quem das coisas: etnografia e feitiçaria em *Les mots, la mort, les sorts*”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 235-260, 2012. doi: 10.1590/S0104-71832012000100010.
- BARROS, L.; FREITAS, K. “Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro”. *Eco Pós*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 97-121, 2018. doi: 10.29146/eco-pos.v21i3.20262.
- BRASIL, A. Performance: entre o vivido e o imaginado. In: PICADO, B.; MENDONÇA, C. M.; CARDOSO, J. (org.) *Experiência estética e performance*. Salvador: EDUFBA, 2014. p. 131-145.
- CARLSON, M. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- CASTRO-GOMEZ, S.; GROSFUGUEL, R. (ed.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá de capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.
- COSTA, T.; BRAZ, L. “Cinema e negritude: restituições de territórios e invenções de pertencimentos”. In: *Catálogo do 22º forumdoc.bh*. Belo Horizonte: Forumdoc, 2018. p. 159-164.
- DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991.
- FAVRET-SAADA, J. “Comment c’est dit”. In: Favret-Saada, J. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris: Gallimard, 1977. p. 15-30.
- FEDERICI, S. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.
- GUAJAJARA, S. “Plantamos vida, não alimentamos morte”. In: COHN, S.; KADIWEL, I. (org.) *Sônia Guajajara*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2018. p. 45-55.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KOSELLECK, R. “Espaço de experiência’ e ‘horizonte de expectativa’: duas categorias históricas”. In: KOSELLECK, R. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. p. 305-327.

KRAUSS, R. “Vídeo: a estética do narcisismo”. *Arte & Ensaios*, n. 16, p. 144-157, 2008.

KRENAK, A. “Outras narrativas”. In: COHN, S.; KADIWEL, I. (org.). *Ailton Krenak*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2017. p. 13-33.

MARQUEZ, R. “Experiência estética e regimes de sensibilidade: parlatórios para dissensos territoriais”. *Revista Devires*, Belo Horizonte, v. 13, n. 1, p. 148-163, 2016.

MARTINS, L. “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória”. *Letras*, Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003.

MAXAKALI, I.; MAXAKALI, S. “Desta terra, para esta terra”. In: *Catálogo do 21º forumdoc.bh*. Belo Horizonte: Forumdoc, 2017.

MELENDI, M. A. “Folhas ao vento – Paulo Nazareth, Notícias de América, 2012”. In: CORNELSEN, E. L.; VIEIRA, E. A.; QUIJADA, G. L. (org.). *Em torno da imagem e da memória*. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016. p. 165-178.

MENEZES NETO, H. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MBEMBE, A. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. São Paulo: N-1, 2018.

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. São Paulo: N-1, 2018.

NASCIMENTO, W. “Temporalidade, memória e ancestralidade: enredamentos africanos entre infância e formação”. In: RODRIGUES, A.; BERLE, S.; KOHAN, W. (org.). *Filosofia e educação em errância*. Rio de Janeiro: Nefi, 2018.

OLIVEIRA, L. “Sobre Che Cherera de Paulo Nazareth: uma conversa no tempo mítico”. *Lindonéia*, Belo Horizonte, n. 3, p. 90-99, 2014.

PIGNARRE, P.; STENGERS, I. *La sorcellerie capitaliste: pratiques de désenvoûtement*. Paris: La Découverte, 2007.

SANTOS, A. B. *Colonização, quilombos: modos e significados*. Brasília, DF: INCTI/UnB, 2015.

SCHECHNER, R. “O que é performance?” *In: O percebejo – Revista de teatro, crítica e estética*, Rio de Janeiro, v. 12, p. 25-50, 2003.

STENGERS, I. “Reativar o animismo”. *Cadernos de Leitura*, Belo Horizonte, n. 62, p. 1-15, 2017.

Referências audiovisuais

ÁRVORE *do esquecimento*. Paulo Nazareth, Brasil, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2PRNnZg>. Acesso em: 1 nov. 2019.

NOIRBLUE. Ana Pi, Brasil, 2018.

UNGÜENTO. Dalton Paula, Brasil, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2CdRHtS>. Acesso em: 1. nov. 2019.

submetido em: 23 jul. 2019 | aprovado em: 31 out. 2019

