

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**



**CAMILA SILVEIRA DUARTE**

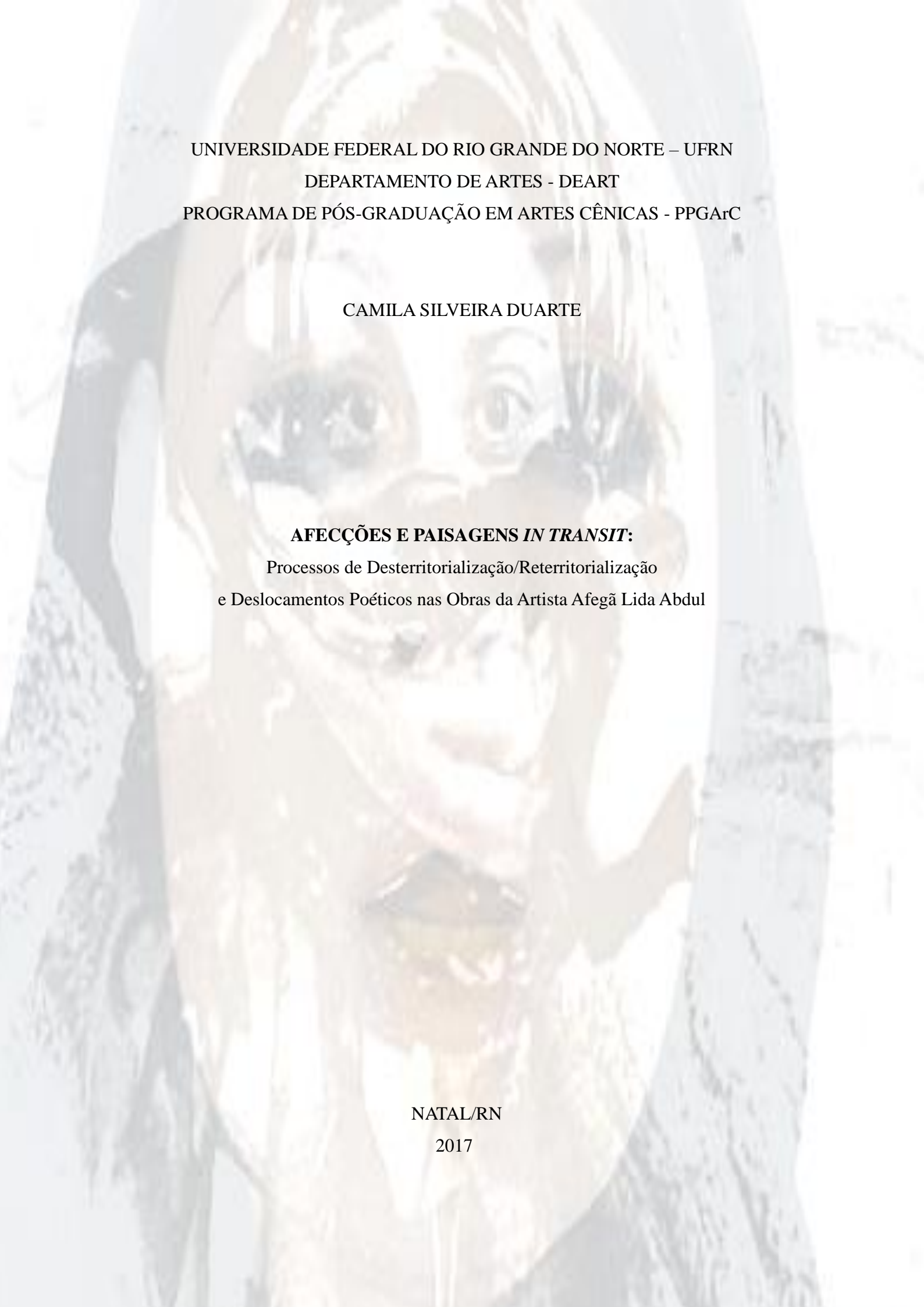
**AFECÇÕES E PAISAGENS *IN TRANSIT*:**

Processos de Desterritorialização/Reterritorialização  
e Deslocamentos Poéticos nas Obras da Artista Afegã Lida Abdul

**NATAL/RN**

**2017**





UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE – UFRN  
DEPARTAMENTO DE ARTES - DEART  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGArC

CAMILA SILVEIRA DUARTE

**AFECÇÕES E PAISAGENS *IN TRANSIT*:**

Processos de Desterritorialização/Reterritorialização  
e Deslocamentos Poéticos nas Obras da Artista Afegã Lida Abdul

NATAL/RN

2017

CAMILA SILVEIRA DUARTE

**AFECÇÕES E PAISAGENS *IN TRANSIT*:**

Processos de Desterritorialização/Reterritorialização  
e Deslocamentos Poéticos nas Obras da Artista Afegã Lida Abdul

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas - PPGArC da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN, na linha de pesquisa *Pedagogias da Cena: Corpo e Processos de criação*, como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof<sup>fa</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciana de Fátima Rocha  
Pereira de Lyra

NATAL/RN

2017

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN  
Sistema de Bibliotecas - SISBI  
Catalogação de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Departamento de Artes - DEART

Duarte, Camila Silveira.

Afecções e paisagens in transit: processos de desterritorialização/reterritorialização e deslocamentos poéticos nas obras da artista afegã Lida Abdul / Camila Silveira Duarte. - Natal, RN, 2017.

125 f.: il.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Departamento de Artes, Pós Graduação em Artes Cênicas, Natal, 2017.

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dra. Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra.

1. Lida Abdul - Dissertação. 2. Performance Art - Dissertação. 3. Arte - Dissertação. 4. Desterritorialização - Reterritorialização -Dissertação. I. Lyra, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. II. Título.

RN/UF/BS-DEART


CDU 7.06(043.3)




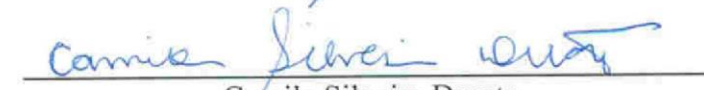
## FOLHA DE APRESENTAÇÃO

A Defesa de Dissertação do trabalho intitulado: **“AFECCÕES E PAISAGENS IN TRANSIT: Processos de Desterritorialização/Reterritorialização e Deslocamentos Poéticos nas Obras da Artista Afegã Lida Abdul”**, de autoria da discente **Camila Silveira Duarte**, contou com a participação da seguinte Banca Examinadora:

  
Prof.ª Dr.ª Luciana de Fátima Rocha Pereira de Lyra  
(Presidente –UERJ/UFRN)

  
Prof.ª Dr.ª Maria Brígida de Miranda  
(Membro Externo à Instituição - UDESC)

  
Prof. Dr. Robson Carlos Haderchpek  
(Membro Interno - PPGARC/UFRN)

  
Camila Silveira Duarte  
(Discente)

## AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos ao Governo Federal (Bolsa CAPES) por ter possibilitado dar continuidade aos estudos, por meio da pesquisa a qual me dediquei nestes dois anos de imersão, na Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Ao Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas (DEARTE/UFRN), que me abriu as portas para que pudesse ali desenvolver este trabalho.

À minha orientadora, Profa. Dra. Luciana Lyra, que se propondo a caminhar comigo por uma trilha igualmente desconhecida por ela e por mim, conduziu-me sempre com palavras cercadas de força e afeto.

Agradeço ao grupo de estudos e pesquisa Motim – Mito, Rito e Cartografias femininas nas artes (UERJ), coordenado por Luciana Lyra, por abrir-se como espaço de diálogos entre artistas e pesquisadoras de diferentes instituições, possibilitando trocas de experiências por meio das discussões suscitadas no grupo.

À Isabel Carlos que contribuiu gentilmente através de trocas via e-mail, concedendo material esclarecedor para a pesquisa, contendo texto dela e pessoal de Lida Abdul.

Agradeço à minha mãe Laura, por trilhar exaustivamente o caminho da ternura.

Às companheiras e aos companheiros de jornada, da turma de mestrado do primeiro semestre de 2015, que carregados de suas nordestinas e mineiras forças, mal podem imaginar o quanto contribuíram para que minha estadia, muitas vezes excessivamente solitária em Natal, se fizesse mais calorosa, intensa e colorida, regada, sobretudo, a muitas risadas.

A presença de algumas pessoas, em especial a das mulheres da minha vida, nesse tempo de calor, sol e sal em Natal: Camila Tiago, Cely Farias, Daiani Brum, Dany Beni, Janaína Gomes, Karla Martins, Nyka Barros, Tatiane Tenório e Rocío Tisnardo, foram fundamentais para a todo instante me lembrar que o caminho da autonomia, da emancipação e do reconhecimento das próprias forças torna-se menos árduo quando compartilhado em grupo. Carrego comigo os ensinamentos dessa aprendizagem.

Agradeço profundamente ao Adolfo Ramos, pelos banhos de ervas, pelo sutil cuidado, pelas conversas-guias, e pelos ensinamentos revelados em conversas à beira dos degraus da escada e embaixo da árvore de Cajá-manga. Agradeço também, porque parte do meu sossego e do encontro comigo, e de madrugadas adentro mergulhada em leituras, só foi possível

graças a sua intuitiva confiança, de que alugar sua casa onde fui recebida de braços abertos, por um ano e meio, teria ressonâncias afetivas para além dos contratos burocráticos.

Agradeço à Ana Carolina Nunes e seu companheiro Danilo, pelas caminhadas, pelos passeios e pelas interessantes, profundas e longas conversas sempre contribuindo para que meu olhar sobre as coisas se expandisse cada vez mais, muitas vezes me mostrando outros direcionamentos possíveis, no período em que moramos lado a lado.

Ao reencontro com Mariana Teófilo, Mirela Ferraz, Elis Mira e Everton Lampe. À Mirela Ferraz, que desde quando a pesquisa era um pré-projeto me acompanha nos desdobramentos dessa tessitura sem fim, bem como no sonho de nos reencontrarmos em cena e no nosso *continuum* encontro com nossas almas frente à poesia.

À Mariana Teófilo pela sabedoria e capacidade de análise sem igual.

À Elis, exemplo de Arte/Educadora, a quem meus ouvidos e espírito recorrem em busca de inspiração. Agradeço a confiança e amizade nutridas nesse tempo de estrada, amores e desamores.

Ao Everton pelos abraços profundos, pela sintonia, pelos olhares magnéticos entre nós existentes, pelo desejo de mudar o funcionamento das coisas no mundo, pela rebeldia baseada em leituras e vivências, por me parecer um eterno questionador do tipo “pergunta, reflete, se rebela e faz”.

À Carolina Côrtes, pelo encontro astral certamente envolvido pelas poeiras cósmicas que nos aproximam e unem, e por tudo que compartilhamos como se nossas almas se conhecessem de anos, e pela compreensão e atenção dedicadas à construção de nossa amizade que completou uma década.

À Cynthia Silveira, minha prima, que na semana em que defendeu sua dissertação de mestrado, abriu gentilmente as portas de sua casa para que eu pudesse passar pelo processo de qualificação do mestrado.

Ao companheiro Rubens Lopes, surpreendente amor nascido no Sul: encontro florescente na Ilha do Desterro.

Por fim, Agradeço aos amigos distantes sempre presentes, em especial Bárbara Carbogim, Paulo Maffei e Julia Lotufo, por sempre terem se mostrado abertos à escuta de minhas angústias em relação à pesquisa e à escrita, buscando mostrar luzes que eu sozinha não conseguiria ver, mas, principalmente, por sentir que se colocam no lugar do outro: Pensar

a empatia e a alteridade, junto a eles, certamente me aproxima mais dos valores humanos dos quais simpatizo.



*Uma vez que passas metade do dia escondido por detrás de uma lente ou com um trapo sujo a cobrir-te a  
cabeça  
Uma vez que olhaste para o rosto de um homem que durante décadas dormiu ao lado da morte  
Uma vez que vistes rostos de crianças que nunca tiveram razão alguma para sorrir  
Uma vez que fotografaste um espaço vazio em dias onde nada existia em redor  
Uma vez que sentiste mais segurança no casulo da ténue escuridão entre ti e a tua câmara fotográfica  
Uma vez que fotografaste pássaros engaiolados  
Uma vez que cegaste à mercê dos ventos do deserto que te queimam os olhos para te fazer esquecer (...)  
Uma vez que vistes meninos soldados de rostos devastados e sujos onde pó, lágrimas e fumo se misturam (...)  
Uma vez que os teus sonhos são povoados por rostos desconhecidos  
Então, viver, morrer, sonhar ou amar tudo é o mesmo.*

- Lida Abdul

## RESUMO

Esta pesquisa tem como intuito apresentar uma reflexão acerca da trajetória artístico-biográfica da artista afegã Lida Abdul (1973), a partir da análise de três de suas obras: “In Transit” (2008), “Military / Body” (2004) e “Global Porn” (2002), nas quais levanta questões e aborda temas sobre intervenções artísticas em territórios de conflito, relações entre corpo e violência, e reflexões sobre a dialética entre o sistema capitalista e performances políticas, respectivamente. Também serão discutidos, em consonância com as obras da artista, os conceitos de desterritorialização e reterritorialização, identidades móveis, e fronteiras permeáveis entre as linguagens artísticas, tendo como objeto direto para esse diálogo: a Performance Art.

**Palavras-Chave:** Lida Abdul, Performance Art, Desterritorialização, Reterritorialização.

## **ABSTRACT**

The main goal from this research is to reflect about the art with life and journey from the afghan artist Lida Abdul (1973), analysing and reviewing three of her works: “In Transit” (2008), “Military / Body” (2004) and “Global Porn” (2002). She rises questions concerning artistic interventions at conflict areas, the relationship between body and violence, and reflections about the dialectic between the capitalism system and political performances, respectively. Also, as a part of her work, it will be discussed the concept of desterritorialization and reterritorialization, mobil identities, porous borders, between artistic languages, where the Performance Art becomes a straight object for its dialogue.

**Keywords:** Lida Abdul, Performance Art, Desterritorialization, Reterritorialization.

## LISTA DE FIGURAS

Figura I - Registros fotográficos do workshop de intervenção artística na rua: “Fluxos de tempo/espaço na ação performática” ministrado por Eloísa Brantes (Coletivo Liquida Ação/RJ) em Ouro Preto/MG, 2009.	13
Figura II - Espetáculo “Labor”	13
Figura III - Espetáculo “Labor”	14
Figura IV - Registros fotográficos da cena “Fim de Partida” de Samuel Becket, dirigida por Paulo Maffei durante disciplina cumprida no curso de Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto, em 2010	15
Figura V - Registros fotográficos da cena “Fim de Partida” de Samuel Becket, dirigida por Paulo Maffei durante disciplina cumprida no curso de Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto, em 2010	16
Figura VI – Atores Camila Duarte e Marcelo Fiorin.	17
Figura VII – Atores Camila Duarte e Marcelo Fiorin	17
Figura VIII - Registro fotográfico da oficina de intervenção na rua “Como se fabrica uma mulher?” ministrada em Ouro Preto/MG 2010 por Nina Caetano e Lissandra Guimarães integrantes do Obscena Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (Belo Horizonte/MG)	18
Figura 1 – Registro da vídeo-arte “In Transit”	22
Figura 2 – Registro da vídeo-arte “In Transit”	25
Figura 3 – Registro da vídeo-arte “In Transit”	29
Figura 4 – Registro da vídeo-arte “Military / Body”	51
Figura 5 – Registro da video-arte “What we saw upon awakading”	59
Figura 6 – Registro do video-arte “Brick sellers of Kabul”	62
Figuras 7 e 8 – Registro do videoarte “Global Porn”	69
Figura 9 – Registro da Performance “White House”	76

## SUMÁRIO

### PRELÚDIO

Do processo de desterro ou a eterna partida é o eterno partir-se ..... 1

### INTRODUÇÃO

Olhando por entre frestas..... 19

### CAPÍTULO 1

Espaços In Transit, fronteiras permeáveis: Entre Heterotopia e Desterritorialização ..... 31

### CAPÍTULO 2

Military-Body: Do corpo que resiste à guerra ..... 49

### CAPÍTULO 3

Global Porn: Capitalismo, Memórias e Performance Política..... 66

### EPÍLOGO OU DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre ausências e contradições, perguntas que ficam..... 85

REFERÊNCIAS ..... 93

ANEXOS ..... 99

APÊNDICES ..... 108



## PRELÚDIO

**Do processo de desterro ou a eterna partida é o eterno partir-se**

*eu invoco todas as forças dos meus ancestrais / aborígenes, africanos, indígenas, / mexicanos,  
colombianos, indianos, // as forças de todos, todos os santos / os quais os milagres  
desconheço / mas me deixo levar pelos mistérios de seus múltiplos encantos // provim de um  
processo de desterro / atravesso ondas imensas / em infinitas tempestades / e em todas as  
possíveis paisagens // tenho percorrido os severos templos dos diferentes cantos do mundo. -*

Trecho de Diários de Guerra / Camila Duarte.

Dezenove anos recém-completos. Abril de dois mil e sete. Parto de São José dos Campos, localizada no interior de São Paulo, em direção à Ouro Preto<sup>1</sup>, em Minas Gerais.

São José dos Campos, caracterizada por uma concentração de renda *per capita* e contínuo desenvolvimento industrial, não me nutria. De lá, sempre carreguei comigo a sensação de certa frieza nas relações humanas.

Vivia acolhida junto às minhas entranhas. Carregava minhas vísceras esterilizadas, invisíveis, organizadas em minhas mãos, à mostra. Juntas, formávamos um exército de um corpo só. Um exército faminto. Um faminto exército cordialmente armado. O exército que habitava em mim preparava-se para um embate com o mundo. Em mim, um vigor que destoava. Em mim, um vigor que nascia. Em mim, um vigor poesia. Em mim, um vigor vingava bruto. Em mim, tudo era vingança e dor. A poesia me expelia o ódio. Expelia-me a raiva. Expelia-me tudo o que era vida.

Em mim parecia brotar uma força cujas profundas raízes conheceria por entre os morros da antiga Vila Rica. O teatro já havia me despertado o relevo das antigas cicatrizes. Sempre me senti violentada pelas normas sociais.

Dentro de mim, silenciosamente, meu mundo ruía. Dentro de mim, silenciosamente, uma animalidade me conduzia a, em breve, abocanhar as dores e os prazeres todos do mundo que viria a conhecer e desbravar. Abrir com facão em punho essa mata fechada. Assim dou início ao meu processo de errância. Optei por não permanecer. Coube-me a vontade de ir, partir e desgarrei-me dos braços maternos de minha terra natal.

Engasgada com o que havia de vida, me coube a ânsia do movimento livre e coube-me também o constante desassossego. O peso nas costas que me enverga as vértebras: escoliose, descoberta aos treze anos, tratada com um colete que ia do peito ao quadril para impedir a evolução do problema, que, ao mesmo tempo, prendeu-me o corpo num regime de imobilização da coluna por aproximadamente dois anos. O grunhido contido na garganta que me tira o grave tom da voz.

Eis a minha guerra: bombardear, sem sobreaviso, a terça parte da linguagem que aprisiona, e na mesma medida, liberar os fluentes córregos de afetos até então aprisionados.

A gente que já nasce assim se reconhece e sinto como se vivêssemos a buscar força afora e força adentro. Aqui dentro, todo espaço amplo anoitece pequeno e somente a arte

---

<sup>1</sup> Onde iniciei e concluí o curso de licenciatura plena em Artes Cênicas (2011) na Universidade Federal de Ouro Preto.

parece aquecer-me, como se conversasse com o que há de delírio em mim. Despede-se de cada coisa em seu lugar e desorganiza-as. Então, jogo os papéis pelos ares. E, ao iniciar-me no teatro, sinto como se desse um primeiro passo rumo a um balbucio: minha linguagem nasce e gagueja. Minha narrativa arde.

Em Ouro Preto, uni-me aos espíritos dos negros que foram chicoteados. Uni-me aos gritos, dos negros, abafados. Uni-me aos cantos dos negros herdados. Uni-me aos chãos dos negros pisoteados. Uni-me às correntes que restaram. Uni-me aos tensos fios que sobraram da história, aos berros. Visitei senzalas. Envergonhei-me da parte branca que me cabe na história inventada. Uni-me aos anti-heróis de passagem. Uni-me aos que cavaram minas de ouro e aos seus irmãos libertaram. Aos que implodiram suas próprias sinas. Aos que se rebelaram. Aos que, vencidos, derrotaram. Aos que, inutilmente, suplicaram. Uni-me na mesma medida em que ia me desunindo. Desfazendo-me. Ouro Preto era nascer e morrer. Ouro Preto era pra pegar e morder. Ouro Preto foi de tirar o fôlego.

Lá, descobri, estudei, desvendei e aprimorei as técnicas para o desenvolvimento do meu trabalho como atriz. Aprendi as teorias. Vivi na prática. Adociquei meu hálito com o doce açúcar do destilado da cana das Minas Gerais. Subi e desci morros. Transpirei. Revisitei minhas histórias. Confrontei meus conhecimentos. E fui, aos poucos, entregando meu corpo às novas formas de vida. Troquei de peles. Atravessei tempos de lutos e despedidas. O tempo das partidas sempre me custou muito caro. Desde pequena, presenciei mortes que me marcaram a infância com a certeza da finitude da carne.

Fui às ruas. Vivi as ruas. Frequentei os mesmos frios que as pedras cobertas pela umidade das geadas. Subi inúmeras vezes a escadaria que dava para o Morro da Forca (Diz-se que, antigamente, os condenados da cidade de Ouro Preto eram enforcados nesse local). Esculpi junto à memória dos ares a rebeldia dos inconfidentes enforcados. Tangi, lenta, procissões sem fim. Tudo era cênico, dramático, trágico, lúdico, cinematográfico. Possível.

Sinos ecoando diariamente marcavam as horas. O céu inequívoco dançava lentamente para mim, surpreendendo-me com uma multiplicidade constante que não se repetia. Ondular. Contínuo. Livre. Sem dom. Nem moral. Nem lei. Nem mal. O céu livre do juízo dos homens.

Fiz oficinas<sup>2</sup>, fiz cursos, viajei, ampliei meus horizontes. E queria mais. E queria o mel na cana. E queria beber mais da nascente fonte de onde jorrava água da vida. A água sagrada e profana da vida.

---

<sup>2</sup> Ver página 13 - Imagens: I.



Mergulhei madrugadas em represas proibidas. Dancei existindo plena. Decorei textos<sup>3</sup>. Decorei trechos de Becket<sup>4</sup>. Ri dos ridículos silêncios evocados por mulheres e homens sem saídas, equivocados. Encontrei minha saúde nas lúcidas loucuras exaltadas por Artaud<sup>5</sup>. E adentrei perplexa no poderoso mundo das linguagens movediças<sup>6</sup>.

Li sobre teatro do século XVIII, XIX, XX. Teatro brasileiro. Contemporâneo. Pós-dramático (LEHMANN, 2007). Tudo ganhava corpo no meu corpo: As primeiras descobertas sobre o *Happening*, por exemplo, fomentaram discussões e levantaram questões sobre a importância dada aos processos de criação e fez com que eu passasse a repensar e ressignificar o lugar do resultado dos trabalhos, pelos motivos por Cohen (2011, p.133) esclarecidos: “No *happening* interessa mais o processo, o rito, a interação e menos o resultado estético final. (...) No *happening*, o limite entre o ficcional e o real é muito tênue e nesse sentido a convenção que sustenta a representação é constantemente rompida”.

A *Performance* também passa a fazer parte não só do meu vocabulário, como começo a compreendê-la e, aos poucos, inseri-la, conscientemente, como linguagem nos trabalhos que desenvolvo durante a graduação. A *Performance* torna-se outra referência, ampliando a noção que tinha do que era “ser/estar no mundo” e ler o mundo:

É importante enfatizar o papel de radicalidade que a *performance*, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a *performance* é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta é a força motriz da arte. (...) O artista lida com a transgressão, desobstruindo os impedimentos e as interdições que a realidade coloca. (...) A *performance* é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma modificação no receptor (COHEN, 2011, p.45-46).

<sup>3</sup> Ver páginas 15 a 17 - Imagens: IV à VII, respectivamente.

<sup>4</sup> Samuel Beckett (1906-1989) foi um dramaturgo e escritor irlandês, reconhecido, sobretudo, por ser um dos principais autores ligados ao que se denomina “Teatro do Absurdo” e, dentro dessa linguagem, por ter escrito “Esperando Godot”, um de seus textos mais populares. O “Teatro do Absurdo” foi criado na segunda metade do século XX, pós-Segunda Guerra Mundial, pelo crítico Martin Esslin (1918-2002). Aborda inúmeras características, dentre as quais irei destacar algumas que se ligam às obras de Samuel Beckett, quais sejam: um sentido tragicômico que acompanha a contextualização dramatúrgica, excesso de pausas, personagens que se encontram em situações para as quais não há soluções, como é o caso dos personagens de “Esperando Godot”, que aguardam a chegada de Godot, que nunca chega; incomunicabilidade; entre outras. Ver mais em “O teatro do absurdo” de Martin Esslin (1968).

<sup>5</sup> Antonin Artaud (1896-1948) foi um poeta, ator, escritor, diretor e dramaturgo francês. Entre suas principais obras encontram-se “O Teatro e Seu Duplo”. Criador do que denominou de “Corpo Sem Órgãos” (terminologia hoje pensada e discutida pelos filósofos G.Deleuze e F.Guatarri). Questionou a usual e tradicional linguagem teatral de até então e, ao seu modo, radicalizou essa linguagem artística, levando até as últimas consequências a relação intrínseca entre arte e vida.

<sup>6</sup> Chamo de linguagens movediças, os diferentes territórios das artes, dentre os quais as fronteiras borram-se, tal qual o teatro contemporâneo e a *performance*, nesse contexto discutidos.

Palavras como “percepção” e “dilatação” começaram a, cada vez mais, fazer parte do meu vocabulário. Descobria inúmeros significados num dicionário que inventava incessante para o meu corpo. Criava uma didática de antivocabulário corporal, era como me reinventar a partir de novas experiências, considerando o caminho percorrido até ali, mas, ao mesmo tempo, encontrando outros modos de experimentar o corpo em cena, atentando-me para suas mudanças quando estimulado numa sala de ensaio, por exemplo, ou num treinamento técnico para/de ator. Para o ator, diretor, pesquisador italiano e fundador do Odin Teatret Eugenio Barba (1995, p.53-54):

O corpo dilatado é acima de tudo um corpo incandescente, no sentido científico do termo: as partículas que compõem o comportamento cotidiano foram excitadas e produzem mais energia, sofreram um incremento de movimento, separam-se mais, atraem-se com mais força, num espaço mais amplo ou reduzido.

Perseguíamo-nos, dia e noite, eu e a poesia, exclamando suores ao mundo que me delatava os violentos enganamentos cometidos pelos corpos opressores. Bebi em Paulo Freire<sup>7</sup>: lia e me lembrava de que era preciso rever-me e reler-me.

Detive-me e contive-me em igrejas antigas. Encarnei o barroco em minhas escritas. Aleijadinho<sup>8</sup> eclodia cotidianamente em minhas vistas. Saboreei as artes como se me despisse à vida.

Depois, outra partida. Sigo para São Paulo. A capital da capital do Capital: Cimento. Competição. Obsessão por trabalho. Buzina. Trânsito. Velocidade. Corre. Pausa. Passa. Antes mesmo de amanhecer, São Paulo se antecipa. Poluição. Assalto. Violência. Manifestações a mil. Gentes nas ruas. Peças, pressas, praças, danças. Um rebanho de cinza e cores. Onde há e não há espaço para tudo, todo e ninguém e nada. Tropecei. Caí de cabeça. Mergulhei fundo na imensidão da selva de pedras. E que pedras. Que dureza. Desterro. Aperto. Doía.

---

<sup>7</sup> Paulo Freire (1921, Recife/PE) foi um educador brasileiro reconhecido internacionalmente por sua práxis educativa. Ficou conhecido por ter desenvolvido um método inovador de alfabetização, que o tornou uma inspiração para gerações de professores, principalmente na América Latina e na África. Seu método conquistou muitos adeptos entre pedagogos, cientistas sociais, teólogos e militantes políticos. Para conhecer mais sobre seus pensamentos e obras recomenda-se a leitura de suas obras, das quais destaco: “A educação como prática de liberdade” (1967), “Pedagogia do Oprimido” (1968), “Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa” (1997).

<sup>8</sup> Antônio Francisco Lisboa (Nascido na antiga Vila Rica, atual Ouro Preto/MG. Não se sabe ao certo o ano de seu nascimento. Estima-se que foi por volta de 1738). Foi um importante escultor, entalhador, arquiteto e carpinteiro. Considerado o maior artista e arquiteto do período colonial brasileiro, Aleijadinho (assim chamado em função de uma doença) possui obras arquitetônicas, esculturas, retábulos, altares e outras peças de arte sacra em diversas cidades históricas do estado de Minas Gerais.

Passei por uma companhia de dança chamada *Passo Livre Núcleo de Dança* fundada pelas irmãs Eliana e Sofia Cavalcante, com a qual aprendi algumas técnicas de dança moderna, com foco no método desenvolvido por Marta Graham<sup>9</sup>. Como treinamento técnico, também passamos por algumas práticas de Tai Chi Chuan<sup>10</sup>. Por três meses, mergulhei profundamente num intenso curso de Butô<sup>11</sup> e, por meio das propostas práticas vivenciadas no curso, dancei o aborto que poderia ter sido e não fui. Dancei meu nascimento. Eu me pari. E renasci nova, como árvore. Dancei minha morte. Dancei para os meus mortos. Dancei com os mortos, meus amados que se foram. Reencontrei-me com eles, todos. Transbordava litros de água. Chorando e suando. Descamei minhas cinco camadas de pele. Pedras e penas marcaram a feitura de um figurino simples, que destacava os espaços livres do meu corpo nu.

Depois passei por um minucioso estudo do corpo. Pensava e movimentava os ossos, as peles (de novo). Os músculos e a relação entre eles, a velocidade com que se coincidiavam, e dialogavam, e destoavam, e se mexiam, e remexiam em mim memórias, lembranças, angústias: Percebo que só seria possível me movimentar ao chacoalhar minhas cargas emocional e dramática. Paralelo a isso, veio o processo de criação de “50 imagens para

---

<sup>9</sup> Marta Graham (Pensilvânia, 1893) coreógrafa e bailarina criou um estilo próprio de dança chamado, *o método de Graham*, de grande expressividade emocional rompendo com as regras convencionais da dança do século XIX, criando sua própria técnica que encantou o mundo. Foi revolucionando seu estilo, tonando-se uma das principais figuras da dança contemporânea. Desenvolveu uma técnica que compreendia uma profunda relação entre respiração e movimento e muito contato com o chão e passou (1934) a utilizar músicas compostas especialmente para seus trabalhos. Ver mais em: <http://marthagraham.org/the-martha-graham-dance-company/>

<sup>10</sup> “O Tai Chi Chuan é uma arte milenar de origem chinesa, com um sistema de práticas que beneficiam as pessoas num todo, equilibrando tanto a mente quanto o corpo. As práticas de Meditação (Serenidade) e o Tai Chi Chuan são técnicas específicas para a obtenção de estados mentais tranqüilos, que podem ajudar na prevenção e na cura de doenças. O Tai Chi Chuan integra o corpo e a mente, a respiração e o movimento, as mãos e os pés. O corpo inteiro se torna integrado e move-se como um todo. A mente (Yi) é usada para dirigir a energia (Chi) e movimenta os membros do corpo. O movimento impulsiona o sangue através do sistema, ajudando no funcionamento adequado dos órgãos internos. O Tai Chi Chuan é composto de movimentos abertos, redondos e relaxados, designados a estabilizar o equilíbrio das forças vitais do organismo (a união entre as forças vitais Yin e Yang). Isto ajuda todo o corpo a executar suas funções de maneira eficiente, sem a intervenção do trabalho de cada órgão. Através destes movimentos suaves, aprendemos o segredo da "imunidade contra doenças degenerativas". Com o conhecimento de como exercitar-se corretamente e com determinação a disciplinar-se consistentemente, adquirimos a saúde natural. A prática do Tai Chi Chuan ocasiona um impacto no Sistema Nervoso Central e constrói uma fina base para o melhoramento dos outros nove sistemas orgânicos do corpo: sistema esquelético, sistema muscular, sistema circulatório, sistema linfático, sistema excretor, sistema endócrino, sistema nervoso, sistema digestivo e órgãos sensoriais”. Ver mais em: <http://www.taichichuan.com.br/benefic.php>

<sup>11</sup> *A Oficina Butô – mitologia do corpo foi ministrada por Adega Olmos em 2013, no Centro Cultural Oswald Andrade em São Paulo/SP. “na dança butô de Tatsumi Hijikata, se encontra um corpo fora dos moldes sociais, ou seja, um corpo que busca em seu processo criativo a desconstrução de um corpo cotidiano, social – o *shintai*. A poética de Hijikata na sua dança, denominada *ankoku butô* – “dança das trevas”, busca na materialidade do corpo a dissolução das amarras sociais”. (CARBOGIM, 2016, p.56).*

assassinar a magia”<sup>12</sup> junto à Taanteatro<sup>13</sup>. Onde, respirando fundo e trabalhando duro e muito, arranquei pelas mãos minhas raízes enterradas profundas e, agarrada a elas, dançava a busca do meu mito pessoal. Uma jornada a se fazer ainda num caminho também a fazer-se. Sem previsões de chegada.

E mais um passo, e mais um voo, e mais um novo território. Outras línguas ao meu dispor. Outras formas de dizer, falar, escrever, pronunciar, dar ênfases, pontuar: novas formas de atrever-se.

Nordeste. Natal<sup>14</sup>. Processo de escrita incorporada. Produção de sal determinante. Água. Mar. Maré. Maresia. Sol intenso e frequente. Calor de tirar a lucidez da gente. Janeiro de dois mil e quinze, mestrado.

O que me levou a sair de São José dos Campos e ir para Ouro Preto e depois me conduziu a São Paulo e, posteriormente, empurrou-me a Natal, para mim, ainda se trata de uma incógnita, cujas respostas vivo tentando decifrar nesse movimento de deslocamento.

Percebo e sinto, numa profusão certamente inadequada aos tempos em que vivemos, que há urgências subjetivas maquinando afetos dentro de mim. Há dançantes, melódicas e polifônicas urgências subjetivas impulsionando numa caótica lógica particular, ímpetos de partidas. Ímpetos de despedidas. Ímpetos de desprendimento. E, principalmente, um diálogo sempre muito próximo com a solidão.

É preciso exercitar a escuta. Assegurar a escuta e garantir que o silêncio será ouvido e contemplado. É preciso, da mesma forma, assegurar que a fala da vida seja exercida nas mais

---

<sup>12</sup> Encenação coreográfica inspirada na obra homônima de Antonin Artaud, contemplada pelo Programa Municipal de Fomento À Dança para São Paulo – 16ª edição. Criação do Núcleo Taanteatro – Formação, Pesquisa, Criação 2014. Concepção e direção: Wolfgang Pannek, Co-direção: Alda Maria Abreu e Supervisão coreográfica: Maura Baiocchi

<sup>13</sup> “A Taanteatro Companhia é fundada em 1991 em São Paulo pela coreógrafa Maura Baiocchi e por integrantes do Núcleo Taantécnica Butoh. Depois de estudar a dança japonesa de vanguarda butoh com Kazuo Ohno e Min Tanaka entre 1987 e 1989, Baiocchi apresenta seu repertório de solos com considerável impacto midiático em teatros paulistas e atrai um grande número de dançarinos e atores para seu núcleo de formação. (...) De 1991 a 1992, os conceitos principais do Taanteatro – tensão, ent(r)e, pentamusculatura – são formulados em linhas gerais por meio do projeto Taanteatro – Para uma transformação da dança premiado pelas Bolsas Vitae de Arte e Cultura. (...) Desde a sua fundação a Taanteatro Companhia dedica-se concomitantemente à pesquisa, formação e criação artísticas. Difunde o teatro coreográfico de tensões não somente através de suas próprias produções, mas também por meio de oficinas, preparação corporal, assessoria, supervisão, coreografia e direção em cooperação com outras companhias, a televisão, diretores de cinema e universidades. A partir de 2001 a Taanteatro Oficina Residência com realização anual na sede rural da companhia em São Lourenço da Serra atrai participantes do Brasil e do exterior. Fora do contexto das artes performáticas a abordagem taanteatro é também empregada para fins terapêuticos e de criatividade em geral”. Ver mais em <http://www.taanteatro.com/>

<sup>14</sup> A cidade de Natal é a capital do Estado do Rio Grande do Norte e concentra cerca de 900 mil habitantes. Entre suas principais fontes que movimentam a economia da cidade, destacam-se a extração de sal marinho e a produção de camarão.

sagradas das intimidades. É preciso que se criem novas formas de se fazer ouvir e de não fazer calar.

Sinto dificuldade em selecionar as palavras e recapturar as ausências produzidas que me trouxeram até aqui. E reencontrar as pequenas fendas na alma, manchadas de sangue. Existirá, neste mundo, algo mais honesto que as lágrimas a limpar, por dentro e por fora, marcantes fragmentos dos nossos passados arruinados e empilhados aos montes?

Parece-me que o que me moveu para o mestrado foi essa necessidade de pesquisar, investigar, ler, olhar, escrever sobre essa experiência, de ver-se em função de um conjunto de circunstâncias da vida, obrigada a buscar outro espaço onde seja possível cuidar com calma daquilo que é corpo e daquilo que é arte.

Seria a chance e o momento de associar experiências pessoais, a partir de uma perspectiva sociológica e antropológica, sem perder de vista os traços artísticos. Considero estas duas áreas do saber e fazer, que, juntas, vêm com força, ampliando minhas capacidades perceptivas, de produção intelectual, criativa e sensitiva.

Chego lá, num ponto da memória, e me encontro com o que, associado a outros fatores, convergiu para que me deparasse com as obras da artista afegã Lida Abdul. Foi uma experiência vivida em Ouro Preto, em 2010, numa oficina intitulada “Como se fabrica uma mulher?”<sup>15</sup> ministrada por Nina Caetano e Lissandra Guimarães<sup>16</sup>. Ao fim da oficina, fui apresentada a uma extensa bibliografia cujo tema era o feminismo. Essas leituras despertaram em mim o interesse em buscar trabalhos artísticos de cunho político, produzidos por mulheres. Desta maneira, acessei um site sobre mulheres artistas cujas obras estavam vinculadas a questões políticas. Na época, não me ative para anotar o endereço eletrônico do site, mas, de qualquer forma, foi aí que cheguei aonde cheguei. Pela primeira vez, me deparei com imagens de alguns trabalhos de Lida Abdul, além de uma pequena biografia referindo a artista, nascida no Afeganistão, radicada nos Estados Unidos, que dialogava por meio de uma linguagem contemporânea com seus traumas presentes, vividos no passado.

Eu não sou o Afeganistão. E sou. Eu sou uma parte desconhecida do que acredito ser esse país de fora. Esse país de dentro. Esse país cujo ao território não pertença. Eu não sou um

---

<sup>15</sup> Ver página 18 - Imagem VIII.

<sup>16</sup> Obscena Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (Belo Horizonte/MG). “Composto atualmente pelos artistas pesquisadores Clóvis Domingos, Flávia Fantini, Frederico Caiafa, Idelino Junior, Joyce Malta, Lissandra Guimarães, Matheus Silva, Nina Caetano, Paulo Maffei, Sabrina Batista Andrade e Wagner Alves de Souza, o Obscena funciona como uma rede colaborativa de criação e investigação teórico-prática sobre a cena contemporânea que visa instigar a troca, a provocação e a experimentação artísticas.” Ver mais em: <http://obsцена.blogspot.com.br/>. (Acesso em 06/06/16).

território forjado. Não sou um território em disputa. Eu não sou uma rota de seda. Nem uma plataforma de extração de sal. Não sou um vilarejo rico em mineral. Eu sou um mineral inadequado. Um minério bruto. Um ser múltiplo. Inconstante. Completamente variável. Eu não sou um conflito político-religioso. Eu sou um conflito, ambulante. Cansado. Cansativo. Exaurido. Extasiante.

Outro dado que marca minha trajetória até chegar à escolha do objeto de pesquisa do mestrado encontra-se durante a escrita da monografia para o trabalho de conclusão de curso da graduação. Foi quando comecei a direcionar parte dos meus estudos para os movimentos migratórios e diásporas contemporâneas, que, por consequência, norteou-me também para a discussão de identidades culturais, mas não mais as identidades fixas, senão subjetividades constantes processos de produção, movimento e transformação.

Destruição, ruínas, restos e reconfiguração de paisagens aparecem como tema na maioria das obras de Abdul, combinando aspectos bastante diferentes, nos quais, segundo a própria artista, tenta justapor o espaço da política com aspectos de devaneio.

Gaston Bachelard (1884-1962), filósofo e poeta francês, em sua obra “Poética do Devaneio” (1988), fala sobre as relações entre imaginação, pensamento, criação e realidade. Para mim, interessa a ideia que ele traz de que a imaginação, anterior ao pensamento, sussurraria a realidade junto a uma força intuitiva, sem afastar-se do caráter racional, também característico no artista. Para o filósofo, a imaginação é uma potência cuja força animaria os devaneios que, a sua vez, refletiriam os estados de alma do artista.

Penso que, ao justapor o espaço da política com aspectos de devaneio, Lida Abdul une a concretude da realidade a um estado de criação, abrindo caminhos para um despertar de um passado desencantado.

Nesse caso, optar por recriar a realidade por meio de uma imaginação que mergulha nas profundezas do eu ao acessar memórias traumáticas, aproximaria o trabalho da artista da ideia de que o devaneio possa ser usado como um recurso para reinventar-se a si.

Em boa parte de seus trabalhos o que Lida Abdul faz parece ser um movimento em que prescreve performaticamente os espaços em branco, que acredita formarem-se quando tudo é tirado das pessoas. A partir disso, chega-se à indagação feita por Gerald Matt<sup>17</sup> à Lida

---

<sup>17</sup> Coordenador de uma reunião de entrevistas realizadas com artistas contemporâneos numa coletânea intitulada “Interviews”. (MATT, Gerald. 2007, p.13-17).

Abdul: “Como ficar frente-a-frente com o nada, com o excesso de vazio, com o deserto, quando nesses lugares havia algo antes”?

Abdul (2008, p.12, *tradução nossa*) se refere a esses espaços em branco como espaços que são criados em situações brutalmente traumatizantes, “quando a consciência recua e quando fica-se face-a-face com o ‘humm’ desses espaços não povoados dentro de nós, esses profundos espaços não povoados dentro de cada um de nós”<sup>18</sup>.

Penso que a relação da artista com a guerra está imbricada à sua relação com as artes, no sentido de que suas performances não se preocupam em deixar evidentes as mutilações no próprio corpo ou no corpo daqueles que dela participam, como é o caso das performances *body arts*<sup>19</sup>, por exemplo, pois a própria tragédia da experiência real de ter sobrevivido a uma guerra deixa rasgos e marcas suficientemente fortes.

Enquanto – e se – alguns artistas buscam reforçar a ideia de dor vivida e cicatrizes produzidas através de experiências reais vividas em cena, Lida Abdul dá um passo em outra direção, distinguindo-se, ao olhar para o que não é evidente, propondo outra forma de dialogar com as ruínas restantes de bombardeios decorrentes de guerras, a saber, criar, em parte de suas obras, uma experiência estética cuja suavidade, lirismo, e uma imprescindível poética antiguerra, antibélica, anti qualquer tipo de violência apontada nos becos por entre as casas, anti as explosões nos ares, explodindo com o que há de mais íntimo nos lares, nos bares, nas praças; anti aquilo que acaba com a vida dentro e fora dos mares, uma poesia visual armada e carregada de “extrapolamentos” imagético-poético-visuais.

O que Abdul deixa claro ao falar de sua relação com as artes, é que acredita que a poesia como experiência é o que resta após alguma experiência traumática, como essas que são as de guerra, por exemplo.

Não há guerra de Abdul. Há uma guerra da qual ela, sem querer, fez parte até onde não deu mais. Até onde não pode. E quando não deu, quando apertou de não conseguir existir em

---

<sup>18</sup> “I feel when one is brutally traumatized, when consciousness retreats, that is when we come face to face with this hum of our inner blank spaces, which must have been there at the beginning, too, when as babies we registered the world but didn’t experience it. Blank space is a modality just as the blanks”. (p.14, 2008). Tradução Livre.

<sup>19</sup> O termo *body art*, assim como o termo *happening*; agrupa diversas tendências internas, que vão desde o esquematismo herdado da dança e do teatro até o exibicionismo do Grupo de Viena. Esta nova expressão artística teve sua estréia pública em 1969.(...) O denominador comum de todas essas propostas era o de desfeticizar o corpo humano - eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura - para trazê-lo à sua verdadeira função: a de instrumento do homem, do qual, por sua vez, depende o homem. Em outras palavras, a *body art* se constitui numa atividade cujo objeto é aquele que geralmente usamos como instrumento. (GLUSBERG, 1997, PP.42-43).

paz, quando a morte quase falou mais alto, quando outras vozes se apagaram, quando já não havia mais porque de ali se estar, porque ali talvez só houvesse a possibilidade iminente da morte, Lida Abdul saiu, aí sim, coagida pela guerra.

A guerra não era dela. A guerra não era dos outros que morreram, nem dos que sumiram, nem dos que, calados, não perceberam que seriam apagados. A guerra não era de quem não quis que fosse. A guerra não é minha. E se não há guerra de Abdul, não há a possibilidade das guerras dela conduzirem às minhas. A guerra é de quem confabula ideias homogêneas de uma falsa paz. A guerra é de quem se pretende dominante.

A guerra é feita por quem limita a carne das gentes às crenças de que o mundo possa ser justamente um poço, em que cada semente não brote sendo um fundo de sede com ideias e vontades diferentes. Enquanto houver qualquer resquício de herança desse capitalismo reinando às avessas, às nossas custas e caças, essa batalha ingrata não vai ceder ou acabar.

É o modo com que Lida Abdul traduz essa problemática das circunstâncias engendradas pelo sistema socioeconômico vigente que impera, opera e nos mata, que me conduz às minhas errâncias correlatas. Essa identificação não se corresponde necessariamente de forma direta. Interpreto-a como algo que, talvez, dialogue em certa instância com a maneira com que busco ler o mundo.

Se por um lado, em alguns momentos, sinto ser capaz de me relacionar com o mundo respondendo a ele, através daquilo que produzo, de forma delicada, sutil e amena, por outro lado, tenho consciência de que sou afetada de tal forma pelas condutas do nosso sistema, que ajo de forma impulsiva, agressiva, e violenta, na essência dos trabalhos artísticos em que me envolvo e desenvolvo, ao realizar meus pensamentos políticos poéticos em cena.

Nesta falta minha, em que me encontro amorfa, ou em pedaços, nesta parte de mim, nesta fatia, onde os fragmentos de existência se destroçam e multiplicam-se, é que acredito justaporem-se, se emaranhando às minhas trajetórias geográficas e afetivas, as obras da artista afegã Lida Abdul.

Mas não é exatamente e somente sobre a guerra que vou falar. O que inspira esta pesquisa, tal como as obras de Lida Abdul me ensinam, é mostrar como a poesia da cena torna possível uma tradução de experiências, que incluem valores humanos e princípios éticos, no qual o espaço faz-se poema, e o corpo pode conversar com esse espaço.

E, assim como digo que não há a guerra de Abdul, talvez seja mais coerente eu dizer que também não há uma guerra minha, provocada por mim, por mim dirigida ou pensada. Há,



sim, uma guerra dirigida a mim. Não à minha pessoa diretamente. Mas é assim que vejo: somos coagidos a uma guerra. Tal qual afirma Artaud (2006, p.168): “A guerra que pretendo fazer, provém da guerra que fazem a mim”.

## GALERIA DE IMAGENS

### I - Registros fotográficos do workshop de intervenção artística na rua: “Fluxos de tempo/espaço na ação performática” ministrado por Eloísa Brantes<sup>20</sup> (Coletivo Líquida Ação/RJ) em Ouro Preto/MG, 2009.



Fonte: Acervo Pessoal. Autor desconhecido, Ouro Preto, 2009.

### II – Espetáculo “Labor”



Fonte: Acervo Pessoal. Autor: Igor Araújo, Ouro Preto, 2011.

<sup>20</sup> Professora Adjunta do Instituto de Artes/UERJ. Graduada em Artes Cênicas pela UNIRIO (1990) e maîtresse em Artes do Espetáculo pela Université de Paris 8 (1998). Durante Mestrado (2001) e Doutorado (2005) no PPGAC-UFBA/ Université de Paris 8, bolsista CAPES/CNPq, investigou conexões entre performance, arte e ritual no contexto do catolicismo popular na Chapada Diamantina Bahia/Brasil. Desde 2006 atua como diretora do Coletivo Líquida Ação (RJ) cruzando diferentes registros artísticos e culturais na criação/produção de espetáculos, performances e Intervenções Urbanas. A partir de 2010, desenvolve pesquisas sobre arte contemporânea, performance e espaço urbano no PPGAC-UNIRIO, bolsas PDS/FAPERJ (2010-11) e PDJ/CNPq (2012 -2013), destacando as relações corpo/obra/coletividades na interface artes cênicas/visuais.

“Labor” trata-se de um monólogo que consiste em se apropriar de um dos universos que pode abranger as questões existenciais, a sexualidade e a complexa ideia do que é ser mulher. Através da história construída de uma personagem em conflito, “Labor” apresenta uma dramaturgia não linear, em que esclarece, no decorrer do drama, por meio de um diálogo de uma mulher, seus delírios, sonhos e angústias, que são atormentados por um casamento marcado por sua infertilidade e pela figura de sua filha, “a cria que não vingou”. Ainda neste contexto, a montagem possui como pano de fundo o trabalho na lavoura, a rotina da labuta com a terra, as plantações e a colheita, o que permite a abertura para a metáfora de uma mulher que se compara com a terra, posto que ela própria vaga pelas suas lembranças através da realidade de um tempo que se ordena por meio do plantio, desde as raízes de um passado remoto até o futuro de uma possível e farta colheita.

O espetáculo teve como direção: Bárbara Carbogim<sup>21</sup>; Dramaturgia: Mirela Ferraz<sup>22</sup>. A apresentação foi durante o Festival de Inverno de Ouro Preto/MG em 2011.

### III – Espetáculo “Labor”



Fonte: Acervo Pessoal. Autor: Igor Araújo, Ouro Preto/MG, 2011

<sup>21</sup> Bárbara Carbogim é atriz e arte educadora. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFOP (2016) com a dissertação “POR UMA POÉTICA POLÍTICA: tensões entre corpo e presença na dança de Tatsumi Hijikata” e possui graduação em Artes Cênicas/licenciatura pela Universidade Federal de Ouro Preto (2010).

<sup>22</sup> Mirela Ferraz é performer e atriz. Doutoranda na linha de Teatro e Sociedade pelo PPGT - UDESC. Mestre na linha de História da Arte e Arquitetura pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura - PUC-Rio (2013) com a dissertação “A Zona de tensão instaurada pela performance”. Possui graduação em Artes Cênicas/licenciatura pela Universidade Federal de Ouro Preto (2010). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teatro e Performance. Na área da educação, trabalha como arte-educadora. Ver mais em: <http://mirelaferraz.blogspot.com.br/> e <https://dodiariodepesquisa.wordpress.com/>

Segue um trecho do texto de dramaturgia de Mirela Ferraz:

- “Pra que sirvo? Sirvo pro serviço de cozer as suas batatas, seus legumes que nascem com sua a cara de pai. Boto no caldeirão seus filhos da terra. E depois, comemos calados o sabor dos seus recém nascidos quentes. Então me vem o cheiro das suas mãos de trabalho e do meu gosto de terra. E depois do jantar, você me conduz ardentemente para o quarto, para continuar a labuta do meu serviço de mulher-serva, para deitar e ser servida da maneira que queres. (...) Me transformo no mesmo chão que trabalhas, para que você tente cultivar em mim a semente que nunca germina. (...) E na manhã seguinte, me lavarei para tirar o cheiro da sua raiva de procriador e me lembrarei de seus legumes e do almoço que precisa saciar a sua fome de trabalhador, e do meu cheiro que precisa ser doce para saciar a sua fome de homem. Este é o meu serviço, é pra isso que sirvo”.

**IV - Registros fotográficos da cena “Fim de Partida” de Samuel Becket, dirigida por Paulo Maffei<sup>23</sup> durante disciplina cumprida no curso de Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto, em 2010.**



Fonte: Acervo Pessoal. Autor: Ronald Peret, Ouro Preto/MG, 2010

<sup>23</sup> Paulo Maffei é pesquisador, diretor e performer. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-UFOP (2016) com a dissertação “A performatividade como um elemento desterritorializador na encenação contemporânea” e possui graduação em Artes Cênicas/licenciatura pela Universidade Federal de Ouro Preto (2010).



**V - Registros fotográficos da cena “Fim de Partida” de Samuel Becket, dirigida por Paulo Maffei<sup>24</sup> durante disciplina cumprida no curso de Licenciatura em Artes Cênicas na Universidade Federal de Ouro Preto, em 2010.**



Fonte: Acervo Pessoal. Autor: Ronald Peret, Ouro Preto/MG, 2010

No texto, uma das personagens não pode se levantar e a outra nunca se senta. Na cena esse elemento foi experimentado e levado até últimas consequências no corpo tanto da atriz (impedida de dobrar os joelhos e sentar-se, tendo amarrada em cada uma de suas pernas uma estaca) quanto do ator (Marcelo Fiorin<sup>25</sup> – na foto IV-, que não podia sair de uma cadeira de rodas), testando, assim, os limites e possibilidades de atuação de seus corpos.

---

<sup>24</sup> Paulo Maffei é pesquisador, diretor e performer. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-UFOP (2016) com a dissertação “A performatividade como um elemento desterritorializador na encenação contemporânea” e possui graduação em Artes Cênicas/licenciatura pela Universidade Federal de Ouro Preto (2010).

<sup>25</sup> Marcelo Fiorin é ator e professor de filosofia. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas-UDESC (2015) com a dissertação “Artaud Pesa-nervos: a interface entre o simbólico e a sensação em *O Teatro e seu Duplo*” e possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal De Ouro Preto.

**VI – Atores Camila Duarte e Marcelo Fiorin.**



Fonte: Acervo Pessoal. Autor: Ronald Peret, Ouro Preto/MG, 2010

**VII – Atores Camila Duarte e Marcelo Fiorin.**



Fonte: Acervo Pessoal. Autor: Ronald Peret, Ouro Preto/MG, 2010

**VIII - Registro fotográfico da oficina de intervenção na rua “Como se fabrica uma mulher?” ministrada em Ouro Preto/MG 2010 por Nina Caetano e Lissandra Guimarães integrantes do Obscena Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (Belo Horizonte/MG).**



Fonte: Acervo Pessoal. Autor Desconhecido.



# INTRODUÇÃO

**Olhando por entre frestas**

*Guerrear é preencher buraco. É explodir silêncios. É mapear canteiros. Ocupar baldios terrenos a minar feridas abertas. É migrar à força. É vazar os órgãos. Transbordar os ossos.*

*É combater todos os espaços impregnados de ordens, normas e regras injustas.*

*(Trecho de Diários de Guerra / Camila Duarte).*



Mas o que teria me levado a Lida Abdul<sup>26</sup>? Eis a pergunta frequente a me tirar o sossego. Vejo-me obrigada a cavar a memória. É como se eu estivesse perseguindo algum objeto de pesquisa cuja razão inexplicável, ao tornar-se indistinguível da minha vida, pudesse recuperar respostas imprevisíveis e, em um ato comovente de introspecção profunda e num árduo e ardente ato de escavação, pudesse, em mim mesma, a partir dessa escolha, raptar-me numa espessa fatia de tempo e, acreditando ser contra minha própria vontade, debater-me nas ideias advindas de uma guerra desconhecida.

Esta pesquisa busca tratar dos seguintes aspectos: a Performance Art contemporânea, especificamente o trabalho de Lida Abdul, como uma linguagem capaz de fazer com que, tanto aquele que a cria e produz, quanto aquele que, num exercício de empatia e alteridade, coloque-se no lugar do outro que de si difere e, ao passar por essa experiência, potencialize sua afetividade, ativando diferentes formas de se relacionar com o mundo; E o corpo como material indispensável para o trabalho do artista: um corpo que não se cala diante das incoerências do mundo e responde a ele, política e artisticamente, reafirmando a cada ação e obra, seu engajamento.

Com o intuito de investigar e trazer à tona as questões e relações que envolvem migração, zonas de conflito e produção de violência, identidades móveis e fronteiras permeáveis, optou-se por pesquisar três obras de Lida Abdul, são elas: “In Transit” (2008), “Military Body” (2004) e “Global Porn” (2002). Através delas é possível reconhecer, em sua produção, traços importantes que dialogam diretamente com as questões mencionadas.

Nascida em 1973 em Cabul, e radicada nos Estados Unidos (tendo se refugiado na Índia e na Alemanha) após a invasão da União Soviética em seu país na década de 1980, as obras criadas pela artista transitam entre as sequelas causadas pela guerra, a passagem do tempo e a memória.

É portadora de uma característica substancialmente atual na arte contemporânea, pois associa, em suas obras, alternativas midiáticas, tais como vídeos, fotografias, instalações sonoras, além de performances e a questão da ausência como presença, que evidencia por meio dos áudios com sua voz em *off* em parte dos vídeos que cria. A artista nômade, cuja trajetória se divide entre seu país de origem e aquele onde se exilou, utiliza os destroços e ruínas que restaram no Afeganistão e também em suas lembranças para reforçar a ideia do imenso vazio ocasionado por conflitos político-territoriais.

---

<sup>26</sup> Artista afegã nascida em Cabul e radicada nos Estados Unidos. Sobre sua biografia ver pág.38.

Neste contexto, direciono o objeto de estudo a questões mais específicas, sob a óptica da Performance Art e de pensadores das áreas de filosofia e sociologia, como Gilles Deleuze e Felix Guatarri, com foco no processo que denominam “desterritorialização e reterritorialização”, para pensar tanto o deslocamento geográfico, como o deslocamento de linguagem artística vivido e trabalhado por Lida Abdul. Posteriormente, recorro a Stuart Hall, estreitando o diálogo relacional entre essas áreas, potencializado pelo trabalho da artista. Para tanto, serão postos em discussão os seguintes pontos: o colapso do corpo social<sup>27</sup> sob as ruínas da guerra, o corpo em estado de alerta nos campos de exclusão<sup>28</sup>, o deslocamento de grupos ou indivíduos de sua terra de origem, pressionados por forças externas, sejam elas políticas, econômicas, religiosas ou sociais e, por fim, a produção artística marcada pela experiência de ser exilado ou expulso de seu território natal.

Quando falo de corpo social, me refiro a um corpo que sofre intervenções de uma rede de forças que tem como objetivo primeiro investir no corpo do sujeito para torná-lo autômato, até que este não corresponda aos próprios desejos e molde-se de acordo com as exigências do sistema. Procura extrair do indivíduo sua subjetividade, com a expectativa de que corresponda mecanicamente aos estímulos e necessidades da sociedade em que vive.

O colapso desse corpo, por sua vez, seria um esgotamento ideologicamente programado, dando vez a outros modos de existência, nos quais haja espaço para afetividades desinteressadas e experimentação de outros modos de vida.

*In transit*, nome que abre o capítulo 1 e que se encontra no título desta dissertação, faz referência a uma das obras da artista, que será descrita e analisada mais adiante. A opção deste título deve-se, sobretudo, por conectar-se com a ideia de afetos, culturas, povos, experiências e desejos em trânsito na contemporaneidade: um fluxo que não se deixa inibir pela rigidez com que, muitas vezes, a realidade parece se apresentar.

---

<sup>27</sup> Ao afirmar que “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 2004, p. 126), Foucault explicita que micropoderes perpassam todo o corpo social, acarretando em transformações e modificações de condutas nos indivíduos. O corpo social, ao longo dos séculos, se consolida como algo fabricado, influenciado por uma coação calculada, esquadrihado em cada função corpórea, com fins de automatização. (GAMA, 2009). Disponível em: <http://www.efdeportes.com/efd136/foucault-o-corpo-e-o-poder-disciplinar.htm>. Acesso em: 27/mar/2014. Designa-se ainda, que o que faz surgir o corpo social é “a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos” (FOUCAULT, 1986, apud RODRIGUES, 2003.) Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/psicologiaemrevista/article/viewFile/168/181>. Acesso em 27/mar/2014.

<sup>28</sup> Há um ressurgimento das discussões acerca do holocausto nos últimos anos, tendo em vista acontecimentos recentes que atualizaram a necessidade de reflexão em torno de genocídios, atentados terroristas e campos de exclusão. (GREINEIR, 2007, p.11).

Uma pergunta se impõe: será possível acompanhar como a artista, cientista política e filósofa de formação propõe uma política prática e criativa, que está imbricada a sua forma de compreender o mundo e fazer arte? A leitura que faço é que, em seus trabalhos, estas linguagens, áreas de conhecimento ou lugares do saber, não se sobrepõem, mas compartilham de uma horizontalidade, cuja aliança potencializa a comunicação entre quem pratica e quem experiencia as artes, ou seja, entre público e artista.

Assim, a partir de descrições de uma intervenção artística e performativa, e um vídeoarte, respectivamente, de Lida Abdul, busco problematizar como a artista adentra e se mistura a um campo de forças que a performance cria e faz reverberar, mostrando as brechas deixadas ou as falhas criadas pelo Biopoder, que age no sentido de controlar os corpos para extrair deles sua força máxima levando-os a corresponderem às necessidades do sistema. Na contramão, Abdul, a meu ver, cria frestas de liberdade, por meio das quais alude a outros modos de leituras de vida, memórias e trauma. Sobre o Biopoder, Foucault (2013, p.152-153) ressalta:

Concretamente, esse poder sobre a vida desenvolveu-se a partir do século XVII, em duas formas principais; que não são antitéticas e constituem, ao contrario, dois polos de desenvolvimento interligados por todo um feixe intermediário de relações. Um dos polos, o primeiro a ser formado, ao que parece, centrou-se no corpo como máquina: no seu adestramento, na ampliação de suas aptidões, na extorsão de suas forças, no crescimento paralelo de sua utilidade e docilidade, na sua integração em sistemas de controle eficazes e econômicos – tudo isso assegurado por procedimentos de poder que caracterizam as *disciplinas: anátomo-política do corpo humano*. (...) Este bio-poder, sem a menor dúvida, foi elemento indispensável ao desenvolvimento do capitalismo, que só pôde ser garantido a custa da inserção controlada dos corpos no aparelho de produção e por meio de um ajustamento dos fenômenos de população aos processos econômicos. Mas, o capitalismo exigiu mais do que isso; foi-lhe necessário o crescimento tanto de seu reforço quanto de sua utilizabilidade e sua docilidade; foram-lhe necessários métodos de poder capazes de majorar as forças, as aptidões, a vida em geral, sem por isto torná-las mais difíceis de sujeitar.

Também apresento um breve histórico do Afeganistão, com foco no período da Guerra Fria, com o intuito de mostrar como o contexto político e a formação de uma cultura diversa afeta a vida e a obra de Abdul.

Do mesmo modo, considero indispensável passar pela biografia da artista, cuja vida e obra indicam caminhos na produção de subjetividade e identidade cultural de um sujeito que desterritorializa-se e reterritorializa-se, além de uma sucinta passagem sobre o ponto de vista que consideramos performance nesta dissertação.

Guillermo Gómez-Peña, mexicano radicado nos Estados Unidos, performer, ativista e educador, procura, por meio de seus textos e performances, questionar e problematizar os lugares de fala, a quem se dirigem, e por quem são projetados. Em seu texto “Em defesa da arte da performance” evidencia a Performance como um território cujas bordas estariam borradas e que, por isso, ela seria um lugar possível para que transitem e se manifestem os nômades, os refugiados, os desterrados. Por ser, ao mesmo tempo, um lugar de invenção, se oporia aos espaços construídos pelos Estados/Nação, onde se destaca a necessidade das regras para o bom funcionamento de sua dinâmica.

Para mim, a arte da performance é um “território” conceitual com clima caprichoso e fronteiras moveáveis; um lugar onde a contradição, a ambiguidade e o paradoxo não são somente tolerados, mas estimulados. Cada território onde atua um artista da performance, incluindo o presente texto, produz um resultado ligeiramente diferente do de seu vizinho (GÓMEZ-PEÑA, 2013, p.444).

É por meio desse olhar sobre a performance, esse território de fronteiras moveáveis onde atuam os artistas, e sobre os diferentes modos de afetação e desdobramentos das experiências que chego à questão das desterritorializações e reterritorializações.

Para compreender esse conceito, recorri aos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari, que pensaram o termo, um neologismo, que aparece originalmente na obra “O Anti-Édipo” e é atualizada em “Mil Platôs”, produto sobre o qual me apoio na maior parte das vezes quando me refiro aos autores durante esta pesquisa. Esses termos se conectam tanto com a ideia de território, como com os elementos com os quais está ligado, sejam as fronteiras, a propriedade, os hábitos. Nesse caso, a desterritorialização seria um processo de ruptura com esse lugar, seja ele um espaço geográfico ou as experiências a ele relacionadas, um deslocamento de pensamento ou de ação.

A reterritorialização seria, por sua vez, um processo que surge de dentro do território, e que diz respeito a uma reorganização das referências, dos vínculos, das memórias, dos percursos; um movimento aberto, que não prevê em si encerramento. Nesse sentido, desterritorialização e reterritorialização agem num continuum.

Sobre esse conceito, Deleuze e Guattari (2010) aliam a arte e a filosofia, como áreas e forças capazes de invocar esses territórios por vir. Primeiramente, associam a integração entre desterritorialização e reterritorialização, quando afirmam que “a desterritorialização de um tal plano não exclui uma reterritorialização, mas a afirma como a criação de uma nova terra por vir” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.107). Posteriormente, esclarecendo que:

A arte e a filosofia juntam-se nesse ponto, a constituição de uma terra e um povo ausentes, como correlato da criação. (...) esse povo e essa terra não serão reencontrados em nossas democracias. As democracias são maiorias, mas um devir é por natureza o que se subtrai sempre à maioria. O artista ou o filósofo são incapazes de criar um povo, só podem invocá-lo, com todas as suas forças. Um povo só pode ser criado em sofrimentos abomináveis, e tampouco pode cuidar de arte ou de filosofia. Mas os livros de filosofia e as obras de arte contêm também sua soma inimaginável de sofrimento que faz pressentir o advento de um povo. Eles tem em comum resistir, resistir à morte, à servidão, ao intolerável, à vergonha, ao presente. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p.130-132).

Nesta pesquisa, esse conceito se vinculará à trajetória biográfica de Lida Abdul para referir-me ao processo de migração por ela vivido e ao movimento de reinserção de sua identidade cultural em diferentes territórios a partir da sua experiência como refugiada. Também para pensar suas performances como ações que deslocam o significado dos espaços onde ocorrem, acoplando a eles não somente outras leituras, como criando neles outras paisagens, por meio dos cenários que neles instaura, como é o caso, por exemplo, da sua instalação *In transit*.

No Capítulo 2 problematizo o vídeo-arte “Military-Body”, ressaltando a relação entre a obra e a leitura política que se pode fazer ao abordar alguns dos elementos utilizados no respectivo trabalho. Além disso, lanço um olhar e discutir acerca do corpo social e o corpo militarizado, também evidenciados por Abdul.

Por corpo militarizado compreende-se o corpo que passa por um processo de controle, disciplinarização e adestramento, diferindo-se do corpo social, em que há uma homogeneização do comportamento. O corpo que, aqui, chamo de militarizado “destaca-se”, pois teria, ao longo do tempo, adquirido para si o reconhecimento do lugar que ocupa, o que lhe garantiria a possibilidade de reproduzir, com outros, relações violentas de poder. .

Para sustentar os pensamentos, ideias e conceitos que serão utilizados ao longo da narrativa que segue, recorri a autores como Christine Greiner, Gilles Deleuze & Felix Guattari, Michel Foucault, Giorgio Agamben, Nietzsche, Peter Pal Pelbart, Renato Cohen, à orientadora desta pesquisa, a Prof<sup>ª</sup>. Dra. Luciana Lyra, Eleonora Fabião, Walter Benjamin, além de entrevistas (retiradas da internet) com a própria artista.

Para compreender como Abdul se magnetiza à atmosfera do espaço, criando outras possibilidades de relação com o mesmo, recorri à Michel Foucault (2013), especificamente a um conceito utilizado por ele, denominado “heterotopia”. Com esta ideia, o filósofo libera os

espaços utópicos para as impossibilidades aos quais podem ser destinados, e edifica esse princípio do que pode ser a heterotopia.

Em seu livro “O corpo utópico e as heterotopias”, Foucault (2013, p.22-23) fala sobre o significado e a importância que passaram a ter os cemitérios no final do século XVIII, que, colocados fora dos limites das cidades, tratar-se-iam de prevenir as pessoas do “contágio da morte”.

Se, por um lado, tem-se que, em determinadas organizações sociais que não se encontram em estado de exceção, há os lugares destinados para os mortos, como por exemplo, os cemitérios, por outro, como é o caso de algumas cidades ou comunidades que estão a passar por processos de guerras ou conflitos de extrema violência, os espaços onde os mortos se encontram já não se distinguiriam dos espaços comuns onde habitam os corpos “vivos”.

No caso das obras “In Transit” (2008), “Clapping with Stones” (2005) e “Dome”<sup>29</sup> (2005), de Abdul, por exemplo, os participantes que vivenciam a performance proposta pela artista reavivam os espaços que foram bombardeados e que estão supostamente mortos, dando a esses pequenos pedaços de terra em Cabul lampejos de vida, efêmeros que sejam. E, onde haveria a contaminação da morte e proliferação do vazio, do silêncio e da secura desencadeada por esses aspectos minados e trazidos à tona por meio de ações belicosas, dá-se a arte, que, nesse caso, produziria a experiência de uma heterotopia. Segundo Foucault (2011, p.24): “Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis”.

Também trago o conceito de desterritorialização, a partir da ideia lançada por Deleuze e Guattari, repensada e também discutida por Stuart Hall (através de uma perspectiva e abordagem sociológica), voltada para os processos de deslocamentos, não só territoriais, como culturais, e, neste caso, exemplificados por meio das trajetórias vividas por Abdul.

Pensar a desterritorialização implica em considerar uma movimentação que pode reconfigurar os espaços e as relações que, até então, encontravam-se neles estabelecidas e des-hierarquizar, por exemplo, os afetos, e potencializar, descobrir e inventar novas camadas nas estruturas que questionem e modifiquem os textos circunscritos nesses espaços.

---

<sup>29</sup> As três obras dão-se em locais pontuais: A primeira, num avião russo abandonado. A segunda, num templo budista que foi bombardeado e que só restaram os escombros e as ruínas. E a terceira também acontece num antigo monumento, que no vídeo aparece já destruído.

A desterritorialização e a reterritorialização, num processo contínuo, teria também a característica de desestratificar os códigos sociais pré-estabelecidos e permitir, nos espaços que se abrem, outros rearranjos.

Podemos pensá-los, também, como um movimento de ressignificação de elementos ligados à cultura tradicional, somando-o a outras culturas, criando uma outra, múltipla e diversa.

Desterritorialização e Reterritorialização seria um fluxo que altera outros modos de existência, começando pelo próprio modo de existir, agregando-se a outros e que depois se dispersa, como numa dança em que, ao encontrar com outros corpos, o corpo que dança comunica-se e dialoga, buscando meios de revelar o que sente através de uma estética cuja forma projeta historicidades que vão desde a ancestralidade e pessoalidade à códigos reconhecidos universalmente.

Para explicar essa correlação sem-fim entre ambientes, paisagens, coisas, ações, pensamentos, culturas, que desterritorializam-se e reterritorializam-se, Deleuze e Guatarri (2011, p.26) recorrem a um exemplo que me parece esclarecer esse vínculo contínuo que ocorre entre isto e aquilo:

A orquídea se desterritorializa, formando uma imagem, um decalque de vespa; mas a vespa se reterritorializa sobre esta imagem. A vespa se desterritorializa, no entanto, devindo ela mesma uma peça no aparelho de reprodução da orquídea; mas ela reterritorializa a orquídea, transportando o pólen. A vespa e a orquídea fazem rizoma em sua heterogeneidade. (...) Ao mesmo tempo trata-se de algo completamente diferente: não mais imitação, mas captura de código, aumento de valência, verdadeiro devir, devir-vespa da orquídea, devir-orquídea da vespa, cada um destes devires assegurando a desterritorialização de um dos termos e a reterritorialização do outro, os dois devires se encadeando e se revezando segundo uma circulação de intensidades que empurra a desterritorialização cada vez mais longe.

Quando falo em tradução de experiências, me refiro a esse tipo de movimento, em que Abdul desloca o trauma do túmulo do silêncio e transforma-o numa experiência viva, que se dá em outro lugar, tal qual ocorre em “In transit”. Daí que o trauma já não é mais trauma. Ao mesmo tempo, atualiza o passado, dispõe-se para o presente sem perder de vista o que originou essa transformação, e lança-se como um acontecimento, abrindo-se a inaugurar outras leituras sobre intensidades, velocidades, direções: devires. Isso em relação ao trabalho. Em relação à cartografia que traça enquanto nômade, o que vale é a fluidez e dinâmica por meio das quais as culturas se fundem e fecundam-se umas às outras, tal qual a orquídea e a vespa.

Para tratar das relações entre corpo, performance art e violência, recorrerei a parte dos textos reunidos na coletânea “Leituras do Corpo” (2003-2010), organizada por Christine Greiner e Claudia Amorim, na qual encontram-se ensaios e textos de filósofos e artistas contemporâneos, que se propõe a pensar, relacionar e problematizar as artes e as políticas em contextos de violência na contemporaneidade. Sobre a seleção do tema e de autores que compõem a coleção, Greiner (2007, p.12) explica:

Os autores que escolhemos para compor *Leituras da morte* (...) chamam a atenção para as diferenças entre o discurso da morte, a busca pela significação da morte, suas representações e a consciência da mortalidade. Observando processos artísticos, centros urbanos ou discursos filosóficos, a violência envolvida nos processos por eles investigados revela-se sempre como uma performance da perda. Ela nunca é sem sentido – embora às vezes pareça assim -, mas sempre serve de uma forma ou de outra para chegar ao ponto que interessa a alguém ou a um grupo. Como havia proposto Bataille (1967), toda violência é excessiva porque pra ser demonstrativa e chegar ao ponto desejado precisa “gastar” coisas (objetos, sangue, sentimentos) em um ato de “gastar improdutivamente”. Além disso, completa Roach (1996), toda violência é performativa porque precisa ter público, nem que o público seja apenas a própria vítima.

É possível acompanhar ao longo da leitura como se entrelaçam mutuamente os processos históricos e os processos de manifestações artísticas e como eles são recorrências de reflexões provocadas pela própria experiência pela qual o corpo passa e que implicam nessas transformações, na forma de ver e encarar a vida.

Quando falo em repensar a vida, considero os aspectos que acredito serem primordiais dela, sejam as relações, os afetos, o corpo, partindo do próprio corpo e dos espaços onde esses encontros se dão. Da relação desses corpos com a morte, por exemplo, e também de como a morte passa a ser vista, entendida e compreendida em cada época e ao quanto as performances associam-se a essa possibilidade iminente da morte em nossas vidas.

Num contraponto à rapidez com que se dão as mortes em contextos de guerra, as obras de Abdul não só realçam a potência da vida também iminente, como as faz de forma lenta, rompendo com um fluxo e propondo outras intensidades, uma “des-esperada” descontinuidade<sup>30</sup> no processo histórico de onde nasceu, partiu, e para onde, então, lança seu olhar.

---

<sup>30</sup> “Para não se manter surda ao rumor da ação do tempo, toda área de conhecimento deve lembrar que o que está designado como seu domínio não passa de um recorte e uma rarefação de um saber mais amplo, ao qual o recorte se subordina como uma descontinuidade”. (GREINER & KATZ, 2006, p.126).



Da relação entre o des-espero, (num sentido de desfazer a espera) e o artista, Marcelo Coutinho (2011, p.147-149), artista visual e professor de departamento de artes visuais da Universidade Federal da Paraíba fala:

Se a natureza é magnificamente in-esperada, a arte é nobremente des-esperada. O des-esperado indica um fazer, mesmo que este fazer seja um desfazer, seja o ato de apagar. Apagar as páginas de certo horizonte, para que outros, incertos ali se inscrevam, Deve existir algo revelador em algum lugar.. Portanto, isso que acossa a arte é por excelência a construção de um continente para que este des-esperado ecloda.

Também recorro a dois termos cunhados por Luciana Lyra: a ideia de *artista de f(r)icção* e o conceito/prática de *mitodologia em arte*, defendidos e desenvolvidos pela professora e pesquisadora durante sua dissertação de mestrado em Artes Cênicas (IA-UNICAMP, 2005) e tese de doutorado também em Artes Cênicas (IA-UNICAMP, 2011) e pós-doutorados em Antropologia (FFLCH-USP, 2015) e Artes Cênicas (DEART-UFRN, 2015), respectivamente.

Na primeira, Luciana Lyra, ao aliar-se a direcionamentos já introduzidos por Victor Turner (1988) e John Dawsey (2005), fricciona, como o próprio termo já diz, ficção e realidade. Esse contato pode dar-se tanto de forma conflituosa, ou não. Como ela mesma define: “um *ator de f(r)icção*, uma espécie de cartógrafo que vai traçando paisagens na relação com a alteridade” (LYRA, 2015, p.121).

Já a *Mitodologia em arte* é descrita como:

um complexo, que parte do *si mesmo* (o artista) para galgar o *outro* (a comunidade). Propõe uma arte de existência, destacando-a num patamar não só estético, mas ontológico, capaz de investigar a natureza do agir e dos modos de ser do artista, de desvelar suas potencialidades mais altas (LYRA, 2014, p.177).

Do encontro entre o *eu* e o reconhecimento da alteridade e da relação que se dá entre artista e o meio que pesquisa, habita e que inspira e impulsiona sua criação, nasce o conceito de *Artetnografia*, também elaborado por Luciana Lyra, em 2010, e reelaborado, em 2013. Este vincula-se

a estratégias antropológicas contemporâneas de atuação em campo, configurando-se como prática realizada por artistas cênicos ao se deslocarem aos locais onde vivem aqueles que intentam observar, para que nesta interação polifônica e subjetiva possa fomentar a criação da cena performática (LYRA, 2013, p.20).

Nesse sentido, a *Artetnografia* está intrinsecamente ligada à *Mitodologia em arte*. Esses conceitos em constante trânsito e, também sempre abertos ao encontro de outros conceitos e práticas me parecem passar eles mesmos pelo processo de fricção, sendo, por isso, com frequência, repensados e reformulados, desdobrando-se quando associados a outras áreas, lugares e contextos.

Ao considerar relevantes as possíveis conexões entre estudos e investigações de conceitos e análises das áreas de filosofia, sociologia e antropologia junto a teorias que pensem o processo criação artística, para o aprofundamento da pesquisa, enveredo-me à vida e obra de Lida Abdul, para tentar compreender através dos estudos de suas obras, entrevistas, e outros materiais disponíveis sobre a artista afegã na internet, quais seriam as experiências, em nós artistas, que nos convidam e/ou nos permitem deslocar-nos de nossos hábitos. De que maneira essas experiências traumáticas podem conduzir os artistas a reverem seus valores, seus padrões de comportamento e por consequência, produzir obras cuja intensidade impregne aquele que tem acesso a ela, de modo a instaurar-se em seu inconsciente, mexer, fazer nascer e brotar, remexer, e revirar, por fim, os afetos, as percepções, as reflexões e ações frente às demandas do mundo?

Lida Abdul expressa uma linguagem ao compor, na paisagem, dilemas da sua história. Subvertendo e substituindo uma política estética da demolição, da destruição, por uma política da realização dos espaços. Debruçar-me sobre essas problemáticas é como encontrar um espaço e, nele, um lugar, onde eu possa falar das feridas do mundo e mirar aos que nos atiram com uma arma combatente que age de maneira preventiva e dirigida.

Por fim, no capítulo 3, discuto a obra “Global Porn” (2002), relacionando as fotografias dessa ação capturada em vídeo, com a crítica que a artista faz ao sistema capitalista, por meio de uma ação político-performática.

No corpo do texto, faz-se presente a questão evidente, que é a falta de contato com Lida Abdul durante toda a pesquisa, apesar da tentativa em comunicar-me com ela, primeiramente através de um e-mail disponível em seu site oficial e, posteriormente, por outro e-mail encaminhado por uma curadora que organizou a exposição “Time, Love and Workings of Anti Love” em Portugal, em 2008.

Em função desse não-diálogo direto com a artista, penso ser importante, também, anexar algumas das entrevistas que considero relevantes pelo teor que carregam e que encontrei disponíveis em alguns sites na internet, em outras línguas: italiano, inglês, francês e

alemão, o que revelaria a difusão do trabalho de Abdul em outras partes do mundo, mais especificamente na Europa.

Constará, também, no decorrer da dissertação, escrituras que denominei de “Diários de Guerra Pessoal”, que foram criados ao longo desta pesquisa, paralelo a laboratórios práticos que desenvolvi em função da necessidade de sentir a reverberação da pesquisa para além da escrita acadêmica, culminando na criação de pequenos textos dramatúrgicos. Trechos desses “Diários de Guerra” abrem o prelúdio, os capítulos 1, 2 e 3 e o epílogo, a fim de somarem à introdução de cada nova discussão a ser abordada um cenário, por mim, experienciado e vivido, considerando-os como metáforas para as minhas próprias ruínas, as quais desvelaram-se ao longo da pesquisa. Estes mesmos “Diários” aparecem na íntegra nos anexos finais.

# Capítulo 1

**Espaços In Transit, fronteiras permeáveis:  
Entre *Heterotopia* e *Desterritorialização***

*Resquícios de antigas construções abandonadas. // Resquícios das pedras todas deixadas pra trás. // Historiadores diriam que tratam – se de fósseis não encontrados sequer nas últimas encarnações e eu que não quero voltar a ser nas próximas reencarnações reivindico meu direito a morte suave, morte sem nada.*

*(Trecho de Diários de Guerra / Camila Duarte).*

Um corpo que rompe com as regras as quais está submetido e lança-se ao mundo como resposta e reação a determinadas afirmativas impostas. Esse corpo reage às ordens estabelecidas e consagra-se, então, no lugar do outro. Sendo, ele próprio, o outro. Falo de alteridades, mas também falo do lugar de onde você se encontra agora: aqui.

Nas linhas que seguem, tratar-se-á da obra *In Transit*, idealizada pela artista afegã Lida Abdul.

**Figura 1 – Registro da vídeo-arte “In Transit”<sup>31</sup>**



Fonte: <<http://www.reykjavikboulevard.com/lida-abdul/>>.

Para a realização de *In Transit*, instalação audiovisual realizada num centro de arte contemporânea na Austrália, em 2008, a artista afegã Lida Abdul iniciou o trabalho convidando crianças com quem cruzou nas ruas de Cabul, capital do Afeganistão, a participarem de uma ação, para a qual propôs um roteiro.

O que se pode acompanhar, nos quase seis minutos de vídeo, são aproximadamente 60 crianças brincando com o que restou de um avião russo, deteriorando-se numa paisagem em Cabul, já há cerca de 15 ou 20 anos: um deserto vivo; um objeto remissivamente morto.

Começo a olhar e a interpretar essa obra desde onde escrevo e o que se tece entre a necessidade das referências teóricas para uma abordagem que corresponda às exigências

<sup>31</sup> As imagens utilizadas neste ensaio, referentes às obras de Lida Abdul, podem ser encontradas no site oficial da artista <http://www.lidaabdul.com/>

acadêmicas. O imaginário que compõe meu mundo, onde passa a habitar o enigmático mundo de Lida Abdul, beira o devaneio de qual fala Bachelard (1988, p.15):

Assim, em nosso modesto estudo das mais simples imagens, nossa ambição filosófica é grande: provar que o devaneio nos dá o mundo de uma alma, que uma imagem poética testemunha! Uma alma que descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, onde ela é digna de viver.

Desta maneira, não só considero minha leitura sobre esta obra como um devaneio, em que meu mundo e alma se identificam e se reconhecem em *In transit*, a partir de uma criação artística sobre as ruínas fundadas em período de conflitos ideológicos e/ou culturais, como penso que a obra em si é um devaneio que se dá por meio da manifestação de uma experiência pessoal, coletiva e histórica, da qual Abdul compartilha com o público.

Esse espaço inventado dialoga com a história da artista, assim como com o local em que se dá, e, ao mesmo tempo, cria outra possibilidade de experiência (para além das que já estão dadas e são evocadas pelo/no espaço em que ocorre), que será vivida somente naquele momento da performance.

Um espaço que propõe uma experiência na qual ocorra um deslocamento das relações e percepções, tanto a partir da modificação que se dá no espaço durante a realização da performance, quanto as ações e atitudes dos participantes que, ao meu ver, necessariamente, passam a ser outras frente à releitura do cenário que se apresenta. Nesse sentido, *In transit* tem de onírico o que tem de heterotópico. Para Foucault (2013, p.20):

Heterotopias são espaços absolutamente outros; (...) que são absolutamente diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-los ou purificá-los. São como que contraespaços. (...) lugares reais fora de todos os lugares. Há, por exemplo, os jardins, os cemitérios (...) as colônias de férias, e tantos outros.

Abdul cria imagens como uma petição para um novo mundo, como alega em entrevista:

Art is a petition for another world, a momentary shattering of what is comfortable so that we may become more sophisticated in reclaiming the present. The new wandering souls of the globe, stubborn, weak, persecuted, strong, will continue to

make this art as long as people believe in easy solutions and banal closures.  
(ABDUL, 2010)<sup>32</sup>

Vejo como se Lida Abdul criasse, nesse entrevero de tempos que a heterotopia propicia, uma ambiguidade entre a vida pulsante que jorra das crianças (estes seres que muitas vezes são tidos e vistos como o futuro das gerações que seguem), e a “velharia”, que são os escombros desse antigo avião. A carapaça<sup>33</sup>, que é, para a artista, como um esqueleto, passará, então, por um processo de cura. Uma espécie de ritual em que seus buracos expostos e suas feridas abertas serão cobertas pela maciez de uma porção de algodões.

Penso que, quando reúne essas crianças para atualizar a memória da guerra por vias de afeto<sup>34</sup>, num ato simbólico e concreto que transforma a história, o instante, e noções de tempo e espaço, torna possível traçar um paralelo entre a performance e alguns dos princípios de heterotopia propostos por Foucault (2013, p.26), que afirma que “as heterotopias possuem sempre um sistema de abertura e de fechamento que as isola em relação ao espaço circundante. Em geral, não se entra em uma heterotopia como em um moinho, entra-se quando se foi submetido a ritos, a uma purificação”. Pois é nesse novo espaço, então, imaginado pela artista e realizado pelos que ali estão, que parecem pulular fantasias inerentes aos sonhos de paz daqueles que vivem em estado de exceção.

Aqui, impõe-se uma questão: De que maneira teriam participado essas crianças, todos eles meninos, nas ações propostas por Lida Abdul? Enquanto performer, estaria ela reproduzindo relações de poder no sentido de não horizontalizar as relações, determinando previamente os papéis e espaços ocupados por cada um em sua obra? Ou, no caso desta intervenção, seria o ponto alto do trabalho o resultado do vídeo, independente das leituras e interpretações que esses meninos possam ter dado à experiência?

Esse corpo caído, esse corpo ausente, esse avião morto, resultante de uma guerra quase iminente, esse avião-corpo, esse corpo-casca será ainda transmutado à categoria de brinquedo, e de um peso infalível e gasto, ganhará, por instantes, a leveza de uma pipa que sobe aos céus,

---

<sup>32</sup> Disponível em: <[http://www.annaschwartzgallery.com/works/artist\\_exhibitions?artist=112&year=2010&work=12448&exhibition=334&page=1&text=1&c=m](http://www.annaschwartzgallery.com/works/artist_exhibitions?artist=112&year=2010&work=12448&exhibition=334&page=1&text=1&c=m)>. Acesso em 30/09/2015. A arte é uma petição para outro mundo, um rompimento momentâneo do que é confortável para que possamos tornar-nos mais sofisticados na recuperação do presente. As novas almas errantes do mundo, teimosas, fracas, perseguidas, fortes, continuarão a fazer esta arte enquanto as pessoas acreditam em soluções fáceis e fechamentos banais. (Tradução Própria).

<sup>33</sup> Sentido figurado utilizado pela própria artista.

<sup>34</sup> “Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções”. (SPINOZA, 2009, p.96).

manuseada por meninos que vislumbram, no imenso “brancoazul” das nuvens, a consagração de uma ação genuinamente lúdica.

Essas crianças que me levam de encontro à vida, no objeto roto, passam, então, aliadas a cordas que se encontram amarradas ao avião, a tentar fazer com que ele suba flutuante e arejado, como um balão.

**Figura 2 – Registro da vídeo-arte “In Transit”**



Fonte: <<https://www.crossingeurope.at/en/archive/films-2008/movie/in-transit.html>>.

À luz da narrativa que se acende sobre esse panorama, imbricam-se a poética de uma ficção real e a realidade de uma história concreta. Uma história que tange a si mesma, mas numa tentativa alternativa de construir, a partir do vídeo em questão, um espaço-tempo em que outros canais dispositivos reanimem a nossa capacidade de fazer história fazendo arte.

Diante deste novo cenário, pode-se dizer que essas crianças que participam de *In Transit* como colaboradoras do trabalho da artista e aqueles que têm a oportunidade de acompanhar ao vídeo, “se veem confrontados com elementos da história recente” (FISCHER-LICHTE, 2013, p.27) afegã e os rastros ocasionados pela guerra. Esta experiência, porém, se dá sob uma nova óptica. Para Fischer-Lichte (2013) o teatro se dá, necessariamente, entre o real e o fictício, independente do lugar em que aconteça.

Erika Fischer-Lichte é uma teatróloga alemã, que se dedica à teoria do teatro e aos estudos da estética performativa. Em entrevista concedida a Matteo Monfito (Profº Dr. do Departamento de Artes da UNICAMP), num dado momento, ele fala sobre a distância com que parecem ser abordadas as linguagens teatral e performática no Brasil, então, ao ser



questionada sobre como são vistas e como relacionam-se essas áreas na Alemanha, Fischer-Licht esclarece que a relação entre Teatro e Performance é mais próxima do que a maneira com que abordamos o encontro entre essas áreas, aqui, por exemplo.

Por esse ponto de vista, há uma ruptura da ideia dicotômica que se tem do teatro e da performance, reconhecendo entre eles uma inter-relação, ainda que signifiquem coisas distintas, ou seja, o fato de produzirem distintos significados não impede de reconhecermos que são linguagens entrelaçadas. Portanto, de certo modo, poderia compreender *In transit* como uma ação teatral, mesmo quando elaborada performativamente.

Acredito que *In transit* oferece, aos que se deparam com a instalação, solenes pistas através desse espaço agora atualizado e fértil, no qual serão concedidos ao público a liberdade e o poder de reconstruir, naquele instante, diante das indagações imagéticas geradas pela fruição estética, uma outra história. Ou, nas palavras de Erika Fischer-Lichte (2013, p.20): “é inevitável que, em um dado momento, seja produzido um deslocamento: a ordem de representação é perturbada e surge uma outra ordem, mesmo que temporária”.

Dito isto, pergunta-se: seria, esta ordem, a ordem de uma imaginação materializada e viva? Seria, esta, uma das ordens da performance: a capacidade de elucidar novos, efêmeros e performativos espaços, cuja potência neles ativada nos lançaria a novos mapeamentos de si, do nosso olhar sobre as coisas, e à rascunhar cartografias simbólicas de uma geografia poética por vir?

Desta forma, pode-se dizer que esta é uma obra que se encontra geograficamente localizada, ainda que não seja possível fazer um mapeamento, visto que o que tange seu acontecimento é um tempo outro, caracterizado por uma descontinuidade que atravessa seus ramos, unindo-se à virtual artimanha contemporânea das múltiplas possibilidades de conexões em rede.

Defendo que, numa perspectiva territorial, o que Lida Abdul faz em sua obra é varrer o que resta das relações verticais e de domínio, e, longe de dialogar com as relações de poder, ao mesmo tempo em que me parece interrogá-las no cerne de suas ações, ela instaura uma espécie de comunicação em que as crianças conduzirão, pelo espaço, seu olhar, sua atenção, sua sensibilidade. Simultaneamente, a meu ver, essa relação se dá de forma ambígua, visto que Abdul encontra-se ausente em boa parte das performances que idealiza, enquanto encarrega-se do trabalho e do papel de conduzir, por meio de seu próprio olhar (reforço: uma mulher cujos umbilicais vínculos afegãos a obrigariam a ausentar-se por completo dos lugares

de fala destinados somente aos homens) que empunha uma câmera de vídeo, cujo discurso poético é também político.

Quando um avião que nos leva pelas nuvens, de um continente a outro, por exemplo, cai; ou quando um avião transportador de mísseis explode e detona os previsíveis espaços para os quais foi sancionado, e detona a si também, esse avião, que é passageiro, justamente porque ora vai, ora volta, ora regressa, ora não retorna e tampouco chega, carcomido agora pelo tempo, pela ferrugem que o contorna, esse avião, agora, pelos olhos de Lida Abdul e pelas mãos daqueles que o reconfiguram a nível de poesia, esse avião, caído e deteriorado, torna-se espaço de cuidado.

Seus motores, todos silenciados,  
suas cicatrizes,  
suas feridas...  
serão cuidadosamente cobertas.

Curadas por pequenas mãos, munidas e imbuídas de ingenuidade e pequenos pedaços de algodão.

Para que as entranhas de uma soterrada realidade não nos escapem, e não nos diminua tal qual o avião à carcaça, é preciso que se criem espaços de cultivo da inocência, que sejam produzidas memórias novas sobre outro espaço e, também, a partir de um novo olhar, que possa ver e anunciar uma realidade que vinga. Outra, que brota. Que emerge. Outra que grita.

Pois é nesse espaço, criado e inventado pela artista afegã e seus “pequenos” interventores, que agora você repousa.

Este avião, então, entrega à imaginação do homem, da mulher, da criança, o direito ao voo.

Lida Abdul concede ao pouso o direito do voo, ao pássaro o direito de homem, ao avião o direito da morte e do repouso, e à criança, o mistério da cura.

O que se vê é um espaço em que esses corpos, cujos papéis com frequência são friamente diagnosticados, podem experimentar justamente a inversão desses papéis. Essa experiência impulsionaria, então, à possibilidade da troca, do câmbio, de despregar-se, rasgar-se. Transvestir-se, essa é a opção.

Lida Abdul não aceita ser atropelada pelos tanques de guerra. Numa entrevista concedida ao Portal ArtSlant<sup>35</sup> ao referir-se à performance “White House”, por exemplo, em

---

<sup>35</sup>Ver mais em: <http://www.artslant.com/ny/artists/rackroom/7567>. Acesso em 28 de janeiro de 2016.

que pinta ruínas de branco, Abdul chama de “antimonumento” o trabalho que realiza, visto que, ao mesmo tempo em que transforma os restos visíveis de um passado em ruínas, ela visibiliza a deterioração e precariedade da materialidade e da ânima dos espaços atingidos por períodos de guerra e violência. Por isso, penso que, consciente disso, a artista abre caminho por entre os escombros, negligenciando toda e qualquer ordem imposta.

O que ela faz com aquele que participa e experiencia suas ações é compartilhar essa inquietação de ver o mundo e os espaços desse mundo com um olhar refinadamente trabalhado, sensível, sensibilizado, destoando-se do senso comum. Para isso, cria e realiza localidades e acontecimentos, nos quais as mais distintas subjetividades são convidadas a viver a experiência de ser outro. Outro corpo num outro espaço.

Esse processo se assemelha à prática e conceito de *Artetnografia* proposta por Luciana Lyra (2014), em que a subjetividade do artista mescla-se à determinada experiência vivida na comunidade em que está inserido, seja pesquisando, ou no retorno a um lugar de onde tenha saído, como é o caso de Lida Abdul.

Nesse encontro entre artista e comunidade, ou contexto de alteridade, leva-se em conta a poética que permeia tanto as histórias ali submersas, como as que se encontram a olhos nus, expondo as íntimas características que vestem as cicatrizes de um lugar e das pessoas que ali sobrevivem e resistem.

*A Artetnografia* constitui-se como um operador que promove contaminação entre artistas e comunidades. Sendo que essas comunidades são delimitadas, a partir das dinâmicas pessoais dos artistas no processo de criação, não se desdobra numa forma de teatro que trabalha sobre e com membros de uma determinada comunidade, constitui um modo de apreensão de artistas em comunidades que, por sua vez, são delimitadas em função da demanda particular de cada grupo artístico trabalhado (LYRA, 2014, p.178).

Penso que, nesse jogo de alteridades, torna-se possível despossuir-se das identidades as quais somos aspirados e entregar-se à realidade efêmera, cujo espaço te permite, ainda que continuar a olhar com os mesmos olhos de sempre, olhar e calar-se diante da transformação e permitir-se calado, notar a amplitude de seu horizonte estender-se, e mais.

Essa extra espacialidade afirma, então, as relações que, cotidianamente, legitimam aquele espaço, mas, ao mesmo tempo, ao propor novas formas de encarar a realidade, cria outras realidades que extrapolam o automatismo com que, muitas vezes, enfrentamos essa realidade vigente.

Arrisco-me a dizer que, nesse movimento de atuação crua e lúdica nos espaços de guerra, nos territórios marcados por conflitos e inflamados de poder, ocorre a criação de um campo de forças, em que a performance acaba por reverberar, para além de sua efemeridade, nas relações entre os que participam e o local em que intervém. No caso de *In Transit*, afetaria, inclusive, a perspectiva dos pais dessas crianças, que provavelmente passaram pela experiência da guerra e que tiveram, em algum instante, seu futuro violado. Eles podem, a partir de então, tatear seus resquícios de dor e trauma, com aspectos de beleza e fantasia. Nas palavras da própria artista:

A dura realidade da destruição da guerra é contraposta pela esperança no futuro, representada pelas crianças. As criaturas mais inocentes. Eu quero trazer para fora a beleza da forma trágica em que as crianças enfrentam cenários violentos e mostrar como elas podem ser flexíveis em condições semelhantes com a sua inocência, através da criação de um antídoto para a tragédia da sua condição. Sem as crianças brincando e correndo pelas ruas de Cabul, o Afeganistão hoje seria ainda mais violenta do que é. (ABDUL, 2008).<sup>36</sup>

**Figura 3 – Registro da vídeo-arte “In Transit”**



Fonte: Acervo Pessoal

Se, por um lado, essa fala de Abdul aparenta uma desconsideração no que diz respeito aos outros humores que permeiam a infância, sejam o ódio, a raiva, a tristeza, a reprodução de ações violentas, o próprio trauma e, talvez, até uma ilusão de que a presença das crianças nas ruas é o que garante que a violência em Cabul não se alastre de forma ainda mais drástica, por

<sup>36</sup> Ver mais em: <http://www.mots.org.il/Eng/Exhibitions/WorkItem.asp?ContentID=697>.

outro lado, essa mesma afirmação mostraria o quanto é forte a presença da destruição. Restaria, então, apegar-se ansiosamente à promessa de um futuro, que viria corporificado na infância que se vive nas ruas, em oposição à falta de perspectiva vivida pelos adultos que passaram pela experiência de viver num período declarado de guerra.

Porque muitas vezes a urgência da mudança não pode ser contida no espaço de um corpo enérgico. Ou ainda, a emergência do espaço, quando é captada por um corpo apto a realizar revoluções semânticas na geografia local, trança-se junto a essa história que o abraça, e apenas se doa, inconsciente à obra daquele que o olha, que o toca, o escuta e transforma-o num outro espaço: um espaço de nascimentos e vida.

Lida Abdul, então, ocupa esses espaços, propõe e elabora um encontro entre a ruína, o escombros e a materialização daquilo que configura o resto ainda presente à memória que se atualiza, ao mesmo tempo em que cria elementos numa categórica trama heterotópica. Assim, a artista instaura um movimento em que, a um só tempo, faz pulsar o coração da paisagem e reintegra ao ser humano sua capacidade de intervir concreta e poeticamente no mundo.

Se a guerra chega arrebatando no “modo” destruição, as ações de Lida Abdul partem do princípio da desconstrução daquilo que está dado e sugerem, de forma brilhante, a possibilidade da reconstrução dos espaços e suas breves histórias por um viés da invenção. *In Transit* é capaz de sobrevoar delicadamente a imaginação daquele que está afim e atento às urgentes necessidades de seu tempo e dos espaços que frequenta, percorre. Semeia.

Neste sentido, penso ser fundamental olhar para a história do Afeganistão, já que *In Transit* e os demais trabalhos que serão aqui apresentados e discutidos encontram-se entrelaçados ao processo de construção histórica, política e cultural desse país. Poderemos, desta maneira, buscar compreender de onde emergem e como se desenvolvem as obras da artista afegã Lida Abdul.

Antes de qualquer coisa, peço permissão ao adentrar a essa história e quero deixar claro que reconheço os diversos pontos de vista que o tema pode abarcar em função da complexidade que envolve. O que se pretende com esta pesquisa é buscar compreender como esse contexto político, caracterizado por uma formação multicultural, afeta a vida e a obra de Abdul.

Reconhecido mundialmente como um ponto geograficamente estratégico desde a pré-história, a República Islâmica do Afeganistão, como hoje é nominada, é um território marcado por disputas desde os seus primórdios.

As sucessivas tomadas de poder, constituídas por distintos e duradouros processos de dominação e conquista pelos diferentes impérios<sup>37</sup>, aos poucos, caracterizaram esse país por uma complexa heterogeneidade cultural, em função, também, da miscigenação entre os povos que por ali passaram. Isso assinala como emblemática a construção de uma identidade da qual pudessem dizer-se oriundos, gerando, assim, uma série de conflitos e guerras internas, além das invasões de países estrangeiros.

Outro cuidado que procurarei tomar ao fazer referência aos acontecimentos considerados importantes ao longo deste texto será de não tratar deles apenas como meros dados, e, tampouco, evidenciar os números ou estatísticas, mas destinar a atenção sempre que possível ao fator humano que essas intervenções políticas afetam e destroem.

Esses impérios, como se pode imaginar, dominaram, por séculos, gerações de afegãos, que foram educados sob um ponto de vista, cuja identidade seria reconfigurada pelo próximo império dominante, sob os quais seriam negociadas ou até mesmo impostas outras tradições, e assim por diante. Visto desta maneira, pode-se dizer que é um país cuja cartografia subjetiva de seus habitantes é marcada, entre outras coisas, pela reconfiguração e reconstrução de culturas, políticas, religiões e territórios.

É um país que, como se pode notar, esteve boa parte de seu tempo sob as mãos de hostis autoridades, e cuja independência tem lhe custado a autonomia e liberdade, consideradas, aqui, fatores indispensáveis para qualquer avanço social. Avanços que somente seriam possíveis junto a um processo doloroso de construção e reconstrução sociais, simultaneamente: por um lado, reconstruir aquilo que vem sendo destruído há tempos, por outro, dar início a própria história, a partir de uma perspectiva rumo à emancipação política.

O reconhecimento do Afeganistão como país independente só viria a acontecer na primeira metade do século XX. Somente na segunda metade desse mesmo século ele deixa de ser uma monarquia, com a saída do poder do rei Zahir Shah e posterior proclamação da república sob o nome de Daud Kahn<sup>38</sup>.

Logo em suas primeiras décadas como república, o Afeganistão já se encontrava dividido: de um lado, os guerrilheiros islâmicos recebiam o apoio de países como Estados Unidos, Paquistão e Irã; do outro, os partidos cuja ideologia se inclinava ao comunismo

---

<sup>37</sup> São eles: o persa, macedônio, hindu, mongol, turco otomano, inglês e o russo.

<sup>38</sup> Cujo modo de governo por ele administrado caracterizou-se tanto por uma gestão autoritária e populista, quanto por buscar desenvolver políticas públicas de caráter progressista.

recebiam o apoio da Rússia, que mirava seus interesses à defesa de seu próprio território e permanência no poder.

É desse cenário conflituoso interno que ganham força os Talibãs<sup>39</sup>, grupo de fundamentalistas islâmicos, financiado pelo Paquistão. Uma das características do Talibã é o fato de ter nascido na fronteira entre o Paquistão e o Afeganistão. O termo fronteira será bastante usado nesta pesquisa, tanto em termos de demarcação territorial quanto em termos metafóricos em relação às artes.

A opção pelo uso do termo “extremista” se faz devido ao fato de que se considera radical a atitude desse grupo ao tolher a liberdade das mulheres, obrigando-as o uso da burca e a abandonarem seus estudos e, e alguns casos, o trabalho. Além disso, impedem o acesso dos cidadãos a outras culturas que não a sua e os ordenam a fazerem leituras bastante rígidas dos textos islâmicos.

Tratando-se de questões e afinidades ideológicas, acredita-se que a soma dessas características não contribui para uma expressão e manifestação livres de uma população, nem para o desenvolvimento e aprofundamento de vínculos afetivos que levem em consideração o outro.

Vale lembrar que, durante o mesmo período em que Lida Abdul esteve refugiada, enquanto era inserida em outras culturas, mulheres como ela, que ficaram no Afeganistão, sob comando dos Talibãs, foram proibidas de frequentarem a escola, de trabalhar, além de serem forçadas a andar cobertas da cabeça aos pés. Os homens, por sua vez, eram coagidos a deixar a barba crescer. O acesso à imprensa e atividades culturais foi reduzido, e, quanto à promoção e divulgação da cultura ocidental, foram completamente proibidas.

Desta forma, pretende-se considerar os diferentes olhares que tangenciam o complexo cenário que envolve esta pesquisa, de modo a evitar cegar-se pelas habituais luzes que norteiam nossas razões.

O próprio Afeganistão, devido ao seu histórico de invasões, carrega em si essa diversidade política e religiosa, conflituosa, marcado por raros momentos de paz. Abdul parece ter sintonizado em si essas diferenças, de maneira que, ao invés de confrontos entre um ponto de vista e outro, como acontece nas relações cotidianas, o processamento da heterogeneidade de culturas da sua terra natal aparece em suas obras.

---

<sup>39</sup> Do árabe, plural de talib, que significa “estudante”.

Sob essa perspectiva, então, pergunta-se: haveria a possibilidade da arte, de fato, efetivar alguma transformação, ainda que pequena, na sociedade, quando o que continua a mobilizar com força parte das relações são os investimentos financeiros cujo foco se concentra no desenvolvimento econômico e defesa dos próprios interesses? Nas palavras de Abdul:

Qualquer transformação que a arte tenha o potencial de trazer não pode ser vista imediatamente. É um processo invisível ao mesmo tempo catártico e ativo. Eu sinto que apenas se as pessoas estiverem envolvidas com o outro através da sua arte, cultura e música e realmente resistirem a tentar reduzir o "outro" ao que é familiar para si, um monte de mudança pode acontecer. (Lida Abdul em entrevista concedida ao Portal *Artvehicle*<sup>40</sup>).

A partir dessa questão, neste trabalho, tomar-se-á a performance como uma linguagem que evoca o poder do encontro e que é capaz de desterritorializar os olhares habitados. Trata-se de desviar. De transitar entre. De distanciar-se do evidente, do óbvio e aproximar-se de uma narrativa cuja fonte seja a própria vida, tal qual afirma Renato Cohen (2011, p.45):

O trabalho do artista da performance é basicamente um trabalho humanista, visando libertar o homem de suas amarras condicionantes, e a arte, dos lugares comuns impostos pelo sistema. Os praticantes da performance, numa linha direta com os artistas da contracultura, fazem parte de um último reduto que Susan Sontag chama de “heróis da vontade radical”, pessoas que não se submetem ao cinismo do sistema e praticam, à custa de suas vidas pessoais, uma arte de transcendência.

À espera do que se possa presumir de um corpo domesticado pela violência, o trabalho produzido por Abdul não grita, não clama, não esperneia. Ele repousa arditamente sobre a riqueza do cenário morto e, possivelmente, seja isso o que chame a atenção nas obras da artista: o silêncio com que reinventa as paisagens mortas.

Multidões que morrem. Multidões que matam. Multidões que migram. Multidões que se dispersam. Nunca um só. Sempre um corpo múltiplo atrelado a outras multiplicidades.

Pode-se dizer que esculpe camada por camada desses encontros com a quase morte, e, indo ao encontro com as profundezas das humanidades que se produzem em condições de guerra, elabora sua arte através de processos de desestratificação da experiência traumática.

---

<sup>40</sup> Disponível em <http://www.artvehicle.com/interview/1>. Acesso em 30/05/2015.



Quando Abdul coloca em cheque a questão das identidades moveáveis<sup>41</sup>, ou singularidades em constante processo de formação, assume um pensamento contemporâneo, cuja fuga e negação do centro como principal disparador de saberes vai ao encontro de diferentes maneiras de compreender a construção das culturas dos povos nos dias de hoje.

Compreende-se, desta, forma que há um movimento global atual que considera a desterritorialização não só um deslocamento de território, no sentido de ir de um território a outro, mas uma dinâmica criativa que cria e faz surgir novas linguagens.

A Performance faz parte de um processo artístico histórico, que se tratava, inicialmente, entre outras coisas, de romper com linguagens até então estabelecidas, como a do teatro, de modo que as fronteiras que delimitavam os territórios da linguagem cênica fossem, aos poucos, se diluindo. Ocorre um processo de transição, na qual se busca uma horizontalização das funções artísticas, deixando de ser delegadas funções específicas a “papéis” específicos, como era o caso das relações que existiam anteriormente, por exemplo, entre diretores, atores, dramaturgia, cenografia, e por aí vai.

Essa busca, no entanto, nem sempre se deu ou se dá tal como é projetada, de forma horizontal. Em *In transit*, fica a dúvida sobre o modo com que foi articulada a ação: se a ideia partiu apenas da artista e foi por ela direcionada e realizada pelos meninos, que sequer, inclusive, sabemos os nomes, ou se eles participaram de alguma maneira da ação, contribuindo com ideias de roteiro ou desdobramentos das cenas, por exemplo.

O espaço para se pensar esses acontecimentos também será repensado. Não mais necessariamente um palco ou uma rua, cujos cenários levem o espectador a ideia de teatro, mas lugares reais, com uma atmosfera real, onde a energia seria movida e transformada pelo próprio artista em cena, junto aos que presenciassem o acontecimento.

Na performance, o artista embrenha-se à própria obra até serem uma coisa só. Ao referir-se a duas ações de Joseph Beuys, realizadas no início da década de 1960, uma delas intitulada “Vinte Quatro Horas”, Jorge Glusberg (1997, p.39), afirma:

---

<sup>41</sup> Perguntada em entrevista ao Portal Artvehicle AM: *Quando criança você foi forçada a deixar o Afeganistão depois da invasão soviética e buscou refúgio na Índia, Alemanha e EUA ... Você falou sobre estar em um estado de "pós-identidade", "pós-nação"... Como a sua história pessoal informa sobre o seu trabalho?* Lida Abdul respondeu: “Eu sinto que eu posso facilmente atravessar as fronteiras culturais. Eu acho que é o que é maravilhoso sobre não ter uma noção fixa de identidade ou nacionalidade. Não há realmente nada que eu sinta o dever de fazer. Incomoda as pessoas esta recusa de escolher entre “nós e eles”, porque eu acho que quando você anuncia sua identidade publicamente, as pessoas sabem o que esperar. Se fosse para me identificar com qualquer coisa, seria com o Afeganistão porque é um país que precisa de muita atenção”. (Entrevista concedida ao Portal Artvehicle. Ver mais em: <<http://www.artvehicle.com/interview/1>>. Acesso em 30/05/2015.

Esses trabalhos mostram a dissolução do *happening* em modalidades retóricas mais sustentadas, nas quais a presença física do artista cresce de importância até se tornar a parte essencial do trabalho. Na verdade, essa transição é provocada pelos próprios artistas que trabalham com *happening*: eles advertem, porém, que não basta incorporar seres vivos ao *environment* - mesmo se um deles for o próprio artista - é necessário transformar o artista na própria obra.

Outra característica que surge nas primeiras experiências performáticas, além dessa indiscernibilidade entre obra e artista, é que, em alguns casos, começam a ficar evidentes temas que adotam questões sociais como molas propulsoras para a criação.

Também se constitui como elemento da performance o processo de criação. Diferenciando-se de trabalhos até então ditos tradicionais, como os de dança e teatro, por exemplo, em que somente com a apresentação do produto final consideravam a obra pronta, na performance, o que vale é o que move o desejo do artista, ou, ainda, o que deve destacar-se é aquilo que mobiliza o artista a produzir seu trabalho, que pode, sim, culminar numa mostra, mas, neste caso, ela estará sempre aberta e em processo.

Na performance, o corpo ganha outro sentido: quando em cena, o fator que o determina, a partir de então, é o fator discurso. O que importa a partir de então será o discurso do corpo.

Por isso, ao unir nessa linguagem questões de ordem social e discursivas corporais, enfatiza-se, na performance, a capacidade que ela tem de questionar e romper dogmas e paradigmas que junto a ela vieram incrustadas ao longo da história das artes.

Ao desprender-se desses aspectos<sup>42</sup> de base que solidificavam o teatro e a dança como tal, a performance também revê o lugar do artista, do performer. Começam, então, a surgir autobiografias como primeiros dispositivos da criação. Os performers passam a recorrer as suas próprias experiências, cujas marcas perpetuam-se para transgredir a própria experiência e história e dar a ela outro sentido e rumo.

Ao descolar-se de outras áreas tradicionais das artes, a performance vai embrenhar-se com mais radicalidade e intensidade aos acontecimentos sociais que, por sua gravidade, acabam por obrigar a uma reorganização forçada dos padrões de comportamento, de relacionamentos. Nesse sentido, pergunto: seria a performance, além de uma linguagem, como já foi afirmada, também um campo magnetizador, através do qual são atraídos assuntos e temas da maior importância, significância (tais como guerras, mobilidade urbana, tradições,

---

<sup>42</sup> Aspectos que pressupõem uma dramaturgia, um texto, um espaço, objetos e relações entre estes definidas e preestabelecidas.

sexualidade, moralidade, entre outros) e que, ao mesmo tempo, pela própria performance, serão ressignificados?

A vida da sociedade será uma das maiores fontes 'de elementos para a arte da *performance*; de fato, isso se dá num volume muito maior que para outras disciplinas artísticas. Não estamos nos referindo às cerimônias comuns do dia-a-dia, mais aos eventos inesperados que obrigam a uma mudança de comportamento e de reavaliação de padrões prévios corri vistas a enfrentar circunstâncias imprevistas, insólitas (GLUSBERG, 1997, p.72).

É como se houvesse uma necessidade de irradiação de outras forças do campo artístico, em direção a algo que ainda não se sabia o que afetaria e até onde se direcionaria, mas que, ao conectar-se às diversas formas e forças já existentes, resultaria numa terceira prática artística, cuja experimentação pudesse ser considerada uma de suas principais funções nessa “máquina”. Contando com uma experimentação atrelada a pulsões criativas de ordem políticas, que buscava questionar os paradigmas sociais, culturais, artísticos e assim por diante, ao mesmo tempo em que se instaurava como uma novidade repleta de vazios espaços em branco a espera de acontecimentos inovadores.

Nesse sentido, pergunto, seria a performance uma linguagem que, ao mesmo tempo em que funciona como um aparato (visto a multiplicidade, diversidade e dinâmica de aspectos que a compõem) que traduz experiências de caráter sociais (individuais ou coletivos), não se preocupa com que essa tradução corresponda a uma língua específica? Como se a performance inventasse uma língua a partir das mesclas das outras já existentes, tal qual nos afirma Roselee Goldberg (2007, p.IX):

A história da performance no século XX é a historia de um meio de expressão maleável e indeterminado, com infinitas variáveis, praticado por artistas impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a por sua arte em contato direto com o público. Por esse motivo, sua base tem sido sempre anárquica. Por sua própria natureza, a performance desafia uma definição fácil ou precisa.

Nos anos que seguiram à forçada saída da família de Abdul junto a outros milhares de afegãos que tentavam garantir sua sobrevivência e ter condições de levar a vida adiante, a artista transitou entre a Índia e a Alemanha até se instaurar nos Estados Unidos, onde desenvolveu seus estudos nas áreas de filosofia e ciências políticas, dois campos do conhecimento que contribuem e fazem parte de seus trabalhos artísticos.

Nas entrevistas concedidas pela artista, nota-se que, tanto ter sobrevivido à guerra como ter de se deslocar forçadamente de um lugar a outro, lhe ocasionou traumas cuja

resiliência encontraria no silêncio e anonimato, aspectos pessoais que se perdem e se fragmentam durante a busca por um espaço em que se possa assegurar a própria existência.

Penso que será a arte, no entanto, que atinará Lida Abdul para a necessidade de fazer alastrar as dores dos seus lutos e retribuir-lhes urgentemente, de alguma maneira, a vida que lhes foram tiradas. É assim que faz do seu trabalho seu próprio abrigo, onde passa a olhar cuidadosamente para os seus traumas, de modo a cavá-los e fazer deles o brotar de suas obras.

Para além do olhar que tem para a própria história, o que essa artista faz é olhar primorosamente para os dados alarmantes que compõem a história do seu povo, tornado perceptível a especial atenção destinada a essas pessoas, bem como para o processo histórico da qual Abdul fez e faz parte.

Se tudo é possível quando tudo está perdido<sup>43</sup>, há de se olhar para os dois lados: para o que é possível, sem dúvidas, seja a criação artística, a vida, as práticas de microrresistências, mas também para tudo que foi anulado durante o desenvolvimento daquilo que viria a ser e, no entanto, foi tolhido.

Nota-se preocupação e cuidado com a escolha estética, mas essa escolha é, ao mesmo tempo, um discurso, que age como uma linguagem capaz de abalar o sistema, de tocá-lo, de mostrar que existem aqueles que não o consideram íntegro, pelo contrário, que acompanham sua desintegração junto à guerra que máquina.

As obras de Abdul tratam-se, também, de uma denúncia dos assombrosos resultados provocados pelo regime em que se vive atualmente: se por um lado ampliam-se as pesquisas e discussões acerca da diversidade cultural, por outro, questões que envolvem disputa por poder continuam protagonizando e ganhando forças nas retinas da história.

Se os limites do corpo foram todos destruídos e arruinados, o que resta é amenizar o que foi demolido com doses tenras de delicadezas políticas que frisem as perdas, contestem os atos, e criem, sem medo, instantes de irrupções oníricas, possíveis e serenas, tal como a artista afirma em entrevista concedida ao Portal ArtSlant em 2007, ao relacionar o processo de luto com a poética, e não narrativa, que se dá no contexto da criação de suas performances:

Em certas performances há uma narrativa, mas não no sentido tradicional do que podemos entender como narrativa no cinema, na arte ou no teatro. É muito disjuntiva, experimental, olhando narrativa de uma certa maneira. Não é um tipo de narrativa que vai de  $A + B = C$ . Há uma pausa no tempo. O

---

<sup>43</sup> Alusão a uma das obras da artista intitulada “Anything is possible when everything is lost”.

período de luto, a lógica do luto e da reconciliação não é narrativa, mas poética (ABDUL, 2007)<sup>44</sup>.

Ainda que Lida Abdul não deixe claro de que maneira ela compreende o cinema, a arte e o teatro, quando se dirige a eles, justamente num “sentido tradicional”, o que vale destacar dessa sua citação é a evidência dada de como o luto é um fio que não só tece a poética de seus trabalhos, mas que, por romper um caminho que vinha sendo traçado, acaba por fundar novo trajeto, remanejando, assim, a rota que vinha se circunscrevendo.

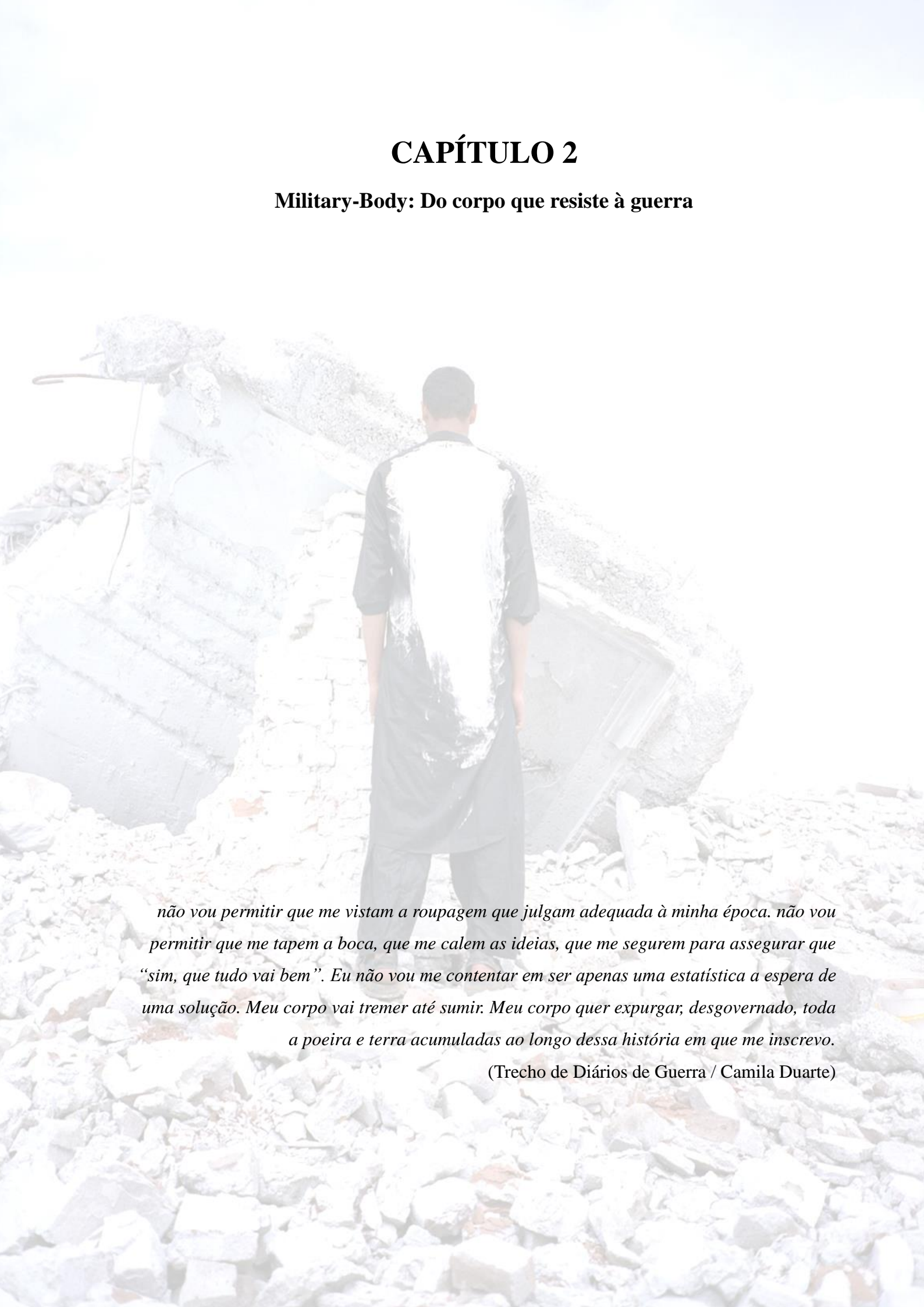
Por esse viés, acredito que são duas as forças que irrompem disso que ela chama de “poética”: a experiência dos lutos, em termos de dor e duração, e o retorno ao cotidiano, uma reconciliação que se dá por meio dessa suspensão espaço temporal que a artista chama de “pausa no tempo”, levando a uma reorganização não-linear dos processos de criação.

---

<sup>44</sup> Ver mais em < <http://www.artslant.com/ny/artists/rackroom/7567>>. Acesso em: 18/02/2016.

## CAPÍTULO 2

### Military-Body: Do corpo que resiste à guerra

A person is seen from behind, standing in a field of rubble. They are wearing a dark long-sleeved shirt and dark pants. The background is a large, broken concrete structure, possibly a bunker or a building that has been destroyed. The ground is covered in broken stones and debris. The overall scene is one of desolation and the aftermath of war.

*não vou permitir que me vistam a roupagem que julgam adequada à minha época. não vou permitir que me tapem a boca, que me calem as ideias, que me segurem para assegurar que “sim, que tudo vai bem”. Eu não vou me contentar em ser apenas uma estatística a espera de uma solução. Meu corpo vai tremer até sumir. Meu corpo quer expurgar, desgovernado, toda a poeira e terra acumuladas ao longo dessa história em que me inscrevo.*

(Trecho de Diários de Guerra / Camila Duarte)

Consideremos o Afeganistão: um país que “tem sido uma encruzilhada entre a China e a Ásia central, e o sul e o oeste da Ásia” (DADI, 2008, p.1) há anos; o qual estima-se que aproximadamente um milhão de cidadãos morreram nos conflitos durante o final da década de 70 e 80; um país do qual cerca de 5 milhões de civis se refugiaram no período da Guerra Fria e outros dois milhões ficaram desalojados .

Pois, sendo o Afeganistão um país cuja história tem gravada em sua identidade a característica de um território de transição, marcada por uma sucessão de disputas por poder, tomar-se-á o corpo da artista afegã Lida Abdul como um espaço pelo qual perpassam temas como a invasão militar e de extremistas, de grupos externos e internos a seu país, respectivamente, a derrocada memorial e monumental, e, ao mesmo tempo, a contínua produção de um corpo conflagrado de afetos, que assume, delicadamente, através de seus trabalhos criativos, a dolorosa sensação e percepção do abandono, do desencontro, do vazio, das perdas, dos lutos, das dores.

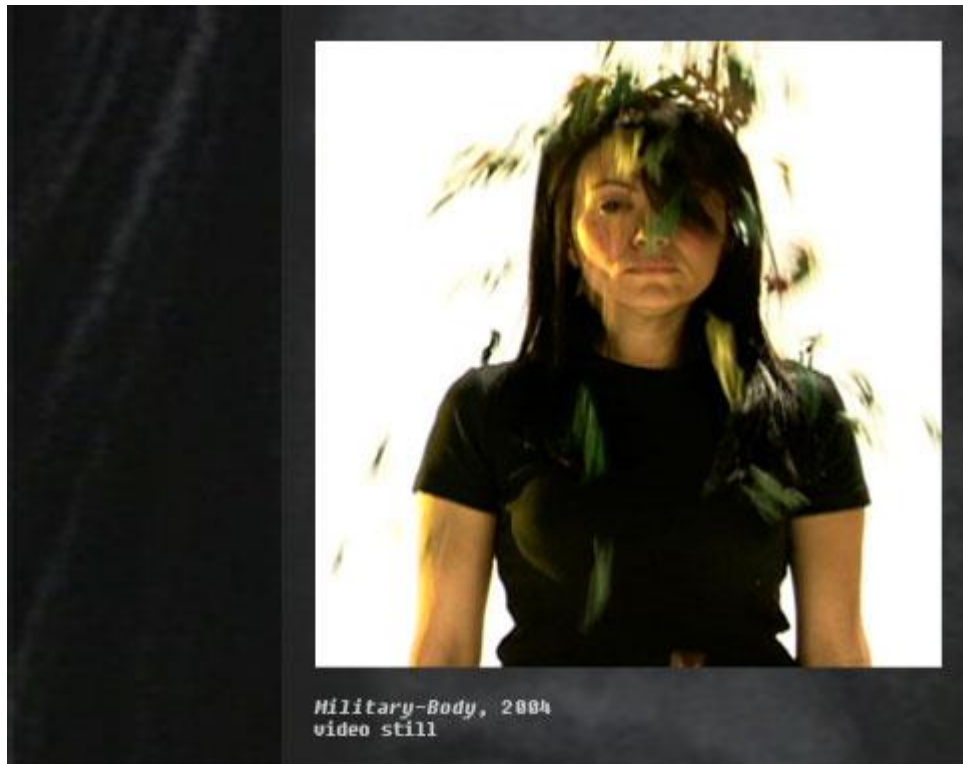
Um dos trabalhos de Abdul, o vídeo “Military-Body”<sup>45</sup> realizado em 2004, será aqui compreendido por meio de uma análise que possa conduzir a reflexões sobre a qualidade e a potência de uma obra enquanto mediadora biopolítica, geradora de cognições e produtora de empatias.

O que se pode acompanhar durante a exibição do vídeo é uma simples ação que se dá num *looping*: sobre o corpo parado da artista, uma enxurrada de brinquedos, remetendo a artefatos militares tais como soldadinhos de chumbo, soldadinhos em posição de ataque, à espreira, helicópteros militares, armas, metralhadoras, aviões militares, tanques de guerra.

---

<sup>45</sup> Ver em <https://www.youtube.com/watch?v=V4iOuoOPIN0> Obs.: Inicia em 11min 03s.

**Figura 4 – Registro da vídeo-arte “Military / Body”**



Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=V4iOuoOPIN0>>

Ao considerar o mote que tangencia o olhar sobre esta obra: o corpo, as artes e a guerra, optei por capturar dois momentos do vídeo:

O primeiro é que não há música, evidenciando-se, portanto, o silêncio. Opondo-se à ideia de um barulho aterrorizante e ensurdecador, que se pode ter como referência de uma guerra, ou ainda de um silêncio interrompido por explosões e bombas, o que se acompanha ao longo do vídeo fica a cargo da imaginação do espectador, que tem a possibilidade de preencher esse vazio a sua maneira, ou apenas aceitar o vácuo, e ver, diante da imensidão do silêncio, o ruído do espaço desenhar-se sem som.

A segunda observação é que o corpo projetado no vídeo encontra-se estático em relação à “tromba d’água” de brinquedos que recebe. O que chama a atenção é a relação de ação e inação entre o corpo da performer e os “brinquedinhos” a lhe inferirem violenta e silenciosamente os contornos da pele.

Ao tomar pelo óbvio a máxima suscitada pelo vídeo – de que os objetos não pensam, apenas agem, a primeira imagem que me vem à cabeça são os soldados: os soldados de guerra, com sua função indistinta de defender e representar os anseios e temores da pátria. Pois bem,



seriam esses soldados como os soldadinhos de chumbo, só que, ao invés de inanimados, animados seres a cumprirem as ordens advindas de uma ordem ainda maior, cujo principal objetivo fora atingir, desestabilizar e reconfigurar, a sua maneira, os sujeitos silenciados e os meios com os quais se relacionam?

Ao tentar compreender os processos de guerra de alguns países, seja por meio de relatos em noticiários, ou pelo próprio trabalho da Lida Abdul e seus escritos, acredito que a relação que se faz possível estabelecer entre a realidade e a ficção encontra-se, justamente, nesse despejo ininterrupto de subestimações impostas, representadas no vídeo pela enxurrada de brinquedos, em que a ira nutrida pelos comandantes, pelo poder, pelo sistema, foca incontestavelmente num único ponto: vencer. Custe o que custar, doa a quem doer, ainda que para isso seja necessário destruir, matar, dilacerar, dizimar, banir e reduzir a vida à sobrevida<sup>46</sup>, na qual é a soberania de um Estado que passa a decidir quem sobreviverá. Tudo isso, claro, permitam-me a ironia, em nome de um bem maior, que, definitivamente, não se sabe qual é, porém, mascaram-no cotidianamente, dando a ele o nome de Paz.

Levando-se em consideração o nome do vídeo “Military / Body”, o corpo militarizado, o que será considerado aqui como corpo militarizado é o corpo mecânico, quase robótico, produzido pelas regras e a elas submetido, o corpo das marchas, militar, coletivo, obrigado a responder calado e dócil às ordens de uma autoridade, tal como aborda Erving Goffmann (1961, p.17):

O aspecto central das instituições totais pode ser descrito com a ruptura das barreiras que comumente separam essas três fases da vida (dormir, brincar e trabalhar em diferentes lugares, com diferentes co-participantes, sob diferentes autoridades). Em primeiro lugar todos os aspectos da vida são realizados no mesmo local e sob uma única autoridade.

A partir dessas considerações, proponho a seguinte indagação: Como esse corpo institucionalizado, ao tornar-se corporativo, torna-se, também, capaz de militarizar os espaços? E como é que, ao longo do tempo em que esses investimentos disciplinadores são feitos, esse corpo militarizado torna-se tão resistente como uma rocha ausente de sentidos? Afinal, seria a

---

<sup>46</sup> “Fiquemos pois, por ora, nesse postulado inusitado que Agamben encontra no biopoder contemporâneo: fazer sobreviver, produzir um estado de sobrevida biológica, reduzir o homem a essa dimensão residual, não-humana, vida vegetativa, que o muçulmano, por um lado, e o neo-morto nas sala de terapia intensiva, por outro, encarnam. A sobrevida é a vida humana reduzida a seu mínimo biológico, à sua nudez última, à vida sem forma, ao mero fato da vida, à vida nua. Mas engana-se quem vê vida nua apenas na figura extrema do muçulmano, sem perceber o mais assustador: que de certa maneira somos todos muçulmanos.” (PELBART, 2007, p.25).

militarização capaz de “desalmar”<sup>47</sup> o sujeito a quem dita suas ordens? O que destrói uma guerra quando se levanta poeira ao fazer cair os corpos? E, por fim, o que pode um corpo sobrevivente, inundado de poeira pós-guerra?

Possivelmente não encontremos respostas concretas ou efetivas, capazes de amenizar ou suavizar as pendências que nos deixam as faltas dessas respostas.

No entanto, sob a égide dos poéticos vídeos criados por Lida Abdul, penso que o que a artista faz é projetar memórias possíveis através das imagens projetadas, sugerindo-nos oníricas vias para realizar um percurso outro, com um olhar um pouco menos agressivo sob a óptica do sobrevivente de uma guerra ou de um simples telespectador. Deveria (eu) considerar esse processo, que se dá entre a experiência traumática e sua tradução numa experiência artística, como algo que se assemelha a um ritual, por meio do qual a/o artista transitaria entre uma historicidade que data desde sua ancestralidade, e que deriva, até a atualidade, num constante devir? Luciana Lyra (2015, p.10) aponta caminhos que podem ajudar a refletir sobre a questão que se põe:

Desde Arnold Van Gennep (1978), os ritos de passagem são entendidos segundo três principais pontos, podendo variar dependendo da compreensão dos autores, mas que essencialmente segue essa lógica: a separação, quando o sujeito do ritual se separa de suas antigas regalias e deveres para com seu meio social; a transição, o momento liminar, central na transformação ontológica dos indivíduos; e a incorporação, ou reincorporação a um novo estado de responsabilidades a ser desempenhado.

Trata-se de unir, em “Military / Body”, como em outros trabalhos, reflexões que tragam para discussão questões de dimensões éticas, estéticas, políticas, e que, pela maneira com que se apresenta, propõe novos caminhos para se pensar os signos que compõem os padrões até então reconhecidos em práticas cênicas tradicionais quais sejam, narrativa linear, ator/atriz como representação de personagens, espetáculo como produto final, dramaturgia antecedente ao processo de criação, entre outras características que se opõem a essa nova maneira de teatralizar as paisagens, tal qual faz Lida Abdul em suas obras. Torna cada vez mais evidente o borrão existente entre arte e vida, não só quando trata da própria biografia, mas, também, ao relacionar-se diretamente com as paisagens e as realidades em que executa suas obras.

Essa fusão cada vez mais indistinta entre arte e vida é um ponto para o qual chama à atenção a pesquisadora cubana radicada no México, Ileana Diéguez (2009), como uma forte

---

<sup>47</sup> Neologismo designado para a ação de “tirar a alma”.

característica do que denomina “cenários e teatralidades liminares”<sup>48</sup>, sendo estas as práticas artísticas contaminadas pelas práticas cotidianas, possibilitando, ainda, através da vivência de uma experiência artística, uma alternativa aos limites impostos pela realidade concreta. Desta forma, explica Diéguez (2009):

Insisto na dimensão da liminaridade além da esfera estritamente sagrada pelo potencial que representa para refletir as situações cênicas e políticas insertas na vida social propiciadoras de trânsitos efêmeros, mas também transcendentais. Ao me propor a observar a liminaridade em práticas cênicas que implicam uma ampla participação e nas que emergem happenings ‘cidadãos’, desejo enfatizar os aspectos sociais da liminaridade. A liminaridade ao gerar *communitas* é também uma esfera de convívio, de “vivência como experiência direta”. Se em todos os casos a liminaridade é uma situação de existência alternativa nos limites, esta condição tem sua representação ideal nas *communitas* metafóricas nas que participam decisivamente na linguagem poética e na dimensão simbólica<sup>49</sup>.

Em meio a isso, algo se revela: o que se pode acompanhar nas obras de Lida Abdul é que ela aponta com afinco o quê e o quanto há de fertilidade nas paisagens; que os espaços ovulam para receber e gerar a vida; e que a criação artística faz gemer e gozar o ato da performance como potente transgressora do espaço-tempo e de nossa relação com ele.

Mesmo com todas as mortes que a guerra instaura, as obras de Lida Abdul sacodem a realidade e parecem puxar pela raiz a surpreendente e incombátível<sup>50</sup> poesia da vida estraçalhada.

Deixam, ainda, um convite em aberto: que façam (os espectadores) com as próprias mãos a revolução, sozinhos ou acompanhados. O que importa é não permitir escapar um fio sequer de imaginação, de força, de invenção.

Uma das questões suscitadas pelo trabalho da performer em questão é que, dentro dessa experiência limite, produzida por situações extremas de conflito, é direito nosso nos

---

<sup>48</sup> Ileana Diéguez utiliza a noção de liminaridade desenvolvida pela antropologia social e ritual pensada e proposta por Victor Turner.

<sup>49</sup> “Insisto en esta dimensión de la liminalidad, fuera de la esfera estrictamente sagrada, por el potencial que representa para reflexionar las situaciones escénicas y políticas insertas en la vida social, propiciadoras de tránsitos efêmeros pero de alguna manera también transcendentales. Al proponerme observar la liminalidad en prácticas escénicas que implican una amplia participación y en las que emergen happenings ciudadanos, deseo enfatizar los aspectos sociales de la liminalidad. La liminalidad al generar *communitas* es también una esfera de convívio, de ‘vivencia como experiencia directa’. Si en todos los casos la liminalidad es una situación de existencia alternativa en los límites, esta condición tiene su representación ideal en las *communitas* metafóricas en las que participan decisivamente el lenguaje poético y la dimensión simbólica”. (DIÉGUEZ, Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas, 2009).

<sup>50</sup> Neologismo para designar “aquilo que não se pode combater”.

vingarmos, a todo instante, através das artes, das atrocidades que nos são impostas diariamente sem o nosso consentimento.

Ativar sua própria “bomba” com toda sua intensidade. Intuo que esta seja uma luta pessoal, em que, possivelmente, apenas os corpos e espíritos com garra e fibra a transbordarem pele afora sejam capazes de não renunciar à guerra ao qual são convocados todos os dias.

Pode se dizer que, além de se realizar enquanto artista, o que Lida Abdul exercita é, também, uma prática em defesa de um pensamento político e filosófico, que não compactua com a morbidez com que muitas vezes a realidade é apresentada. O que ela mostra através do seu trabalho é uma possibilidade, um olhar, uma possibilidade de gesto, de respiro, de experiência estética mesmo.

No ensaio intitulado “A utopia imanente”, por exemplo, Peter Pal Pélbart (2010), ao elucidar o que seria uma das funções da filosofia para Deleuze, parece convocar os leitores para um mergulho em si, no sentido de restabelecer ao leitor, assim como Lida Abdul faz com quem acompanha seus trabalhos, o direito de tratar, encarar e enfrentar a realidade da maneira mais genuína possível; aludir, jogar, brincar, sonhar, inventar, reconstituir, por fim, a quem quiser o poder da criação:

(...) sondar o feixe de forças que o presente obtura, fazer saltar as transcendências que nos assediam, acompanhar as linhas de fuga por toda parte em que as pressentimos. Sobre o traçado de um plano de imanência, forjar conceitos que talhem acontecimentos por vir, fazendo nascer novos modos de existência, sem qualquer anseio de totalização (PELBART, 2010).<sup>51</sup>

É através de suas ações artísticas e políticas que Abdul, ao convocar o público a lançar um olhar sob outra perspectiva para as consequências do histórico de guerra em seu país, aciona novas formas de compreender o contexto no qual estão ou estiveram inseridos milhares de afegãos, ou quaisquer cidadãos que passem ou tenham passado por situações de estado de exceção. Nesse caso, “Military / Body” assume a interface de um aparelho comunicativo capaz de afetar os processos cognitivos, na medida em que evidencia o corpo como receptor e propagador de ações físicas bruscas e de violência, mas também de afetos e percepções.

Nesse sentido, o que Lida Abdul faz, quando compartilha com o público as nuances de suas posições políticas através de suas ações artísticas, é contribuir para que encontrem, na

<sup>51</sup>Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-utopia-imanente/>. Acesso em 28 de novembro de 2014.

escuridão, razões para fazer luzir suas bioluminescências. Segundo Agamben (2009, *apud* GREINER, 2010) seria este, justamente, um dos elementos a compor o ser contemporâneo:

Pode-se dizer contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pela luz do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua ínfima obscuridade. (...) O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpretá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo.

Vale ressaltar que, como artista nômade, Lida Abdul não está ligada somente à sua identidade de origem, bem como a qualquer definição de identidade que a fixe num padrão preestabelecido.

Como refugiada, por exemplo, não corresponde aos que morreram no Afeganistão durante os períodos de guerra, nem aos que nunca mais voltaram, e, ainda que ela tenha retornado, não retornou sob a máscara de um corpo docilizado<sup>52</sup>.

Victor Turner (1920-1983) antropólogo britânico que se dedicou aos estudos dos símbolos rituais e dos ritos de passagem (inspirado na obra “Os ritos de passagem” de Van Gennep), elabora o conceito de “liminaridade” para se referir as relações construídas entre os sujeitos sociais que rompem com posições sociais que ocupavam anteriormente, como penso ser o caso, por exemplo, dos refugiados, e mais especificamente da artista nômade, Lida Abdul. Nesse trânsito, porém, pode se dar o que Turner (1974) chama de “Communitas”, que é quando há um compartilhamento entre aqueles que durante o processo de transitoriedade vivida, passam pela experiência de ver sua identidade diluir-se. Seriam as obras de Abdul estruturas que ritualizam o reencontro com o que se perdeu? Seja a memória, os templos, os monumentos?

Para Turner (1974), esses sujeitos liminares são produzidos pela própria dinâmica social que privilegia alguns e que para isso necessariamente, exclui outros. Nesse caso, a “communitas” seria uma forma de provocar mudanças nas estruturas sociais pré-estabelecidas:

A “communitas” irrompe nos interstícios da estrutura, na liminaridade; nas bordas da estrutura, na marginalidade; e por baixo da estrutura, na inferioridade. Em quase

<sup>52</sup> Para Foucault o corpo docilizado seria aquele que passa por um processo de investimento cuja disciplina dos corpos seja a principal forma de coagi-lo a praticar hábitos que contribuam para o funcionamento do sistema e manutenção de suas relações hierárquicas. Nas palavras dele: “É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. (...) certamente, que o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo esta preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações” (FOUCAULT, 2004, p.117).

toda parte a "communitas" é considerada sagrada ou "santificada", possivelmente por que transgride ou anula as normas que governam as relances estruturadas e institucionalizadas, sendo acompanhada por experiência de um poderío sem precedentes (TURNER, 1974, p.156).

Crítica em relação aos processos políticos que ocorreram e ocorrem em seu país de origem, bem como aos processos nos quais se instalam regimes totalitários, Abdul destaca-se por não se enquadrar, enquanto cidadã, nos parâmetros sociais a ela destinados, desafiando as formas reguladoras de poder e os meios de controle sobre as vidas. É esse ponto que considero potente, e onde acredito encontrar-se a beleza, o lampejo, o pequeno esplendor de seu trabalho: quando se desloca delicadamente por entre os contornos da biopolítica, borrando-os, esgarçam-se os horizontes e diluem-se as fronteiras.

Ao mesmo tempo em que suas obras remetem às experiências de guerra, a artista cartografa e poliniza, apaixonadamente, novos devires. Circunscreve-se num lugar que não existiria, não fosse sua ousadia em criar, dentro do espaço real, uma realidade outra, abrindo fendas, fertilizando imagens; revigora os espaços e penetra neles, reanimando-os.

É deslocando-se arenosamente, entreverando-se às histórias locais, às pessoas que contornam essas histórias, aos espaços, às memórias dos espaços, que Lida Abdul pratica com acuidade desterritorializações, que se dão desde a sua própria trajetória, até a maneira como repensa os processos políticos e históricos e suas relações com os sujeitos deles participantes.

O fato é que sob a sentença da infinitude das guerras, poucas são as forças as quais nos restam apegar, visto que cogitar essa infinitude implica em pensar nas finitudes das coisas todas: as que estão violenta e obrigatoriamente ligadas ao abrupto rompimento da própria história em que se perde o direito do livre arbítrio, o direito de amar como se quer, de agir como se quer, de ir, vir, pausar, rezar como se quer, crer, ser, estar, enlouquecer, manifestar-se, interrogar, movimentar, por fim, toda uma complexidade de tramas e arriscar-se livre, e sem medo, às inúmeras incertezas do por vir e além. Falo de utopia. Lida Abdul, pratica e realiza heterotopias.

Sem despregar-se dos abismos históricos e subjetivos ocasionados pelos litigiosos combates em questão, a artista não nos salva das dores das guerras, mas ao menos nos convida a encara-las através de singulares e rizomáticos pergaminhos que contribuem para que, dentro de um campo minado ou depois de encaradas as dores das mutilações todas, nos lembremos de que é hora de olhar para o que resta de luz e tatear imersos no escuro, o sereno

castigo de termos sobrevivido inteiros e fragmentados à experiência limite que é viver, performar e guerrear nos dias de hoje.

### **Da qualidade dos encontros latentes**

Aqui destaco o aspecto desestabilizador das obras de Lida Abdul em que cria cenários e cenas poéticas em paisagens reais; inventa realidades através de intervenções artísticas em locais destruídos pela guerra; escreve, pensa e performa (em alguns casos junto a cidadãos afegãos) o que resta quando a matéria, da qual é composta a história de uma nação, é devastada por forças cujos interesses assolam as condições humanas presentes no local em que, para afirmar sua presença, negligenciam as dos demais.

Arelado a isso, buscar-se-á trazer às vistas o que pode um corpo quando se desprende das amarras sociais; o que pode um corpo uma vez que não aceita as normas a ele destinadas; o que pode um corpo quando através de suas ações torna visível a beleza da força das ações de outrem<sup>53</sup>.

Para contextualizar o corpo nesta etapa da pesquisa, inicialmente, recorrerei a Deleuze como uma forma de compreender Spinoza, um dos pioneiros a pensar o corpo como um produtor e disparador de afetos. Pode ajudar a compreender as afecções que movem as obras de Lida Abdul, como se a artista “devolvesse” ao mundo, ao espaço, às paisagens, suas experiências, reconhecendo a violência dos fatores externos sobre seu corpo, mas sem deixar de reconhecer a potência do seu próprio corpo enquanto ativador de paixões e propulsor de realidades, ou, para utilizar termos enunciados por Spinoza, a artista afegã ativa sua *força de existir* ou ainda sua *potência de agir*.

Em outras palavras, a partir da ideia de guerra, fulgurante nos vídeo-artes e performances da artista em função do que viveu, Abdul reorganiza essas noções de guerra suas imagens internas, dando a elas a possibilidade de re-existirem, ou melhor, ressuscitarem, mas de forma positiva e não mais somente traumatizante.

---

<sup>53</sup> “Mas antes de determinar essa nova potência, uma primeira questão se impõe: o que o corpo não aguenta mais (o que é que o corpo não aguenta mais)? (...) Primeiro, ele não aguenta mais aquilo a que o submetemos do exterior, formas que o agem do exterior. Essas formas são, evidentemente, as do adestramento e da disciplina. (...) O corpo deve primeiro suportar o insuportável, viver o inviável. A primeira condição, como já vimos, consiste em sentir este sofrimento”. (LAPOUJADE, 2002, p.83).

O que interessa aqui dessa ideia de corpo lançada e pensada por Spinoza é a capacidade dele (do corpo) poder estar intimamente relacionado com o espaço, como se fossem continuidades um do outro, tal qual vivencia Lida Abdul por meio de suas obras.

**Figura 5 – Registro da video-arte “What we saw upon awakening”**



Fonte: <<https://www.artslant.com/ew/works/show/7753>>

Para além da ideia de corpo, há ainda a ideia das afecções, na qual Spinoza considerava como o processo resultante do encontro entre os corpos que se afetam. Havendo, porém, a alegria e a tristeza, dois afetos distintos gerados pelo corpo, somente um deles seria gerador da potência: a alegria.

Afecção seria, nesse caso, um corpo agindo sobre o outro, e aí, ao se misturarem, a partir desse contato entre os corpos, um recolheria traços do outro.

Numa primeira determinação, a afecção é isto: é o estado de um corpo considerado como sofrendo a ação de um outro corpo. O que isso quer dizer? "Eu sinto o sol sobre mim", ou então, "um raio de sol pousa sobre você": é uma afecção do seu corpo. O que é uma afecção do seu corpo? Não o sol, mas a ação do sol ou o efeito do sol sobre você. Em outros termos, um efeito, ou a ação que um corpo produz sobre outro - note-se que Spinoza, por razões decorrentes de sua física, não acredita em uma ação à distância: a ação implica sempre um contato - é uma mistura de corpos. A afecção [affectio] é uma mistura de dois corpos, um corpo que se diz agir sobre outro, e um corpo que recolhe o traço do primeiro. Toda mistura de corpos será chamada de afecção. (DELEUZE, 2012).

De acordo com as considerações anteriores, darei continuidade ao pensamento sobre corpo, considerando que, nessas condições, o corpo se apresenta como um território no qual



se dá a guerra, no confronto entre o caos e a vigília; O corpo como espaço de passagem entre guerras.

O corpo é pulso que vibra por entre as cinesferas<sup>54</sup>. Abdul cumpre, assim, sua função desterritorializante na medida em que atravessa fronteiras sem paralisar-se diante das linhas limítrofes aos quais se vê adjacente. O corpo cai de golpe então e não fraqueja, pois, mesmo sem armas, há ainda quem resista.

Falo desses corpos que buscam, em si, reconhecer a própria resiliência. A resiliência de um corpo que resiste e resiste e resiste.

Esse corpo mata, esse corpo morre, esse corpo transa, esse corpo ama, esse corpo ascende, então, aos céus em que a fé não alcança, não mede e, tampouco, se sabe ilícita. Esse corpo-povo [ou multidões que se vivem] luta, sente, vive a carne, vive as peles, realiza-se por meio de encontros e afetos, ama profundamente, adocece, recupera-se, e segue a jornada.

Uma reflexão, porém, não deve vir só carregada de afirmativas, mas de questões que a mova e a torne dinâmica. Portanto, eis algumas das perguntas que movem essa escrita, e que, intrínsecas a ela, afetam e inquietam minha existência e corporeidade:

Nessa virada de século quais serão as grandes guerras vividas pelo/no corpo? E de que forma essas guerras que vivemos alteram as relações entre os corpos? Como passamos a nos comunicar de acordo com esses investimentos diários na nossa forma de nos comportar, receber, sublimar e repassar essas ostensivas e instantâneas informações?

Seria essa a força, por assim dizer, que habita o corpo e o coração de alguns seres que, impelidos por uma gana incontrolável de mostrar ao mundo suas feridas, quase que se degeneram, enquanto na sua contramão são paradoxalmente impedidos por forças externas opostas a seus desejos, suas vontades, seus anseios, suas lutas, que ora parecem desvanecer-se e em vão?

---

<sup>54</sup> “Cinesfera=kinesfera é a esfera que delimita o limite natural do espaço pessoal, no entorno do corpo do ser movente. Esta esfera cerca o corpo esteja ele em movimento ou em imobilidade, e se mantém constante em relação ao corpo, sendo 'carregada' pelo corpo quando este se move. *É delimitada espacialmente pelos alcance dos membros e outras partes do corpo do agente quando se esticam a partir do centro do corpo, em qualquer direção, a partir de um ponto de apoio.* É um conceito que pertence ao Método Laban de Análise do Movimento”. Disponível em:

<<http://experimentexto.blogspot.com.br/2009/03/cinesferakinesfera.html>> Acesso em 06/09/2015.

## Pelos buracos das feridas há de jorrar força

Trata-se de, ao perceber a força da vida, lutar incessantemente contra essa violência bruta com que tentam desqualificar nossa potência. Pode-se tomar como exemplo Artaud que sempre esteve “em guerra permanente: contra ele mesmo, contra seus médicos e seus demônios, contra a sociedade inteira, contra o mundo e contra deus” (MÉREDIEU, 2006, p.770). Lembrando que a palavra Guerra, nesse caso, aproxima-se do sentido de curar ou, ainda, tornar saudável aquilo que se encontra insalubre, como explica Méredieu (2006, p.771) em “Eis Artaud”: “Enfim, por sua etimologia, *guérir* [curar] implica a ideia de guerra [war]. Trata-se da guerra feita à doença pra expulsá-la. Essa guerra, Artaud conhece. É o mundo inteiro que ele procura curar e transformar através de si mesmo”.

Nesse sentido, permito-me um devaneio e pergunto-me: Não seria o momento de evocarmos corpos que não se aliem a essa realidade alienante? Que a contestem e criem outras? Não seria o momento, então, de desintoxicar, de dezimbecilizar esses corpos? E, finalmente, dar a eles outra forma e consciência?

Pois é assim que Lida Abdul parece conduzir suas obras. É assim que acredito que ela, ao não reconhecer-se fixada a alguma identidade, reage frente às demandas de uma sociedade que, se não está, beira o colapso, e corresponde de forma leve ao peso dos dias que se desgastam e anunciam.

Tomando por base uma identidade múltipla, que por si só já a fortalece enquanto um indivíduo composto por uma pluralidade oriunda de minorias, Lida Abdul me parece potencializar sua existência na medida em que se afirma e realiza no que Deleuze (2013) vai chamar de devir<sup>55</sup>: devir-mulher, devir-muçulmana, devir-refugiada. Aquela que transita entre o oriente e o ocidente, cuja predominância da ostensiva presença masculina, com vistas para uma cultura que mata mulheres aos montes, tem um histórico que apenas fortaleceu o gênero masculino enquanto papel a ser reproduzido com base em comportamentos normativos, mas não enquanto instância (no cerne de seu conteúdo humano), sobretudo, quando as mulheres, nas últimas décadas, também voltaram a reconhecer sua própria força enquanto gênero, grupo e coletivo.

---

<sup>55</sup> “Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula” (DELEUZE, 2013, p.11).

É como se Abdul fosse se emaranhando aos modos de vida vizinhos aos seus, ao mesmo tempo em que busca continuamente questionar esses mesmos modos de vida, criando, para si, experiências artísticas que são capazes de metamorfosearem o espaço e o sujeito que nele frui junto à obra.

**Figura 6 – Registro do vídeo-arte “Brick sellers of Kabul”**



Fonte: <<http://www.artvehicle.com/interview/1>>

Quando uma mulher como Abdul resolve transpor suas ideias e desejos que se constituiriam à margem, não fosse sua carga histórica tê-la garantido e ao mesmo tempo obrigado a romper com os códigos sociais preestabelecidos, considero que ela deixa transparecer que esta é uma das forças que pode encontrar-se no e permear o corpo do artista: um corpo que se impõe frente às forças das rígidas estruturas instituídas nos diferentes processos de construção da subjetividade de cada um, tanto quanto elas a ele.

Desta forma, penso que essa força deve ser reconhecida pelo que ela expõe, denuncia, divulga, promove, repensa em relação à condição humana e suas possibilidades.

Trata-se de uma presença que não hesite em existir plena, aguda, grave, ardente, frequente, pulsante, extasiante; que dê e, ao mesmo tempo, não dê conta de sua existência, por encontrar-se fragmentada e fragmentando-se, ao mesmo tempo em que se entrelaça a ela.

Não há como separar arte e vida, e, por conseguinte, não há como separar o corpo deste artista que também vive atrelado à vida que não aceita docilmente todo e qualquer aspecto de governabilidade.

Penso que o artista não deve fazer pacto algum, nem quaisquer acordos de devoção a esta sociedade que degrada gradativamente e a conta-gotas aquilo que penso ser sua condição primordial de existência: ser e viver. E, talvez, seja justamente isso que os salve de não

sucumbir às traiçoeiras e movediças areias de uma sociedade que ascende tecnologicamente, ao mesmo tempo em que declina espiritualmente, no sentido de tirar a vida dos seres e negar-lhes sua condição primeira de comunicabilidade e vida, objetificando-os e coisificando-os. Ou, nas palavras de Nietzsche (2008, p.399):

Os artistas, se valem algo, são fortemente (também corporalmente) aplicados, excessivos, animais de tração, sensuais; [...] Os artistas não devem ver nada assim como é, mas antes mais pleno, mais simples, mais forte do que é: para tanto, deve lhes ser própria uma espécie de juventude e primavera eternas, uma espécie de embriaguez habitual na vida.

Veja bem, não falo aqui de um bailarino ou de um ator, mas de uma mulher cujo no corpo não lhe cabe toda a realidade apreendida (é preciso extrapolar); cujo corpo não se contém frente às barbáries cotidianas da vida; cuja subjetividade não se habitua às devastações sociais aos quais se vê confrontada durante séculos de uma historicização terceirizada da sua própria nação. Neste sentido, mais uma vez, Nietzsche (2008, p.405) nos assegura que: “são estados excepcionais os que condicionam os artistas: todos são profundamente aparentados e próximos às manifestações de doença: tanto que não parece ser possível ser artista e não ser doente”. Sob esse aspecto, a arte pode se apresentar como uma possibilidade cujos rituais nelas exercidos se destinariam a curas para doenças sociais.

Penso que existem muitas histórias que nos povoam e que delas somos feitos, assim como das que estão por vir. Povoações cujo espaço desertificado seria habitado por diferentes tribos e culturas. Nos artistas, esse deserto seria habitado pela linguagem, cuja força empurra obra e vida para um campo de tensões no qual se produzem formas de existência em constante devir.

Nesse sentido, pode-se dizer que a artista afegã assume, durante o percurso de seus trabalhos, um compromisso poético com o espaço, na qual não afirma sua identidade, mas produz singularidades através de ritos de passagem que garantem e fortalecem sua existência. Essa experiência talvez seja melhor compreendida através desta passagem, na qual Christine Greiner (2010, p.14) afirma que: “Não tendo uma função clara, pode-se entender a arte como uma estratégia de sobrevivência que abre canais e estreita a relação do corpo com o ambiente, muitas vezes tomando-os como um só”. Logo, enquanto artistas, o que nos resta é fazer valer a existência através dessas experimentações diárias com os espaços que nos circundam.

A artista Lida Abdul parece evocar outras maneiras de viver essa correlação entre corpo e espaço quando escolhe como falar sobre esse corpo, que se lembra a todo instante da

coação a qual é submetido constantemente, por meio de acordos simbólicos sociais que nos informam e advertem, com frequência, sobre os protocolos aos quais devemos seguir para evitarmos sermos expulsos dessa zona de tráfego humana. Sendo assim, compreendo que a potência dos trabalhos artísticos de Abdul se manifesta quando a artista encontra alternativas de comunicar ao mundo a patologia civilizatória em que submerge e padece.

Pois, assim como os poetas que dão vida a objetos inanimados, ou assim como tribos indígenas que consideram a espiritualidade das plantas e dos bichos, relacionando-se afetivamente com e concedendo a eles nomenclaturas capazes de divinizá-los, devido à sua potência, e aproximá-los da ideia de deus sem afastá-los do senso de ser humano, Lida Abdul dá voz a um povo<sup>56</sup>, além de visibilizar, trazer à vista e compartilhar um pouco da sua cultura pluralizada. Faz o mesmo com o espaço, com o cenário, com a paisagem, com a sonoridade que compõe essa paisagem, com o movimento que dinamiza essa paisagem, enfim, com as vidas que se compõem nesse conjunto real-ideal, no qual deveriam coexistir mutuamente corpo-espaço-tempo.

Abdul dá uma lição de resiliência na medida em que vive suas dores, sem deixar que as mesmas a paralisem. Ao contrário: as mobiliza, sem permitir que sejam estancadas, permite que jorrem escaldantes e latentes frente a morbidez anestésica que acomete parte da sociedade contemporânea. Em suas obras, o sofrimento ganha vida própria. Movimenta, altera, faz curvas, desliza.

Todo o problema consiste, então, em encontrar uma saúde no sofrimento: ser sensível ao sofrimento do corpo sem adoecer. Parece-me ser a mesma questão em Nietzsche e em Deleuze: que o sofrimento não seja mais uma doença, que ele se torne um meio para a saúde (não médica) e para a salvação (não-teológica). (...) estes inseparáveis processos de defesa contra o sofrimento devem ser inseparáveis de uma exposição ao sofrimento, que aumenta a potência de agir dos corpos. Nietzsche diz que sofremos excitações. Mas como diz Bárbara Stiegler, “as excitações de que fala Nietzsche não são objetos que controlamos, que nos deixam indenes. São ferimentos que nos afetam no mais fundo de nós mesmos e que nos dão nossa potência de assimilação.” Ela cita, em seguida, um texto muito importante de Nietzsche: “Crescimento da potência lá onde houve abundância de feridas mais sutis, através das quais aumenta a necessidade de apropriação”. A apropriação vem do fato de que o corpo não suporta a ferida, de que ele não aguenta mais. A potência do corpo (aquilo que ele pode) se mede pela sua exposição aos sofrimentos ou às feridas (LAPOUJADE, 2002, p.86-87).

---

<sup>56</sup> “A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. (...) Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”). (DELEUZE, 2013, pp. 15-16).

O que me chama a atenção em seu trabalho é que Abdul não considera a vida apenas como um fato, a artista leva em consideração suas diversas maneiras de existir e de, portanto, fazer valer sua existência<sup>57</sup>.

O que penso edificar a qualidade de suas obras é o fato de parecer reconhecer, na sua história, em si e, portanto, na história do seu corpo, a heterogeneidade que a compõe enquanto indivíduo e, para além disso, enquanto indivíduo que se comunica com e faz parte de um coletivo.

Lida Abdul, poetisa de espaços e imagens, traça mapas de afetos, cartografa histórias, desenha rotas fabulares, cria linhas-de-fuga, cartografa mapa de afetos, e mistura-se a paisagem.

Misturemo-nos, pois, aqui-agora, à paisagem que somos e à paisagem que formamos. Daí proveria uma nova relação: a relação de um corpo-paisagem que se produz no encontro com as próprias tormentas, atravessadas por lampejos desejanter de brandura e calma. Isso para que não nos esqueçamos de que, mais do que reviver esses corpos moribundos, trata-se de fazer viver devires que urram inquietos em corpos que sussurram errantes.

---

<sup>57</sup> “(Agamben) lembra que os gregos referiam-se a vida com duas palavras diferentes. *Zoè* referia-se à vida como fato, é o fato da vida, natural, biológica, a “vida nua”. *Bios* designava a vida qualificada, certa forma de vida, certo modo de vida.” (PELBART, p. 66, 2010).

## CAPÍTULO 3

### Global Porn: Capitalismo, Memórias e Performance Política



*Mulheres desterradas  
não repousam suas guerras.  
Não sossegam os seus sonhos.*

*Em meio aos escombros, em meio ao silêncio, uma voz ergue-se deste desterro.*

(Trecho de Diários de Guerra / Camila Duarte)

### **Para rever o sistema: Escovar a contrapelo**

Depois de aparentemente desfeito seu rumo e seu caminho, parece que o que restou, para que se recompusessem os pontilhados de seu mapa, foi recorrer à criação; a um processo criativo cuja saída, mesmo quando parecesse não existir, fosse então, a própria arte.

Defendo que Abdul optou por seguir, mas na contramão da história. Assim, aproximo sua obra a duas perspectivas distintas, mas consideradas por mim semelhantes, projetadas por Walter Benjamin e Eleonora Fabião, filósofo e performer, respectivamente.

Para Benjamin (*apud* LÖWY, 2005) é preciso escovar a história a contrapelo, como uma maneira de não corresponder a uma linear e passiva leitura e feitura da história, e que, a partir disso, possa se compreender a narrativa daquilo que se contou até então por meio das vozes que foram abafadas, oprimidas e suprimidas da própria história. Não se trata só de passar a ouvir essas vozes, como dar a elas o poder de contar sua versão, e no caso de Abdul, inventar novas versões por meio de seu trabalho:

Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não está do processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, *apud* LÖWY, 2005, p.70).

Para Fabião (2009), a força da performance se encontra também nessa capacidade potencializada pelo performer de escovar a realidade à contrapelo.

Esta é, a meu ver, a força da performance: turbinar a relação do cidadão com a polis; (...) Esta é a potência da performance: desabituar, des-mecanizar, escovar à contrapelo. Trata-se de buscar maneiras alternativas de lidar com o estabelecido, de experimentar estados psicofísicos alterados, de criar situações que disseminam dissonâncias diversas: dissonâncias de ordem econômica, emocional, biológica, ideológica, psicológica, espiritual, identitária, sexual, política, estética, social, racial... (FABIÃO, 2009, p.237).

Trata-se de, em ambos os casos, tentar compreender contextos aparentemente cristalizados, praticando sobre eles outro olhar, compreendo, assim, que é para não dar continuidade à reprodutibilidade automática da história, que se escova a contrapelo.

Ao propor um pensamento, uma linguagem que transite pelo contrapelo, que nade contra a corrente, propõe-se, também, que se repense a cultura, os modos de operação do



Estado e uma revisão de papéis, a partir da qual aqueles que até então atuavam como protagonistas da história deixem de conduzi-la, e que esse papel seja assumido por aqueles que até então tiveram seus espaços, vozes e ações suprimidas. Por mim, que estes, sim, passem, a partir de agora, a agitar as bases (nem tão sólidas assim) de um Estado e seus dispositivos, engatilhados numa função maquinal de exercer sobre os sujeitos determinada conduta.

O termo “dispositivo” foi cunhado primeiramente por Michel Foucault, como “positividade”, posteriormente, com o decorrer do tempo, foi então interpretado e traduzido como dispositivo por Agamben. Sobre as formas de ação de um dispositivo, Agamben (2009, p.40) alerta:

Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc, cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiriam - teve a inconsciência de se deixar capturar.

Nesse sentido, talvez, fatalmente, nada ou quase nada escape aos dispositivos, principalmente se pensamos naqueles que são próprios e característicos do Sistema Capitalista no qual vivemos em que, segundo Foucault (2003), hospitais, escolas, presídios, exército, a burocracia, a instituição familiar, e até mesmo a sexualidade, podem ser utilizados como ferramentas de disciplina, controle, exclusão, segregação, culminando em relações violentas fomentadas por relações de poder, que garantiriam a soberania de uma minoria dominante, enquanto uma maioria é massacrada estratégica e propositadamente, ao mesmo tempo em que reproduz (porque também exercita) as relações de poder das quais faz parte.

## **Global Porn**

“Global Porn” é o título de uma performance capturada em vídeo, em que Lida Abdul mantém em sua boca uma espécie de líquido viscoso, que ora faz lembrar o mel, ora se

assemelha à purpurina ou a uma substância arenosa de cor dourada, ora é um chiclete em sua boca que estoura<sup>58</sup>.

### Figuras 7 e 8 – Registro do videoarte “Global Porn”



Fonte: <<http://www.universes-in-universe.de/islam/fra/2004/02/poetics/img-02.html>>

As duas fotografias acima sugerem dois distintos materiais que se mostram passíveis de serem degustados, ao mesmo tempo em que é possível notar que esses mesmos materiais são os que a impedem de falar, tal qual expressa Abdul em entrevista a Revista ArtAsia Pacific:

A homogeneização parece estar ganhando espaço ao nosso redor, de maneira tão "prazerosa", que muitos de nós sequer percebemos como os limites entre as coisas estão lentamente sendo corroídos para fazer tudo ser tragado suavemente. O néctar doce que preenche a boca do artista - enquanto algo agradável - também o impede de pronunciar sua resistência (ABDUL, Lida, 2013, p.114. *tradução nossa*)<sup>59</sup>.

Penso que, nesta obra, a artista insinua uma comparação, ou ao menos uma observação, sobre essa dinâmica simultânea que ocorre entre o prazer daquilo que se consome sem dar-se o tempo necessário da degustação e a impossibilidade de dialogar com a perversidade produzida pelo Capitalismo, no qual há um sistema que atravessa diretamente a subjetividade

<sup>58</sup> Como é possível acompanhar a partir do terceiro minuto de um vídeo no link: <<https://www.youtube.com/watch?v=V4iOuoOPIN0>>

<sup>59</sup> “Homogenization seems to be taking place all around us, yet in such a ‘pleasurable’ way that many of us don’t even notice how the boundaries between things are slowly being eroded to make everything go down smoothly. The sweet nectar that fills the artist’s mouth – while enjoyable – also prevents her from mouthing her resistance”. (versão original).

em formação dos sujeitos, levando-os a consumir sem refletir. Essa experiência, muitas vezes, acaba por se dirigir, inclusive, à cultura importada, sem nos darmos conta do valor da produção da cultura local, por exemplo.

Pergunto se a performance poderia encontrar uma força semelhante a do capitalismo, mas que fosse capaz de atravessar as pessoas, no entanto, ao invés de confundi-las e mantê-las presas entre aquilo que percebem e o que consomem, as atravessaria de tal forma que se dariam conta da realidade sob a qual estão sendo arrastadas e, aí sim, poderiam, ao enxergar essa realidade, optarem por estarem ou não nela e, então, quem sabe, criarem uma outra realidade possível.

Haveria na performance uma força que se assemelhasse a do capitalismo ao mesmo tempo que dele se distinguisse o máximo possível, como num jogo de tensões? Uma força que, ao contrário do capitalismo, faça com que aqueles que dela se apropriarem sejam contaminados de tal forma, que não só desfrutem o prazer da sensação causada por determinadas experiências, mas também sejam produtores de uma espécie de saber?

Diante dos cenários que a artista inventa e cria, pergunto-me: teria Abdul a intenção de provocar com suas obras essa tomada de consciência na qual experimenta-se, camada a camada, a reinvenção de diferentes formas de degustação dessas performances, que apresentam uma diversidade no que diz respeito aos diferentes modos de existir?

### **Boca, o lugar da fala**

Trago, também, para discussão a escolha da boca como evidente espaço primeiro do corpo onde essa obra se dá. Se em outros sistemas econômicos, onde o capitalismo não impera, também operam dinâmicas sociais com a intenção e no sentido de calar as chamadas minorias, sejam elas as mulheres, as negras e os negros, os jovens negros das favelas, os ditos caipiras, as índias e os índios, os transgêneros, as muçulmanas e os muçulmanos, os imigrantes, os refugiados, os homossexuais, os usuários de saúde mental, a população em situação de rua, as menores e os menores infratores, as presidiárias e os presidiários, pode-se dizer que, em alguma instância, para o Biopoder, seja por meio da supressão parcial ou total da fala, é possível calar todo um corpo, e não só calar, mas impedir que seu movimento seja autônomo, que as relações íntimas sejam criativas e inventivas, e, por conseguinte, trabalham por meio de diferentes dispositivos, numa incansável atividade cujo objetivo seria moldar a

maior parte possível de uma nação, para controlar suas ações e, assim, mantê-la sob seu domínio, garantindo, desta maneira, um impecável funcionamento do Sistema Capitalista.

Há, porém, as brechas, as fendas, os vãos, as vielas.

Se é provocado em nós essa sensação ambígua, que parece pender entre a sensação de prazer e a falta de percepção do estrangulamento, qual seria o caminho para que recuperássemos a fala?

Penso que esta Performance, registrada em vídeo, é uma maneira de narrar a própria experiência: uma maneira de pensar como o capitalismo age diretamente sobre nossos corpos e subjetividade.

Ainda que Abdul não esteja rompendo com algum paradigma, já que, em outros momentos, outras artistas também questionaram, e de outros modos, as consequências do sistema de produção do Capitalismo, e ainda que tenha escolhido falar sobre isso diretamente do seio do símbolo máximo do capitalismo, os Estados Unidos, a artista não deixa de questionar o modelo mercantil sob o qual está e estamos inseridos.

Diante desse vídeo e da citação da artista em relação a ele, me pergunto: O que diria essa boca caso se visse livre de todo esse mel? Digo, ao libertar-se do sumo produzido pelo Capital, o que sairia dessa boca? E se Abdul se engasgasse com o mel, o que ocorreria? Vomitaria suas vísceras, devolvendo-as ao sistema?

Nesse sentido retomo a ideia do domínio que o biopoder parece exercer sobre nós, e não somente sobre nossos corpos, mas age numa tentativa de extrair de nós aquilo que é vida humana, deixando-nos em suspenso, numa condição que Foucault chamaria de sobrevida, e, ao mesmo tempo, inclina-se a capturar aquilo que em nós é animal: o instinto. Ao desprender-se dessa animalidade, restaria apenas a condição humana sob a tutela de processos de normatização aviltados pelo Sistema.

## **O mel na boca**

Jakob von Uexküll (1864 – 1944), biólogo da Estônia, por meio de seus estudos, apresentou uma série de construções teóricas a partir de diferentes observações e experiências. Dentre elas, há uma relatada por Agamben, em sua obra “O aberto: o homem e o animal” (2013), na qual uma abelha é colocada num laboratório, diante de um pote de mel. Em seguida essa abelha começa a sugar o mel, no entanto, ao ser realizado um corte em seu

abdômen, ela continua tranquilamente a sorver o mel, ao mesmo tempo em que é possível notar o mel escorrer por seu abdômen aberto.

Daí, Agamben (2013) cita Heidegger, que nos traz dois dados que julgo interessantes para ajudar a olhar a obra “Global Porn”. O primeiro deles: a abelha não percebe que está diante de uma grande quantidade de mel. A segunda constatação, que impressiona, é que não percebendo que está com seu abdômen cortado, continua a sorver o mel.

Nesse sentido, seria esta performance, ao tratar da relação que há entre nós e o Regime em que vivemos, análoga à experiência da abelha lambuzando-se com o mel, quando com seu ventre cortado? Ou seja, assim como a abelha seccionada, e sem vida, seria o ser humano na contemporaneidade, tal qual nos apresenta Abdul: Um ser irracionalmente ativo diante da insaciabilidade de seu desejo produzida pelo Sistema Capitalista? Quero dizer, um ser que é conduzido a não perceber e não refletir frente à realidade que vive, enquanto, simultaneamente, degusta, de forma igualmente incontrolável, o néctar pelo qual é absorvido?

E se devolvêssemos ao sistema aquilo que nos fez tragar? O intragável? E o lambuzássemos tal qual as abelhas embebedando-se envolvidas em sua própria morte? Estaria aí a potência da performance: Em devolver ao sistema o mel, esse substrato por ele produzido?

### **Capitalismo, corpo e subjetivação**

Ao acompanhar esse processo histórico no qual se nota uma constante tentativa por meio do Estado e os dispositivos aos quais está ligado de suprimir a vontade do corpo em prol do seu funcionamento, é possível perceber como os indivíduos (e a sociedade de forma geral) passam a reproduzir e assumir as formas de economia e de organização da sociedade ao qual se veem inseridos.

Nesse sentido, o capitalismo acaba fazendo do sujeito um objeto, coisificando-o, tirando de si o que é vida, e enquadrando-o dentro de uma economia de produção para manter o próprio sistema, por um lado, e da subtração dos desejos, da potência, do instinto, por outro, desestabilizando, diretamente, o que há por trás da história dos corpos e dos sujeitos, seja a ideologia, a singularidade, a diferença.

Para além da ideia de Biopoder e Biopolítica, instaura-se, ao longo do processo de transformação do Capitalismo, o que Achille Mbembe<sup>60</sup> (2011, p.15) chama de Necropolítica,

---

<sup>60</sup> Filósofo nascido em Camarões, desenvolve estudos referentes ao pós colonialismo.

na qual, nas condições supracitadas, as particularidades são excluídas e, assim como um objeto de consumo, “as pessoas passam a ser reduzidas a um conjunto de forças de produção facilmente substituíveis”.

Para Mbembe (2011), o Capitalismo contemporâneo, saturado, dividiria o mundo entre aqueles que já não importam ao sistema, expondo-os a todo tipo de risco, em constante contato com a morte, por um lado, e aqueles sob os quais exercerão controle, num território delimitado. Penso que essa ideia explicaria, ao menos em partes, a crise dos refugiados nos últimos tempos, e por que não, apesar de tratar-se de outro contexto e época, a experiência pela qual passaram os milhares de refugiados afegãos durante a Guerra Fria, dentre os quais encontrava-se Lida Abdul.

Achille Mbembe destaca três pontos que caracterizariam a condição do escravo. As considero análogas à condição do refugiado e, por isso, se alinham à história vivida por Abdul, o que justificaria esse lugar procurado por ela no mundo, nem que seja no mundo imaginário e simbólico, já que a memória referente à época em que vivenciou a guerra teria sido não necessariamente destruída, mas principalmente arruinada.

La condición del esclavo es, por tanto, el resultado de una triple pérdida: pérdida de un <<hogar>>, pérdida de los derechos sobre su cuerpo y pérdida de su estatus político. Esta triple pérdida equivale a una dominación absoluta, a una alienación desde el nacimiento y a una muerte social (que una expulsión fuera de la humanidad) (MBEMBE, 2011, p.31).<sup>61</sup>

O refugiado, porém, se distinguiria do escravo, visto que o escravo é mantido com “vida” pelo sistema por uma necessidade de manutenção do funcionamento da economia e da ideia de propriedade. Diferente do escravo, o refugiado, inútil ao sistema e vendo-se sem saída, seria esse ser-sem-lugar-no-mundo, nem dentro nem fora de sua “casa”.

Em uma das obras de Lida Abdul, uma videoinstalação intitulada “What we have overlooked” (2011)<sup>62</sup>, evidencia-se justamente nesse fragmento, a condição dos refugiados.

No vídeo, não há falas: a voz do homem que aparece em cena é “concedida” por um texto escrito por Abdul que aparece em forma de legenda e acompanha a ação. Além disso, há o ressoar de um forte vento que, a meu ver, também se torna o narrador da cena.

<sup>61</sup> A condição do escravo é, por tanto, o resultado de uma perda tripla: a perda de um lar, a perda dos direitos sobre seu corpo e a perda de seu status político. Esta perda tripla equivale a uma dominação absoluta, a uma alienação desde o nascimento e a uma morte social (que é uma expulsão fora da humanidade).

<sup>62</sup> Vídeo disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=gltw7s0paJ4>. Acesso em 17/05/16.

No trecho capturado e compartilhado no terceiro capítulo, um homem segurando uma bandeira vermelha (sem fazer referência a qualquer nação) adentra um lago (até submergir por completo e, posteriormente, desaparecer), próximo à Cabul. Nesse instante, aparece a seguinte frase: “we feel most at home here because you can never build a home here” (Nós nos sentimos mais em casa aqui, porque aqui você nunca pode construir uma casa), trazendo à luz a discussão sobre a condição de vulnerabilidade em que se encontram os que não têm lugar no mundo.

No caso dos que se encontram nessa condição, penso que há vetores de forças opostas que atuam: o Estado, que busca territorializar suas forças para manter sua soberania por meio de suas ações sangrentas; e os refugiados, que, sem possibilidades de continuar a existir no local em que se encontram, veem-se obrigados a desterritorializarem-se, para posteriormente reterritorializarem-se.

Enquanto, por um lado, há delimitação de fronteiras e territórios por parte do Estado, por outro, o refugiado parece assumir, involuntariamente, um devir-desfronteiriço, no qual se desconecta de sua identidade particular e coletiva, migrando, muitas vezes, somente aliado à esperança, em busca de uma vida na qual sua humanidade, até então descartada pelo Estado, passe a ser considerada.

Quando se tenta impor sua força contra algo ou alguém que parece escapar às suas garras e tentativa de dominação, aquele que se recusa a sucumbir às suas ordens torna-se um inimigo. Seria o refugiado, para o Estado, um inimigo inapreensível? Que tendo tido, em algum momento, sua vida moral desvalorizada, passa, então, a representar essa força, uma potência, que escapa ao sistema? Uma memória feita de carne e osso que, ao permanecer viva e presente, serviria para contradizer a história narrada pelo dominante. A memória, nesse caso, torna-se uma força produtiva de resistência e combate ao Estado.

O refugiado, por fim, seria aquele que nos mostra, tragicamente, por meio de sua experiência, memória, resistência e resiliência, que, por mais que haja uma árdua força tarefa mobilizando-se incansavelmente no sentido de invisibilizar determinadas populações, e, por mais que aparentemente opere-se com o intuito de produzir imagens totalitárias sobre si e sobre o outro, o refugiado seria, justamente, aquele que escapa a esse todo.

Se é possível interpretar o refugiado como aquele que revela a ferida exposta de um sistema socioeconômico e cultural baseado em relações de poder, seja esse sistema capitalista ou não, será que podemos pensar a figura de Lida Abdul como a de uma mulher, ex-refugiada,

sem-lugar, nômade, nascida num território marcado por tradições muçulmanas, hindus, budistas, dentro de um âmbito feminista, cujas ações (por exemplo, ter saído, mesmo que forçadamente, do país onde nasceu e ter tido contato com outras culturas) representariam a possibilidade de outras mulheres, em condições semelhantes, se identificarem e sentirem-se, de alguma forma, inspiradas, fortalecidas e impulsionadas para desenvolver suas potencialidades, e buscar outros caminhos para os trajetos que trilham?

Indo além, se podemos considerar as mulheres que sofrem opressão como algo propositadamente pensado para contribuir com a permanência de um sistema que precisa desse tipo de relação para sua existência, penso que podemos cogitar a ideia de que o feminismo seria um caminho para questionar os lugares das mulheres no mundo, problematizar tanto os lugares em que estão inseridas como os em que não estão. Nesse sentido, refletir, questionar e problematizar do ponto de vista feminista se apresentaria como alternativa para buscar novas formas de vida, e não de sobrevivência.

Ao ser questionada, em entrevista concedida ao site ArtSlant<sup>63</sup>, sobre como aparece a questão de gênero em seu trabalho, Lida Abdul, por um lado, deixa claro que não tem interesse em tratar do assunto em suas obras, esclarecendo que o foco de seu trabalho consiste em revelar ou falar sobre a “ideologia das paisagens”. Por outro lado, ao se direcionar à performance “White House”<sup>64</sup> (em que pinta de branco escombros de um prédio em ruínas), Abdul reconhece que há, nesse trabalho, um potencial que pode levar à discussão de gênero, pois vincula a ação de pintar de branco os fragmentos desse antigo prédio às mulheres que, dedicadas ao trabalho doméstico durante a Segunda Guerra Mundial, limpavam, ou melhor, recolhiam os pedaços, os estilhaços das coisas que foram bombardeadas, numa tentativa de reconstruir o objeto perdido ou de abrir espaço para que o novo se fizesse novamente possível.

Hong-An Truong: Como é a figura de gênero em seu trabalho? Por que a maioria das pessoas nos seus filmes são homens? A única figura feminina que vemos é você como artista na performance "White House". Você pode falar sobre isso?

Lida Abdul: No momento eu não estou interessada em fazer um trabalho sobre a burca ou questões de gênero, especificamente. Isso já foi feito e está sendo feito aos montes por artistas do Oriente Médio. Meu interesse está em olhar a ideologia da paisagem e da arquitetura em relação à identidade, e é nisso que estou focada. Mas ao mesmo tempo, White House (2006), em certo sentido, realmente se envolve com essa questão de guerra e de gênero para mim. Naquela performance quando eu

<sup>63</sup> ArtSlant é uma comunidade virtual aberta que abriga inúmeras obras de artistas contemporâneos.

<sup>64</sup> “Este trabalho é uma das duas instalações de vídeo que foram apresentadas na 51ª Bienal de Veneza em 2005, quando Abdul tornou-se a primeira artista contemporânea a representar o Afeganistão neste evento internacional de arte”. Disponível em [http://www.imagesfestival.com/calendar.php?exhibition\\_id=64](http://www.imagesfestival.com/calendar.php?exhibition_id=64). Acesso em 18/05/2015.



comecei a pintar as ruínas em branco, elas se tornaram escultura, uma espécie de monumento, ou anti-monumento. Elas existiam lá apenas como um pedaço de arquitetura fraturado. Essa performance foi muitas coisas para mim: Foi performance, instalação, escultura, tudo isso ao mesmo tempo. (...) Nesse sentido trouxe questões de gênero em relação à arquitetura e à guerra. Quero dizer, durante a Segunda Guerra Mundial em que a Europa experimentou tal catástrofe, as mulheres sempre foram as únicas a limpar, para colocar as peças do vaso quebrado de volta. (ABDUL, 2007)<sup>65</sup>.

Sob essa perspectiva, penso que, havendo algum indício de que há nas obras de Abdul elementos que a aproximam de práticas e teorias feministas, eu os associaria às forças movimentadas e evocadas pela simbologia de seus projetos, bem como de uma leitura que se pode fazer pensando na sua condição dentro do contexto em que está inserida, mais do que a uma intenção direta pensada pela artista. Opto, no entanto, por não adentrar esse tema, tendo em vista sua complexidade e também por pensar que, neste momento, aprofundar nas questões feministas levariam a pesquisa para outros rumos, cujos trajetos desviariam das discussões inicialmente propostas. Ao mesmo tempo, reconheço a possibilidade desse recorte desdobrar-se, o que não só contribuiria acerca de reflexões sobre o trabalho da artista, como abriria espaço para pensar o trabalho de Abdul relacionando-o à sua prática artística e trajetória como formas de resistência e possível engajamento.

**Figura 9 – White House**



Fonte: <<http://lidaabdul.com/whitehouse.htm>>.

<sup>65</sup> Disponível em <https://www.artslant.com/ew/articles/show/520-interview-with-lida-abdul>. Acesso em 18/02/2016.

## Ausência, Performance, Memória e Silêncio

Uma pergunta se faz presente: o que é conviver com este silêncio? Durante todo o processo da pesquisa, uma presença foi constante: a ausência de Abdul. Ter de conviver com sua não-resposta é como entregar-me a um deserto que é árido e, ao mesmo tempo, inundado de suposições, vultos e incertezas.

Fato é que essa dificuldade em contatar a artista é recorrente em sua trajetória, tal qual indica Isabel Carlos<sup>66</sup> (2013), por meio de um e-mail a mim encaminhado:

Início este texto sem ter conseguido qualquer tipo de comunicação – e-mail, telefone, nada – com Lida Abdul nos últimos dois meses. (...) Há um certo desconforto nesta situação. Decisões que habitualmente partilho com a artista são agora tomadas unilateralmente, ver ou ler as notícias diárias sobre Cabul também não me sossega e, sobretudo, penso em Lida, algures no Afeganistão, incomunicável.

O que quero dizer é que, ao escrever constantemente sobre as obras de uma artista com a qual não tenho qualquer contato, sinto que acabei por criar um povo que falta, e esse povo provoca em mim um burburinho que, ao longo da pesquisa, ganhou a força de uma multidão de vozes intranquilas e inquietas a espera de um grão, que seja, de vida.

Ou seria a ausência da artista um procedimento criteriosamente escolhido com o intuito de garantir a particularidade de sua criação e, principalmente, finalmente, a tranquilidade de sua existência? Tal qual assinala em entrevista, quando questionada sobre o anonimato que vive nos EUA:

Acho que mais do que qualquer coisa ele (os Estados Unidos) oferecia o anonimato, o anonimato que se precisa depois de ter vivido em tantos lugares diferentes, depois de tanto ser tirado de alguém que realmente se sente impotente, o sentimento de ver-se desnudado de tanta dignidade que você só quer esconder a fim de não ter de responder às possíveis perguntas bem-intencionadas de pessoas sobre o que realmente aconteceu. E então, em algum momento dentro deste lugar que eu comecei a fazer arte, não percebendo que em algum momento ela se tornaria o lugar onde eu começaria a viver, o mundo real só às vezes se cruza com este mundo imaginário. Eu não acho que eu poderia ter feito isso em qualquer outro lugar, porque nos EUA você está absolutamente livre para criar a mais intensa solidão sem perceber de ninguém. Na verdade, muitas pessoas vivem perfeitamente dessa forma; eles sabem de personagens de TV muito mais intimamente do que seus vizinhos. Eles são exilados em sua própria sociedade (ABDUL, 2008, p.13).

---

<sup>66</sup> Isabel Carlos foi curadora da exposição Arts Mundi, 2008, onde Abdul expôs sua obra “Time, Love and Workings of Anti-Love”.

## A performance nos espaços em branco

Compreendo que na história da humanidade sempre houve espaços permeados por uma ânsia à estabilidade, mobilizada, possivelmente, por modelos econômicos, políticos e culturais (e até pela própria linguagem, como indica Agamben) que, por sua vez, são marcadas por relações de poder que estabelecem entre si, culminando em formas ideais de comportamentos padrões.

No entanto, penso que, desse desequilibrado jogo entre forças dominantes e forças supostamente dominadas entre o que se chama de maioria e minoria e entre o que se denomina de eu e o outro, acabam por surgir, dessa disputa injusta, espaços outros, dos quais citarei dois. Um é o espaço cujo vazio permite uma transitoriedade heterogênea de experiências, onde as identidades se confundem e se deslocam de seus territórios de origem. O outro também é um espaço vazio, mas um vazio produzido pela destruição em massa, pela guerra, por massacres, pela violência, pelos genocídios. Sobre esse vazio, Abdul, como tantos outros de nós, entende bem, e sobre esse nada que fica depois que absolutamente tudo é tirado de alguém, a artista fala:

No meu trabalho, eu tento justapor o espaço da política com o espaço de devaneio; o espaço de abrigo com o do deserto: Eu tento performar os "espaços em branco" que se formam quando tudo é tirado das pessoas. Como podemos ficar cara a cara com o "nada", com o "vazio" onde havia anteriormente alguma coisa? Eu fui uma refugiada de mim mesma por muitos anos, deslocando-me de um país a outro, ciente de que em cada situação eu era uma hóspede e que a qualquer momento poderia ser convidada a partir (ABDUL, 2010)<sup>67</sup>.

Seria esse espaço em branco citado por Abdul, o qual ela define como espaço próprio da performance e das intervenções que cria, um espaço que encontrou para fazer reviver seus mortos, por meio de uma narrativa do espaço? Digo, o espaço como narrador? O espaço como agente performativo? Nem o diretor, nem o dramaturgo, nem o ator / intérprete / performer, mas o espaço ganhando voz? E permitir que os fantasmas de antes sejam fantasmas de agora, e passem, a partir de então, a falar?

Os fantasmas de uma suposta ausência. Os fantasmas de uma ausência criada pelo fantasma do Capital, que ele próprio tentou apagar. E que, nesse retorno, voltassem a falar numa língua desconhecida, mas, mesmo assim, menos nebulosa que a própria realidade,

<sup>67</sup> Disponível em: <[http://www.annaschwartzgallery.com/works/artist\\_exhibitions?artist=112&year=2010&work=12448&exhibition=334&page=1&text=1&c=m](http://www.annaschwartzgallery.com/works/artist_exhibitions?artist=112&year=2010&work=12448&exhibition=334&page=1&text=1&c=m)>. Acesso em 30/05/2016.

porque é da própria atmosfera criada pela artista, que renasce das cinzas um passado atualizado e, por isso, transformado num presente que se rebela contra o próprio presente.

Esta rebelião, no entanto, não vem transvestida de uma violência como as que se veem repercutirem por aí, ou como as que tomamos como referência durante este texto, mas desola as imagens antes carregadas de guerra.

Nesse sentido, me pergunto, seria o afeto um sentimento marginal? Produzido à margem? Assemelha-se o afeto à performance visto que ambos transversam o conteúdo *sui generis* da vida e, ao fluírem em suas bordas, alterariam até a ordem estabelecida das coisas?

### **Uma questão de memória**

Durante o período que estive fora do Afeganistão, quando Lida Abdul deixa de participar do processo histórico junto ao coletivo (seja ele a família, os amigos, os vizinhos, a comunidade escolar, o bairro) com o qual compartilhou vínculos afetivos até então, há uma ruptura do fio condutor de sua história. O fato não se resume a apenas deixar de participar da rotina junto aos seus, já que se perde toda a convivência de uma época em que, em função da guerra, está, literalmente, ruindo: pessoas, famílias, casas, templos, monumentos, ideologias, ideias.

Nesse ínterim, o processo pelo qual vinha se dando a construção da sua história e as referências que a conectava ao país onde nasceu são rompidos a partir da intervenção da catástrofe não vivida, em sua memória. Falo de catástrofe não vivida porque, no auge da guerra, Abdul esteve fora do seu país, o que não a impede de haver sofrido, no entanto, o que choca a artista é seu retorno ao Afeganistão cerca de 20 anos depois, quando se depara com tudo destruído.

Aleida Assmann (2011), em seu livro “Espaços da Recordação”, faz um profundo estudo sobre a história da memória e as diferentes maneiras de compreendê-la ao longo dos tempos. Recorre a diferentes pensadores e a artistas para auxiliar na pesquisa e percorre caminhos que justificariam as mudanças na nossa relação com a memória. Discute, desde a função, até aquilo que seriam os armazenadores da memória.

Essa investigação contribuiria para compreender melhor, por exemplo, o trauma vivido por Abdul e explicaria a falta de eloquência em sua fala, citada, a seguir, pela jornalista Telma

Miguel<sup>68</sup>, bem como a opção pela artista mencionada pelo anonimato que parece encontrar nos Estados Unidos, ou até mesmo a não correspondência como a que houve nesta pesquisa.

Lida tem agora um olhar duro, um rosto sem sorriso e o peso do corpo oscila incessantemente entre um pé e o outro. Houve alturas no final de 2012 em que a direção do CAM tentou contatar Lida, então ainda em Cabul, sem sucesso. Receou-se pela sua vida. (...) Pouco eloquente a falar, Lida publicou um manifesto no seu site onde explica com grande rigor a sua arte que interroga as cicatrizes da guerra e o seu estatuto de artista refugiada partilhado com muitos outros artistas da América Latina, das ditaduras africanas, da China (MIGUEL, 2013)<sup>69</sup>.

Segundo Assmann (2011, p.19):

A falta de eloquência na fala, a falta de comunicação, o difícil acesso talvez sejam explicados por um passado que ainda se faz presente. “enquanto houver pessoas afetadas pela lembrança e, com elas, afecções, reivindicações e protestos concretos, a perspectiva científica corre risco de distorção. Portanto a objetividade não é só uma questão de método e de padrões críticos, mas também de mortificação, extinção e desvanecimento da dor e da consternação”.

Por isso penso que Lida Abdul passa a se utilizar de procedimentos midiáticos, dando a eles a voz que não sai de si. Seu trabalho teria a função de, a um só tempo, comunicar uma história passada, olhar para a memória que se reinventa, fazer uma escritura no/do presente, e refletir sobre a condição em que vivemos.

Encontra, nos lugares onde cria suas obras, seja em “In transit”, em “Dome”, ou em “What we have overlooked”, nos vídeos pelos quais também expressa sua visão de mundo, diferentes meios de arquivar sua memória e compartilhar sua experiência, como se apenas uma linguagem artística não fosse suficiente, somando ao vídeo, à performance e à intervenção, textos, numa tentativa de dar conta daquilo que sua fala parece não suportar dizer.

Sob essa perspectiva, considero “In transit”, “Military / Body” e “Global Porn”, nesse caso, o território aberto a receber o transbordamento da memória que restou daquela experiência sobre a qual há dificuldade em falar. Um território no qual, finalmente, a memória ganharia vida.

Arquivar a memória por meio de aparatos midiáticos e tecnológicos não seria somente uma maneira de olhar para o passado, de guardar esse passado, mas de produzi-lo e construí-lo, extraindo dele seu caráter eterno, fixo. Transformar o passado por meio das artes seria uma

<sup>68</sup> Telma Miguel é jornalista e foi editora da área de cultura do jornal Sol. Ver entrevista em: <http://www.sol.pt/noticia/67267>.

<sup>69</sup> Disponível em <http://www.sol.pt/noticia/67267>. Acesso em 30/05/2015.

maneira de mantê-lo presente sob uma nova perspectiva, na qual se constrói uma narrativa, tal qual afirma Assmann (2011, p.26):

Contudo, a atual crise da memória cultural não se deve exclusivamente aos problemas que as novas mídias trazem consigo. Testemunhas disso são quatro artistas, nascidos após a II Guerra Mundial, que se veem diante de uma memória cultural despedaçada. Eles colocam sua arte a serviço de um trabalho autorreflexivo de recordação, à medida que redescobrem o livro e o arquivo como forma de criação artística. Chama a atenção o fato de que a arte começa a se ocupar mais fortemente da memória justamente no momento em que a sociedade faz pressão para que a memória se perca ou seja apagada.

Já que a memória, bem como o espaço, foi devastada, o que restaria? Inventar um presente sem perder os fios que conectam ao passado. Talvez tenha lhe restado a alternativa de criar sobre esse abismo, cavado pelo trauma, no qual habitaria caso não se dedicasse a transcendê-lo por meio de suas obras.

Se o que resta são apenas ruínas, significa, por um lado, que de tudo algo resta, que esse resquício conta algo (“conta” no sentido de “narrar”) e que o algo pode ser criado sobre esse vazio, tal qual afirma o título de uma de suas obras: “Anything is possible when everything is lost” (Qualquer coisa é possível quando tudo está perdido).

### **Relações entre fluxos migratórios e as Performances de Lida Abdul**

Para considerar os percalços que acompanham a composição dos trabalhos aqui apresentados, faz-se necessário direcionar a atenção para o drama que é sair como refugiada de seu país de origem, quando o Estado não cumpre com sua obrigação de garantir aos cidadãos seus direitos humanos básicos, tais como saúde, educação e segurança, além de não garantir a devida proteção à identidade das minorias, pondo em risco a vida dos que ali vivem e se relacionam.

Lida Abdul, tendo sido refugiada e, atualmente, dividido sua vida e morada entre Cabul e Los Angeles, faz parte de um movimento mundial contemporâneo, que é a transformação da experiência da diáspora, e, portanto, do seu conceito, na qual a mobilidade imposta pelas atuais migrações obrigam as políticas voltadas para estas questões a alterarem seus olhares para o fluxo migratório. Isso significa que, ao assumir-se como artista nômade, Abdul também contribui para que se aprofundem as discussões a respeito das migrações

forçadas e involuntárias, e dos conflitos subjetivos e internos gerados nos sujeitos e comunidades a partir delas.

Ao optar por manter-se em contato direto com seu país de origem, ao continuar olhando para ele, preocupada com as questões sociais que prejudicam e afetam seus conterrâneos, ao tocar nesses temas que ainda emergem urgentes, Lida Abdul mostra que é possível resistir a uma dinâmica opressiva de governo, sem sucumbir calada às suas imposições.

Catherine Wihtol Wenden (2013), presidente do Comitê de Investigação sobre Migração, toca em dois pontos que considero importantes para pensar a condição dos refugiados: um deles tem relação com alguns direitos discutidos e garantidos durante a Guerra Fria, (período determinante para a saída de Abdul de seu país), o outro é sobre a garantia a direitos por parte dos refugiados quando se estabelece no país em que o acolhe.

El refugiado es considerado como un candidato al establecimiento definitivo en el país que le ha otorgado el estatuto correspondiente, sin que tenga que regresar a su país de origen: ese es el tipo de modelo que fue fomentado en el período de la Guerra Fría y de la Declaración Universal de la Naciones Unidas de 1948, según el cual “todo hombre tiene derecho a salir de cualquier país, incluso el propio” (WENDEN, 2013, p.128)<sup>70</sup>.

Neste caso, porém, não se pode considerar a partida da artista em questão como um abandono à sua terra natal, uma vez que o deslocamento, em seu caso, ressoa como um impulso para que o retorno se mantenha sempre possível.

O que sinto ao ir adentrando as obras de Lida Abdul é que ela nos reterritorializa o pensamento e a ideia sobre guerra, na medida em que outorga às ruínas e à destruição ocasionadas por esses conflitos o caráter de vida a elas até então refutadas.

Ao me deparar com seu trabalho, duas coisas me comovem: uma delas é repensar a condição dos imigrantes, a outra é que essas obras me conduzem a sair do lugar comum, já que os seus trabalhos propõem depararmo-nos com a realidade, porém, através de outra perspectiva, em que a maturidade laboral da artista redimensiona a mutilação dos espaços e brinca com eles alegoricamente, através de uma narrativa poética e extremamente peculiar,

---

<sup>70</sup> O refugiado é considerado como um candidato ao estabelecimento definitivo no país que outorgou a ele o estatuto correspondente, sem que tenha que regressar ao seu país de origem: esse é o tipo de modelo que foi fomentado no período da Guerra Fria e da Declaração Universal das Nações Unidas de 1948, segundo o qual “todo homem tem direito a sair de qualquer país, inclusive do próprio”. (*Tradução nossa*).

transfigurando as características visuais e simbólicas dos locais em que houve guerra, onde instaura parte de seus trabalhos.

Com toda a responsabilidade que suas ações implicam, penso que desafia o olhar comum daqueles que já estão acostumados aos desastres da vida, e lembra, através das composições das imagens em movimento que cria, a condição do migrante forçado que percorre o mundo agregando diversas culturas à sua, habituando-se a novos contextos, abrindo-se a novas experiências, sem deixar, apesar disso, de coabitar na memória os espaços minados pela violência.

### **Da Diáspora**

Nesse processo de deslocamento territorial, penso que ocorrem dois movimentos: em deles, o indivíduo deixa de pertencer fisicamente a um lugar, ainda que nele (no indivíduo) permaneça a sensação de pertencimento. O lugar, por sua vez, passa a pertencer à memória do sujeito, podendo este deixar se afetar por outros lugares e/ou afetar os próximos lugares dos quais irá fazer parte.

O outro movimento ao qual me refiro, que penso ocorrer em alguns casos em que se identificam pessoas que passam por uma situação de migração forçada, é a possível criação de um espaço imaginário e simbólico a partir dessa experiência.

A ativação da própria cultura num outro território que não o seu 'original' faz com que o sujeito subverta tanto a cultura local da qual provem, quanto a sua própria, já que esta passa a ter outra função e significado neste novo contexto.

Nesse processo há uma ruptura com a cultura local onde, até então, houve a construção de uma identidade não só da visão particular de um sujeito sobre a experiência de pertencer a um território, como a construção de uma identidade coletiva, que se fez a partir de experiências culturais compartilhadas.

Ao deslocar-se, principalmente no caso daqueles que não tem para si um lugar de pertencimento, como penso ser o caso dos refugiados, há uma busca no sentido de encontrar semelhanças com outros grupos em situações parecidas. Instaura-se, aqui, uma relação entre identidade, diferença, deslocamento, pertencimento e memória, características que vejo destacarem-se nas obras aqui tratadas de Lida Abdul, e não somente em suas obras, como em sua trajetória.



Para pensar a diáspora, Stuart Hall (2013, p.30), sociólogo jamaicano e teórico cultural, levanta duas questões: “O que a experiência da diáspora causa a nossos modelos de identidade cultural?”. Estendo essa pergunta à obra de Abdul, no sentido de tentar compreender de que maneira a experiência diaspórica aparece em suas obras, e de que modo esse deslocamento influenciou a produção de seu trabalho.

Já para a pergunta “Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora?” (HALL, 2013, p.30), penso que é possível tatear respostas por meio dos trabalhos produzidos por Abdul.

“A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades – os legados do Império em toda parte – podem forçar as pessoas a migrar o que causa o espalhamento – a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor”. (HALL, 2013, p.30). No caso de Abdul, como o retorno redentor não é possível, visto que seu país ainda está longe de se recuperar do cenário violento do qual faz parte, esse retorno à sua casa se daria por meio de seus trabalhos: Um caminho possível para uma casa que inventa.

# EPÍLOGO OU DAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre ausências e contradições, perguntas que ficam



*Foram anos e anos de demolição.*

*Eu não sumi com os muros estocados sobre meus ombros.*

*Vou retirar a massa toda a minha volta e só dançar com a massa do corpo.*

*Aves feridas, mesmo depois de chicoteadas, também se libertam de seus donos, pasmem.*

(Trecho de **Diários de Guerra** / Camila Duarte).

We feel most at home here because you can  
never build a house here.

No final do ano de 2016, em meio a um cansaço sem fim, e a uma aceleração interna interminável, descubro, num susto, que aquilo que vinha há tempos chamando de ansiedade e angústia era, na verdade, uma arritmia cardíaca: uma associação entre o que a medicina chama de “Flutter Atrial” e “Síndrome de Wolf” e dava-se na parte elétrica do meu coração, fazendo com que ele chegasse a 240 batimentos por minuto, diariamente.

A “grosso modo” é como se o próprio coração tivesse aberto uma terceira via por onde o sangue seria bombeado, mas não havendo encontrado saída nesse novo caminho desbravado, o sangue bombeava sem parar no mesmo local: “Um comportamento neurótico do seu coração” me disse o médico.

Meu coração desterritorializava-se, tal qual a artista que pesquiso, buscando novos caminhos para continuar existindo, sem saber que, desta maneira iria ao encontro de seu “desfuncionamento”. Tal qual “uma máquina ligada em sua potência máxima que a qualquer momento pode parar” como me explicou o médico, meu coração migrava insubmisso às regras de funcionamento de um corpo saudável.

Enquanto a pequena intervenção cirúrgica não era feita, tive que parar com todas as atividades que me exigiam desgaste físico, desde caminhadas até os ensaios que vinha fazendo para criação de “Vigília”, espetáculo solo em processo de criação sob direção de Mirela Ferraz<sup>71</sup>, cujo mote, impulsionado pela pesquisa, trazia às vistas a história de um corpo que passa pela experiência da guerra trazendo em si as marcas nele deixadas quando sujeitado às diversas formas de dominação exercida pelo Estado e as instituições que a ele se aliam, quando em períodos de conflitos.

Diante desse cenário, durante o curto processo de criação, o trabalho lançava-se às perguntas: Quais são as nossas guerras íntimas e diárias? De onde tiramos a força para destruir e construir nossas casas?

Construído a partir de uma livre apropriação do conceito de “Máquina de Guerra” de Deleuze e Guattari, e influenciado, também, pelo impacto das obras relacionadas à guerra, criadas pela artista afegã Lida Abdul, esse trecho da pesquisa seria seu desdobramento num trabalho prático, e buscou (e buscará ainda, visto que já que passaram a cirurgia e a recuperação e pretendemos retomar o projeto) investigar a temática das dores sociais e pessoais produzidas pela experiência da guerra.

---

<sup>71</sup> Ver nota de rodapé, p.14.

Criado por meio de uma estrutura flexível, que transita pelas linguagens do teatro e da performance, o público do espetáculo se tornaria coparticipante ou testemunha de uma “vigília” instaurada por um corpo que conta as histórias de seus vários devires: corpo/guerra, mulher/guerra, e devir-fênix (uma ave que renasce das próprias cinzas e as sobrevoa, reerguendo-se). Trata-se de uma narrativa não-linear, que pretende buscar a possível potência que nasce de uma experiência de dor, em que as questões pessoais se misturam às sociais, tendo como mote inspirador as imagens e discussões suscitadas pela e durante a pesquisa.

Assim, uma das leituras (metafóricas) possíveis para a aparição dessa arritmia cardíaca, é pensar como se meu corpo estivesse, de fato, encarnado essas mudanças<sup>72</sup> todas feitas durante os últimos anos, num processo constante de desterritorialização e reterritorialização. À medida que as saídas apresentadas corriqueiramente não me pareciam ser suficientes ou suprir minhas necessidades, buscava por meio de novos trajetos, ampliar minhas redes de relações, de visões de mundo e de aprofundamento nas pesquisas corporais.

Ir de um lugar ao outro e ver as feridas abertas da sociedade em que vivemos espalhadas, como epidemias sociais de norte a sul do país, é reconhecer na pele que há um Brasil que rui frente à histórica colonização cujos sangrentos resquícios ainda se encontram presentes em nosso cotidiano.

Isso se faz notório tanto nas micro e macrorrelações de poder, quanto nas manifestações de cultura popular, nas novas formas de expressões artísticas e nos movimentos de luta e resistência que parecem estar retomando suas forças diante do cenário político-social atual. Apresentam-se como alternativa perante as invisibilidades produzidas pelo sistema em que vivemos, no qual as ditas minorias passam por um violento processo de exclusão e constante tentativa de confinamento, cabendo a elas, até pouco tempo atrás, somente os espaços previamente destinados de acordo com as normas políticas que vigoravam até então e que estão, também, buscando fortalecer-se num caminho de retrocesso no que diz respeito a conquistas sociais pleiteadas a duras penas.

Nesse sentido, discursos e práticas de empoderamento ganham força cada vez mais e apontam caminhos para repensarmos o lugar de ocupação de cada um de nós na sociedade e de que maneira podemos atuar juntos para que todos sejam igualmente visíveis diante da tão desgastada democracia.

---

<sup>72</sup> Sair de São José dos Campos (SP), ir para Ouro Preto (MG), mudar para São Paulo (SP), depois para Natal (RN), até chegar em Florianópolis (SC).

Diante disso, me pergunto: teria Lida Abdul se misturado à invisibilidade destinada aos refugiados até perder o próprio contorno? Tal qual a Performance entreverando-se às demais linguagens: apagar e destinar-se à desapareição do foco no artista e deixar que apenas a obra fale por si?

Teria Abdul se instalado na noite, onde tudo perde seu contorno e somos obrigados a recorrer a ferramentas que nos ajudem a tatear no escuro o caminho por vir, guiados por perguntas que conduzam entre não cair no abismo ou escolher, conscientemente, percorrer a subida de um morro até seu topo: Gente ou bicho? Liso ou estriado? Frente ou trás?

Durante este tempo de pesquisa, enquanto tentava compreender as obras de Lida Abdul, sua ausência e, paralelamente, buscava associar seu histórico junto ao enigma que parece criar-se em torno de seus trabalhos, fazendo com que sua presença e ausência tornem-se análogas, ao serem, ambas, envoltas por uma aura de mistério, algo pareceu evidenciar-se. Não havendo nitidez naquilo que se busca por meio das lembranças, exercitar a imaginação e o devaneio se apresenta como uma saída para escavação da memória, que pode funcionar como um exercício capaz de abrir outros caminhos. Nesse sentido, optar pela memória como caminho seria, ao contrário do que compartilha o senso comum, avançar para frente.

A meu ver, as obras de Abdul são os rastros deixados pelo percurso que a artista traça, por meio do qual sua memória comunica e/ou manifesta um histórico traumático que, não tendo ficado fixado a um passado, assume poeticamente a voz de uma narradora por meio das lentes de uma câmera conduzida por uma artista.

Desta forma, para além das entrevistas disponíveis na internet, suas obras seriam as únicas pistas para compreender os elementos que compõe os devires da artista, e não o contrário.

Um paradoxo se fez constante durante a pesquisa: diferente de parte das mulheres do Afeganistão, que, devido à política de censura do país, não podem expressar-se, Abdul, ocupando o lugar que ocupa e tendo a chance de falar, por que opta em se calar? Ou, de fato, como já disse anteriormente, seu trabalho seria o narrador da única coisa que para artista é possível: imaginar uma realidade outra para suportar as dores por ela vividas no passado e, mais que isso, para suportar a certeza da violência ainda sofrida dia a dia por suas conterrâneas e conterrâneos?

Outra questão que fica em aberto, impõe-se: Por que a ausência de mulheres em seus trabalhos? Pergunto-me: Como Abdul, como mulher, dialogava com os homens que participaram de suas obras e com os pais dos meninos que se fazem presente em *In transit*?

Essas questões não minimizam o fato de ainda considerar suas obras como sendo o eco de múltiplas vozes. E, no caso das obras aqui apresentadas, ecoariam três vozes condutoras: uma que alude ao onírico; outra, que denuncia o corpo que sofre as consequências de uma ação exterior, e uma terceira, que, de modo muito simples, sem qualquer sofisticação, traz à discussão a dialética vivida e produzida no capitalismo.

Indispensável falar sobre o imaginário mítico criado por Abdul, que penso que viria por meio da necessidade de criar um espaço onde pudesse fantasiar o que a realidade não permite.

Esse mítico imaginário também está presente na história do Afeganistão e é possível encontrá-lo, por exemplo, nos poemas persas de Rumi, poeta persa (citado por Abdul no depoimento em anexo) que data do século XIII:

Quando olhei para mim, já não me vi:  
naquela lua meu corpo se tornara,  
Por graça, sutil como a alma.

Viajei então em estado de alma  
e nada mais vi senão a lua,  
até que o segredo do saber divino  
me foi por inteiro revelado:  
as nove esferas celestes fundiram-se na lua  
e o vaso do meu ser dissolveu-se inteiro no mar.

Quando o mar quebrou-se em ondas,  
A sabedoria divina lançou sua voz ao longe.  
Assim tudo ocorreu, assim tudo foi feito.

Logo o mar inundou-se de espumas,  
e cada gota de espuma

tomou forma e corpo.

Ao receber o chamado do mar,  
cada corpo de espumas se desfez  
e tornou-se espírito no oceano.

(Trecho do poema “A lua em tabriz” do livro *Poemas místicos, Diwan de Shams de Tabriz*).

Este poema mostra que existe uma tradição do misticismo que acompanha a cultura persa desde a antiguidade.

Tive acesso a esse poema pela primeira vez quando, na apresentação de um trabalho durante “II Encontro Arcanos Teatro e Magia: Fronteiras da Criação” na UFG (Universidade Federal de Goiás), em 2015, Luciana Aires Mesquita<sup>73</sup>, mestra em estudos mitológicos, comovida com a minha fala, presenteou-me com um CD que, a partir de um processo de seleção e tradução, interpreta alguns dos poemas de Rumi, Hafiz também poeta persa (1325 - 1389) e Cora Carolina, poeta brasileira oriunda de Goiânia (1889 -1985).

Esse foi um encontro que me mostrou que a pesquisa a qual me dedicava e me debruçava há pouco mais de um ano começava a dar sinal de que os frutos que dela nasciam eram já uma feitura que fugia o controle e os limites demarcados ou pré-visualizados pela própria estrutura de um projeto de pesquisa acadêmico. Mas, ao mesmo tempo, era esse projeto com seus desdobramentos que me levavam ao encontro da multiplicidade da pesquisa, por meio de um encontro que considereí mítico e, também, literalmente poético.

Por outro lado, não sendo o misticismo a única saída para lidar com a dura realidade vivida pelos afegãos, tive acesso ao longo da pesquisa ao que se pode chamar de um gênero literário conhecido como “Landays”, que se assemelha ao que aqui no Brasil conhecemos como “Hiki”, mas, no caso dos “Landays”, estes são escritos somente por mulheres afegãs, denunciando casos de abusos sofridos por elas em relação aos homens:

*“Você é como a América, meu querido.  
Ainda que sua a culpa, é meu o castigo.”*

---

<sup>73</sup> MESQUITA, Luciana, A. Ver mais sobre seu trabalho em [mitoludens.com.br](http://mitoludens.com.br)

O RAWA (Revolutionary Association of the Woman of Afganistan), por exemplo, é uma organização de mulheres que luta por paz, liberdade, democracia e pelos direitos das mulheres afegãs desde 1977.

Em seu site<sup>74</sup> é possível encontrar maiores informações sobre a organização, além de ter acesso a inúmeras denúncias acerca das ações diárias, realizadas por fundamentalistas islâmicos e pelos talibãs, contra crianças e mulheres afegãs.

Outra questão se fez presente ao longo da pesquisa: Seria, atualmente, a internet um território virtualmente estratégico, análogo ao território geograficamente estratégico que foi o Afeganistão quando no auge daquilo que foi a Roda da seda?

Seria a internet um território que, devido a sua abertura (quantidade de informações que abarca e veicula, de comunicação que propicia, de imagens que produz, de memória que armazena), em contato com os obstáculos ainda enfrentados pela realidade em que vivemos, tais como manipulação de informação, escasso acesso à educação, entre outros, um novo território de conflito? Um território virtual de conflitos ideológicos, que acabam por somar-se às forças que produzem violência e guerra?

Apesar dessas questões, sabe-se que a internet pode funcionar como meio de aproximação entre pessoas e culturas e foi nesse contexto que estabeleci relação com as obras de Lida Abdul, mas, por questões aqui expostas anteriormente, não com a artista de modo direto.

Penso que esta pesquisa também contribui para pensar no esgarçamento das fronteiras entre as linguagens artísticas e a ampliar as noções do que podem ser as experiências cênicas, olhando para os espaços como lugares carregados de memórias, possíveis de intervenções que com ele dialoguem. Mais que isso, que busquem dar a ele novas leituras a partir de ações que ressignifiquem as relações dos transeuntes com os espaços que circundam, além de pensar no corpo e na paisagem como continuidades complementares, que se retroalimentam e influenciam.

Ao mesmo tempo, a pesquisa aponta para questões importantes que me interessam e ficam em aberto, podendo vir a desdobrar-se, acerca da relação entre memória, ruínas e práticas artísticas, quando associadas a um contexto político.

Para Peter Pal Pelbart (1989, p.69), “a palavra poética não se dirige para a segurança de uma presença, como a palavra bruta, mas para a presença de uma ausência, para o

---

<sup>74</sup> <http://www.rawa.org/index.php>



aparecimento de ‘tudo desapareceu’ que ela tematiza”. Transponho suas palavras para referir-me à poética utilizada por Abdul, em que traz às vistas o desaparecido, o trauma que a memória traduz em ações, revela por meio de gestos, de criações artísticas, mas nunca por meio da fala. Por isso, compreendo e respeito profundamente sua ausência e seu silêncio, porque compartilho da experiência da dor da perda e do difícil exercício que, por vezes, torna-se exaustivo, de reelaborar as lembranças traumáticas.

Para mim, aquilo que nem a escuridão da noite, e tampouco o clarão do dia revelariam é onde Abdul apoia seu trabalho. Nesse sentido, defendo que o silêncio cultuado pela artista é sua própria intimidade compartilhada como oferenda e essência de si e de seu trabalho, como se sua obra se fizesse presente e se tornasse ela mesma narradora de uma trajetória que não se encerra na tragédia vivida num passado, mas abre-se poeticamente a um por vir ainda não prescrito.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó / SC.: Argos, 2009.

AULETE, C. GEIGER, P. **Novíssimo Aulete: dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, (org.), 2011.

ASSMAN, Aleida. **Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP. Editora da Unicamp, 2011.

CARBOGIM, Bárbara. **Por uma poética política: Tensões entre corpo e presença na dança de Tatsumi Hijikata**. 2016. 144f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto/MG.

CARVALHO, José Jorge de. **POEMAS MÍSTICOS/ RUMI – Divan de Shams de Tabriz**. Tradução e Introdução de José Jorge de Carvalho. São Paulo: Attar, 1996.

CHÉRIF, Mustapha. **O Islã e o Ocidente: encontro com Jacques Derrida**. Tradução de Roberto Said. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

COHEN, Renato. **A performance como linguagem**. 3.ed. São Paulo, Perspectiva, 2011.

DAWSEY, John; MULLER, Regina; MONTEIRO, Marianna. (Org.). **Antropologia e performance: ensaios napedra**. – São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

DELEUZE, G. **Crítica e Clínica**. 2ª ed. Trad.: Peter Pál Pelbart. – São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. **Cursos sobre Spinoza** (Vincennes 1978-1981). 2 ed. Trad.: Emanuel Angelo da Rocha Fragoso e Hélio Rebello Cardoso Junior. – Fortaleza: EdUECE, 2009.

DELEUZE & GUATTARI, F. **Mil Platôs**. v.1. São Paulo: Editora 34, 2011.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**. v.3. São Paulo: Editora 34, 2012.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs**. v.5. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **O que é filosofia?** 3ª ed. Trad: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. – Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

DIÉGUEZ, Ileana. **Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas**, 2009.

FABIÃO, Eleonora. **Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea**. p. 235-246. In: Sala Preta, 2009.

FÉRAL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo**. p.197-210. In: Sala Preta, 2009.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Entrevista concedida a Matteo Bonfito**. Transcrição: Andrea Paula Justino dos Santos. Conceição | Conception - volume 1/nº 2 - Jun/2013.

\_\_\_\_\_. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**, 2013. vol. 13, nº2. Tradução: Marcus Borja.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**, 2013. n-1 edições.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade I: A vontade de saber**. 23ª Ed. Trad.: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. – Rio de Janeiro, Edições Graal, 2013.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Trad.: Renato Cohen. São Paulo, Perspectiva, 2005.

GOFFMAN, Erving. **Manicômios, Prisões e Conventos**. São Paulo: Perspectiva, 1961.

GOLDGBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Trad.: Jefferson Luiz Camargo. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Org.). **Leituras do Corpo**. 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. **Leituras da Morte**. São Paulo: Annablume, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Corpo em Crise - Novas Pistas e o Curto-Circuito das Representações**. São Paulo> Annablume, 2010.

LAPOUJADE, D. *O corpo que não aguenta mais* In LINS, D; GADELHA, S. **Nietzsche e Deleuze – Que pode o corpo?** Rio de Janeiro: Ed.: Relume Dumará, 2002.

LYRA, Luciana de Fátima Rocha Pereira de. **Mitodologia em Arte no cultivo do trabalho do ator: Uma experiência de f(r)icção**. 2015. Relatório (Pós doutorado em Artes Cênicas),

DEARTE, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal-RN, 2015. (não publicado)

\_\_\_\_\_. **O Caso Joana: transporte e transformação do ator de f(r)icção**. In BRONDANI, Joice. Grotowski: estados alterados de consciência. São Paulo, Giostri Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. **Da artetnografia; máscara-mangue em duas experiências performáticas.** 2013. Relatório (Pós doutorado em Antropologia), FFLCH, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo-SP, 2013. (não publicado)

\_\_\_\_\_. **Guerreiras e Heroínas em processo: Da artetnografia à Metodologia em Artes Cênicas.** 2010. Tese (Doutorado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2011.

\_\_\_\_\_. **Mito Rasgado; Performance e Cavalo Marinho na cena in processo.** 2005. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas-SP, 2005. MAUSS, M. Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 003.

LOWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio.** Trad.: Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

MATT, Gerald. **INTERVIEWS 2.** Viena, p.13-17, nov./2007.

MÈREDIEU, F de. **EIS ARTAUD.** Trad.: Isa Kopelman e equipe da Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2011.

NIETZSCHE, F. **A vontade de poder.** Trad.: Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Francisco José Dias de Moraes. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

SAID, Edward. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente.** Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Adriana Rosa Cruz. **Heterotopias menores: delirando a vida como obra de arte,** 2011 Mnemosine Vol.7, nº1, p. 98-106.

SANTO, Carolina E. **Eventos performativos e práticas performativas em paisagens afetadas por barragens.** O Percevejo online - Periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas ppgac/unirio Volume 04 – Número 02 – agosto-dezembro/2012.

SIMONI, Mariana. **Emoções Pulverizadas: Performatividade no teatro de René Pollesch,** Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual: Estrutura e antiestrutura.** Tradução de Nancy Champi de Castro. Petrópolis: Editora Vozes, 1974.

WENDEN, Catherine W. **El fenómeno migratorio en el siglo XXI – Migrantes, refugiados y relaciones internacionales.** 2. ed. Tradução de Gabriela Vallejo Cervantes. México: FCE, 2013

## SITES

ARTSLANT (online). **Lida Abdul**. Disponível em:

<<https://www.artslant.com/global/artists/show/7567-lida-abdul?tab=PROFILE>>. Acesso em 28/01/2016.

BRUM, Eliane. O dia em que a casa foi expulsa de casa. **El País**. 2015. Disponível em:

<[http://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/14/opinion/1442235958\\_647873.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/14/opinion/1442235958_647873.html)>. Acesso em 20 de janeiro de 2016.

CADERNOS DE ARTES E ANTROPOLOGIA. **Imagem, pesquisa e Antropologia**. 2014<sup>a</sup>.

Disponível em: <<http://cadernosaa.revues.org/770>>. Acesso em 22 de agosto de 2015.

\_\_\_\_\_. **“Woundscapes”**: sofrimento e criatividade nas margens. Diálogos entre antropologia e arte. 2013a. Disponível em: <<http://cadernosaa.revues.org/521>> Acesso em 22 de agosto de 2015.

\_\_\_\_\_. **Antropologia, etnografia e práticas artísticas**. 2013b. <<http://cadernosaa.revues.org/486>>. Acesso em 22 de agosto de 2015.

\_\_\_\_\_. **Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman**. 2014b. Disponível em:

<<http://cadernosaa.revues.org/391>>. Acesso em 22 de agosto de 2015

DANCETECHTV. Guillermo Gómez - Peña: A Poetic Disobedience Declaration. **Youtube**. 2011. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=yrmAd6rIdqk>> 01 de novembro de 2015.

EXPERIMENTE. **Cinesfera/Kinesfera**. s/d. Disponível em:

<<http://experimentexto.blogspot.com.br/2009/03/cinesferakinesfera.html>>. Acesso em 06 de setembro 2015.

FERREIRA, Francirosy Campos Barbosa. Pensar/Fazer: uma Antropologizada Performance. In: **Conceição | Conception** - volume 1/nº 1 - Dez/2012. Disponível em:

<[http://www.academia.edu/2394408/Pensar\\_e\\_fazer\\_antropologia\\_da\\_performance](http://www.academia.edu/2394408/Pensar_e_fazer_antropologia_da_performance)>. Acesso em 22 de agosto de 2015.

HAAS INSTITUTE FOR A FAIR AND INCLUSIVE SOCIETY. Guillermo Gomez-Pena - Keynote Performance Othering & Belonging 2015. **Youtube**. 2015. Disponível em:

<[https://www.youtube.com/watch?v=II\\_VwRpIh0](https://www.youtube.com/watch?v=II_VwRpIh0)> Acesso em 31 de outubro de 2015.

INTERNACIONAL STATE CRIME INICIATIVE. **Female Poetic Resistance and the Afghan Landay [Review]**. s/d. Disponível em: <<http://statecrime.org/state-crime-research/female-poetic-resistance-and-the-afghan-landay/>>.

Acesso em 23 de novembro de 2015.

JORNAL SOL. **Lida Abdul: Imagens da zona do medo expostas no CAM.** 2013.

Disponível em: <<http://www.sol.pt/noticia/67267/lida-abdul-imagens-da-zona-do-medo-expostas-no-cam>>. Acesso em 13 de abril de 2016.

ORIGEM DA PALAVRA. **Consultas e artigos com a palavra "comunicação"**. s/d.

Disponível em: <<http://origemdapalavra.com.br/site/palavras/comunicacao/>>. Acesso em 06 de setembro de 2015.

PORTAL ANNA SHWARTZ GALLERY. **Lida Abdul**. s/d. disponível em:

<[http://www.annaschwartzgallery.com/works/artist\\_exhibitions?artist=112&year=2010&work=12448&exhibition=334&page=1&text=1&c=m](http://www.annaschwartzgallery.com/works/artist_exhibitions?artist=112&year=2010&work=12448&exhibition=334&page=1&text=1&c=m)>. Acesso em 30 de maio de 2016.

PORTAL ART VEHICLE. **Interview With Lida Abdul**. s/d. Disponível em:

<<http://www.artvehicle.com/interview/1>>. Acesso em 30 de maio de 2015.

PORTAL ELISA GRISWOLD. Disponível em: <<http://www.elizagriswold.com/poems/>>.

Acesso em 23 de novembro de 2015.

PORTAL IMAGES FESTIVAL. Disponível em:

<[http://www.imagesfestival.com/calendar.php?exhibition\\_id=64](http://www.imagesfestival.com/calendar.php?exhibition_id=64)>. Acesso em 18 de maio de 2015.

PORTAL LIDA ABDUL. Disponível em: <<http://lidaabdul.com/>>. Acesso em 25 de maio de 2015.

PORTAL CROSSING EUROPE. **In Transit**. s/d. Disponível em:

<<https://www.crossingeurope.at/en/archive/films-2008/movie/in-transit.html>>. Acesso em 23 de abril de 2016.

PORTAL MERENGUEMILENGUE. **Los maoístas de Nepal**. 2012. Disponível em:

<<http://merenguemilengue.blogspot.com.br/2012/12/los-maoistas-de-nepal.html>>. Acesso em 23 de novembro de 2015.

PORTAL EXPERIMENTE. **Cinesfera/Kinesfera**. 2009. Disponível em:

<<http://experimentexto.blogspot.com.br/2009/03/cinesferakinesfera.html>>. Acesso em 06 de setembro de 2015.

PORTAL DE PERIÓDICOS ELETRÔNICOS PUC MINAS. **A relação entre o corpo e o poder em Michel Foucault**. 2003. Disponível em:

<<http://periodicos.pucminas.br/index.php/psicologiaemrevista/article/viewFile/168/181>>. Acesso em 27 de março de 2014.

PORTAL PÚBLICO. **Elif Shafak: “É possível sonhar em mais do que uma língua. Recuso categorias nacionais”**. 2015. Disponível em: <<http://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/e-possivel-sonhar-em-mais-do-que-uma-lingua-recuso-categorias-nacionais-1685521>>. Acesso em 23 de novembro de 2015.

PORTAL REYKJAVIK BOULEVARD. **Lida Abdul: After being forced to leave**

**Afghanistan by Soviet Invasion she traveled the world.** Disponível em <<http://www.reykjavikboulevard.com/lida-abdul/>>. Acesso em 30 de maio de 2015.

PORTAL SAPO. **Lida Abdul: Imagens da Zona do Medo expostas no CAM.** 2013. Disponível em: <<http://www.sol.pt/noticia/67267>>. Acesso em 30 de maio de 2015.

PORTAL UNIVERSE IN UNIVERSE. **Poetics of proximity.** 2004. Disponível em <<http://www.universes-in-universe.de/islam/fra/2004/02/poetics/img-02.html>>. Acesso em 28 de fevereiro de 2016.

PORTAL YOU TUBE. **Global Feminisms: Lida Abdul.** 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V4iOuoOPIN0>>. Acesso em 10 de junho de 2015.

PUCCI, Magda. A música no Afeganistão. In: **Sibila: Revista de Antropologia e Crítica Literária**, ano 17, 2011. Disponível em: <<http://sibila.com.br/cultura/a-musica-no-afeganistao/5043>>. Acesso em: 02 de março de 2016.

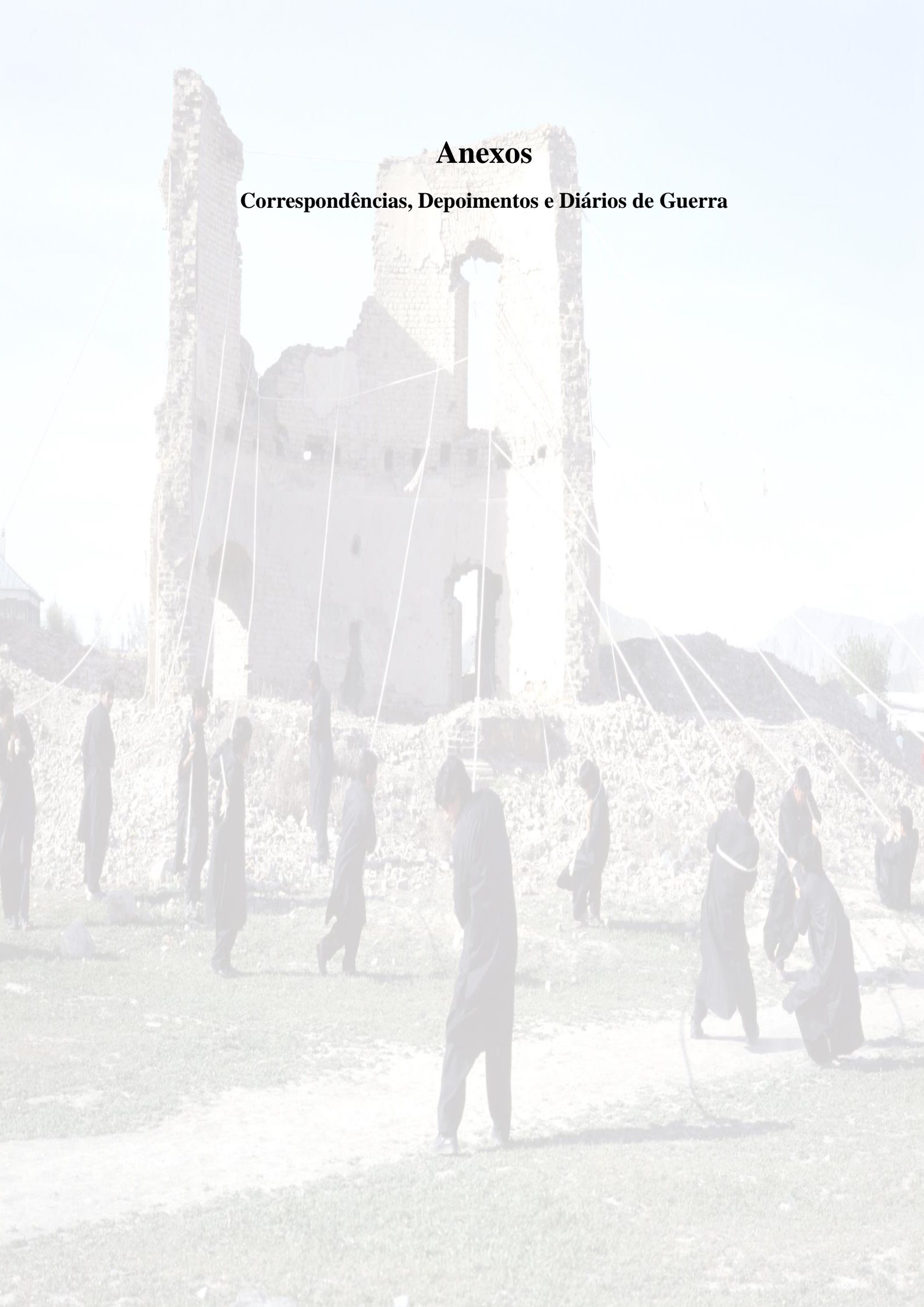
REVISTA CULT. **A utopia imanente.** Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/a-utopia-imanente/>>. Acesso em 28 de novembro de 2014.

TEDX TALKS. Radical art, radical communities, and radical dreams: Guillermo Gómez-Peña at TEDxCalArts. **Youtube.** 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=x1KkjVpc5Go&spfreload=1>> Acesso em 01 de novembro de 2015.

THE DAILY BEAST. **Beauty and Subversion in the Secret Poems of Afghan Women.** 2014. Disponível em: <<http://www.thedailybeast.com/articles/2014/04/06/beauty-and-subversion-in-the-secret-poems-of-afghan-women.html>>. Acesso em 23 de novembro de 2015.

# Anexos

## Correspondências, Depoimentos e Diários de Guerra





Em anexo seguem um depoimento de Lida Abdul, por mim traduzido, e um texto na íntegra tal qual me foi enviado por Isabel Carlos, curadora portuguesa que organizou exposição com obras de Abdul no Museu de Arte Moderna de Portugal, juntamente com trechos de um texto de Abdul à Isabel Carlos encaminhado enquanto mantiveram contato.

Ademais, ao longo da pesquisa foram criados Diários de Guerra<sup>75</sup> nascidos de ensaios realizados a partir da necessidade de investigar, na prática, de que forma a teoria estava reverberando em meu corpo.

Esses diários foram criados de duas maneiras: alguns deles surgiram posterior aos ensaios, como imagens literárias que se criavam após a prática e outros surgiram como ecos da própria pesquisa, esses, a sua vez, reverberavam no meu retorno nas salas de ensaio.

Assim dei início, para além do trabalho teórico resultado da pesquisa, a um trabalho dramaturgico ainda em aberto, junto a um trabalho de criação artística, intitulado “Vigília”, cujo processo foi interrompido devido a arritmia cardíaca da qual falo nas considerações finais.

---

<sup>75</sup> Cujos excertos aparecem nas aberturas de cada um dos capítulos da dissertação, prólogo e epílogo, encontrando-se o material desses “Diários” na íntegra em anexo à disposição do leitor.

## ANEXO A - Depoimento de Lida Abdul<sup>76</sup>

“Depois que de ter passado alguns dias em Cabul, passei por uma mudança radical. Eu esqueci das minhas intenções originais quando me propus a ir pra lá e logo eu estava tentando me segurar apenas em um senso de realidade que me permitisse seguir dia-a-dia sem ter um colapso. As cenas de sofrimento eram quase bíblicas e eu suponho que era ingênuo da minha parte não esperar por isso. Eu sabia que as obras que fiz em Cabul deveriam que ser obras poéticas que seriam tanto sobre minha relação com o lugar como uma tentativa de insinuar uma direção para fora do atoleiro em que nós afegãos nos encontrávamos. Eu sabia que tinha que ser a cura e que em minha própria maneira pequena eu poderia abrir um espaço para isso. Nas obras que eu fiz há, a um só tempo, tanto questões pessoais como políticas, porque eu as fiz literalmente com pessoas que conheci nas ruas e que estavam abertas e envolvidas.

Enquanto eu vivi no exterior, o Afeganistão estava numa confusão de que eu me lembrava, pelo que me disseram, pelo que eu lia nos meios de comunicação e, claro, pelo que eu imaginava que fosse. Eu sabia que o país foi destruído por mais de 20 anos de guerra e que as psiques das pessoas provavelmente estavam tão danificadas que a minha ida lá para fazer arte parecia bastante imprudente. Será que eles realmente precisam de aulas de arte? Será que eu estaria explorando seu sofrimento se eu fizesse peças que incorporassem técnicas de documentário?

Criar um trabalho em Cabul e seus arredores é muito difícil e muitas vezes doloroso, porque você vê o sofrimento das pessoas em todos os lugares e, inicialmente, você tem que trabalhar para posicionar-se emocionalmente e fisicamente em um espaço, que possui diferenças extremas sobre a vida cotidiana. Eu me senti como uma diretora tentando criar o que alguns chamaram de "zonas autônomas temporárias", em um mundo onde havia pouca segurança em um nível diário.

Em "White House" vídeo performance, eu estou pintando ruínas em Cabul. Elas estavam muito próximo da base militar e sabendo isso a tomada desta peça foi uma experiência bastante estranha. Em algum nível eu queria fazer uma escultura que era tanto uma resposta

---

<sup>76</sup> Disponível em:

[http://universesinuniverse.org/eng/nafas/articles/2006/nafas\\_special/nafas\\_exhibition/artists/lida\\_abdul](http://universesinuniverse.org/eng/nafas/articles/2006/nafas_special/nafas_exhibition/artists/lida_abdul) Acesso em 27/03/2016.

para aqueles que vêem a destruição como uma solução para os problemas mais difíceis, como eu queria preservar estas ruínas para o futuro. Assim como ruínas mesmo, não monumentos. Eu fiz a segunda peça em Bamiyan, onde uma estátua grande de Buda foi destruída pelos talibãs há alguns anos atrás. O vídeo tem 4 minutos de duração e se dá num looping que mostra o vale Bamiyan e, em seguida, um close-up em 20 homens todos vestidos de preto em frente ao Buda. Os homens criam suavemente um som, batendo palmas junto com as pedras que detêm em suas mãos. Para mim foi um reconhecimento de que algo está perdido e o processo de lembrar é tudo o que resta dele”.

## ANEXO B - Quando tudo está perdido tudo é possível<sup>77</sup>

Isabel Carlos

Início este texto sem ter conseguido qualquer tipo de comunicação – *e-mail*, telefone, nada – com Lida Abdul nos últimos dois meses. Sei que partiu para Cabul, capital do Afeganistão, para produzir um novo trabalho que será, em princípio, apresentado pela primeira vez no CAM – Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa.

Há um certo desconforto nesta situação. Decisões que habitualmente partilho com o/a artista são agora tomadas unilateralmente, ver ou ler as notícias diárias sobre Cabul também não me sossega e, sobretudo, penso em Lida, algures no Afeganistão, incomunicável.

Antes de partir, em Maio, enviou uma velha máquina fotográfica de um fotógrafo de rua afegão, que passou toda a vida a tirar fotografias «tipo passe», bem como um cd com imagens dessas fotografias e um texto esclarecedor sobre quais as suas intenções para esta nova produção, intitulada «Time, Love and the Workings of Anti-love», que passo a reproduzir:

*«Fascina-me documentar “aquilo que fica”, aquilo que, na mente de um indivíduo, cria o antes e o depois. Cada vez mais, a investigação dos processos da memória sugere que a nossa memória quotidiana se estende entre o extático e o traumático. Tendemos a lembrar o que nos faz felizes (porque faz-nos esquecer a dor ou concede-nos um certo grau de felicidade) e o que nos faz infelizes, nostálgicos e saudosistas. Creio que foi Rumi quem disse, num dos seus poemas, do qual deixo aqui um esboço de tradução, “Desapareçam, quero recordar-vos”. E, por isso, quero pensar neste outro espaço, este espaço do desastre que não é o do extático nem o do traumático; é o espaço do desastre que silencia, pois não temos palavras para o descrever; é o espaço do desastre em cujo seio me torno simultaneamente no mais vulnerável, e potencialmente, no mais desumano.*

*Quero olhar para a relação entre o tempo e a fotografia e comparar com o que Blanchot descreve como os processos do desastre. É verdade que um desastre – guerras intermináveis, genocídio – surge num tempo e local precisos – um espaciotemporal, digamos assim, no sentido dado pela Relatividade Especial. Todavia, a experimentação deste acontecimento implica demora, declínio. Após o desastre, o horror, a “Loucura do Dia”, tudo permanece*

---

<sup>77</sup> O texto foi redigido por Isabel Carlos, em português oriundo de Portugal, por isso pode conter algumas palavras com outros arranjos e formações gramaticais.

*igual; contudo, todas as relações foram transformadas. O tempo dá vida a algo, porque ainda bate tal o ritmo do coração. Quando a batida pára, torna-se no(s) processo(s) do desastre.*

*A minha ideia para este projecto de fotografia é ver de que maneira a guerra afecta a expressão das pessoas num período de 20 anos. Atrever-me-ia até a dizer que o espaço do desastre impossibilita o seu reconhecimento de tão absolutamente devastador que é para a noção cartesiana de identidade. O desastre confronta-nos directamente com a natureza arbitrária da identidade. A memória é um acumular selectivo de gestos, sons, imagens e, sim, de fantasias, tudo isto cinzelado num todo simplificado. O desastre é o desfiar desta teia que poderá – ou não – suster-nos quando tudo nos é retirado e quando a própria linguagem fornece a necessária alteridade a que, noutros tempos, poderíamos chamar comunidade. A vida é feita de pequenos gestos que nos conduzem à morte.*

*Desde que há uma década – três décadas – o Afeganistão se encontra em cenário de guerra, herdámos um exemplo-chave da humanidade no seu pior e, possivelmente, no seu melhor, já que o desastre, por definição, rompe com o processo mecânico da moralidade, e confronta-nos com o “estranho”, o “misterioso”, o desumano, o cruel e o inexplicável. A vida é feita de amor e o amor é feito de tempo. As fotografias são fatias de tempo, uma espécie de confirmação da realidade. Uma vez que a realidade no Afeganistão é dura, as vidas desses homens são difíceis. Alguns aparentam 70 anos quando têm 40. E este viver acelerado é o desenlear inconsciente do tempo do desastre. A teoria de Blanchot defende que o desastre provém do holocausto, que foi o pior caso do desastre humano. O desastre é necessário para estudar de modo a que as lições da vida sejam aprendidas.*

*Quero documentar os estados destes seres humanos que enfrentaram algo desprovidos dos instrumentos necessários para perceber; algo que removeu a fina camada de humano e revelou a materialidade pura de humano. As ruínas surgem ou muito depressa ou muito devagar. Consequentemente, Blanchot acredita que o desastre fala sobre o amor do tempo ou o antiamor. As ruínas preservam o tempo ao tornar legível a destruição: são, simultaneamente, o registo e o apagar dos espaços. Alguém cuja identidade se encontre tão entrelaçada com um trauma concreto não pode, parece-me, criar facilmente novos compromissos noutra lugar. Será então surpreendente ver milhões de refugiados por todo o mundo que, de algum modo, sofrem mais intensamente quando longe dos seus países de origem, os quais tiveram de abandonar por razões políticas?*

*Ao ver estas fotos, quero que todos pensem de igual modo o quanto elas escondem e o quanto*

*revelam: uma foto é o argumento de que aquilo que fica, por definição, esconde o que é efémero. Então, a foto aponta para um lugar, para um tempo, sem dizer muito bem a quem vê/lê o que ele(a) deverá fazer com a informação. Quero que as minhas fotos sejam poemas que referenciem, sem definirem, porém, o tempo exacto.”*<sup>1</sup>

O texto é esclarecedor e, de algum modo, substitui a sua voz. A voz, ou melhor, a ausência dela, é algo de importante na obra de Lida Abdul. Por exemplo, no vídeo *In Transit*, de 2008 – que integra a exposição conjuntamente com *White House e Dome* de 2005 e *White Horse, Brick Sellers e War Games* de 2006, bem como o novo que estará agora a filmar – um grupo de crianças brinca em volta de uma carapaça de um avião soviético abandonado.

O termo «carapaça», oriundo do mundo animal, não é aqui escrito por falta de vocabulário mecânico, mas sim pelo facto de a imagem deste avião semidestruído, esburacado – que, aliás, começa por nos ser mostrado em imagem parada como uma fotografia, para que o nosso olhar se demore e fixe nele –, mais parecer um corpo ferido, um esqueleto.

Mas, regressando à ausência de voz, *In Transit* possui texto que corre como legendas e que funciona como pensamentos, como uma voz off sem voz, de um(a) narrador(a), imaginamos que deverão ser os pensamentos da própria artista sobre a actividade daquelas crianças em torno dos destroços do avião: cordas atadas que tentam puxar e mover o veículo, incitando-o a voar, e a colocação de algodão nos buracos, muitos deles que percebemos serem resultantes de balas, como quem trata e tenta reanimar um corpo moribundo.

O som que ouvimos é sobretudo o do vento num descampado, o que, aliás, ocorre em outros vídeos de Lida Abdul e reforça a dimensão desoladora e de abandono.

«Anything is possible when everything is lost» é uma das primeiras frases-legendas que surgem em *In Transit* e pode ser uma síntese perfeita de uma boa parte da obra e da postura de Lida Abdul frente à sua própria vida de exilada do Médio Oriente. Tudo é possível, até mesmo que um cavalo fique imóvel como uma estátua como que para facilitar a tarefa de o pintar que um homem inicia num gesto um pouco incompreensível, como acontece em *White Horse*.

Tudo é possível, até que uma afegã radicada na Califórnia volte com regularidade ao seu país natal, e em condições de isolamento, insista em registar a paisagem e o povo que lá habita após três décadas de guerra.

O novo trabalho centra-se precisamente nos rostos dos afegãos. No mundo moderno e contemporâneo, nomeadamente através das técnicas de registo fotográfico cadastral – bilhete

de identidade, passaporte, etc. – o corpo separa-se da face mas, simultaneamente, esta surge como um espelho de todo o devir humano, corporal, sexual e espiritual. Olhos e bocas são eleitos zonas erógenas por excelência, pelo processo que Deleuze e Guattari denominam de *visageité*: «parce qu'elle opère une visagéification de tout le corps, de ses entours et de ses objets, une paysagéification de tous les mondes et milieux. La déterritorialisation du corps implique une reterritorialisation sur le visage».<sup>2</sup>

A desterritorialização do corpo implica uma reterritorialização do rosto, mas, quando falamos de um país em guerra, a desterritorialização é levada praticamente ao limite e ao absoluto, não só no corpo, mas também na paisagem, na arquitectura, nos seres vivos em geral.

As imagens que nos surgem através dos *media* do Afeganistão são de guerra e de soldados, não dos seus habitantes e do modo como vivem. A obra de Abdul, ao mostrar-nos este lado, opera uma espécie de redenção, não por acaso o branco é uma cor que percorre a maior parte dos seus trabalhos, a cor da redenção por excelência, a cor da paz e do desejo de purificação.

Ao querer redimir o Afeganistão, Abdul incita-nos a ver uma cultura e um povo do qual praticamente não nos chegam imagens, mas fá-lo não através da criação de um *pathos*<sup>3</sup>, da procura de uma identificação emocional do espectador com a obra – por exemplo não mostra imagens de dor ou sofrimento – antes acções um pouco «irreais»: puxar uma ruína com cordas, crianças a entregar tijolos numa fila em troca de uma nota ou um rapaz que olha fixamente o céu dentro de uma casa que já não tem tecto.

As ruínas são outra permanência na obra da artista, elas surgem nos seus vídeos como relíquias, como restos de algo que foi importante e que já não existe e, por isso, não são mero objecto de contemplação mas exigem acção: tentar movê-las, pintá-las. No início do seu percurso Lida Abdul recorreu frequentemente à *performance* e ao auto-retrato, em *White House* é ainda ela mesma quem pinta de branco o resto das paredes e também a camisa negra de um homem no que podemos considerar ser uma *performance* filmada.

A relação entre ruína, *performance*, fotografia e vídeo não é assim tão descabida quanto num primeiro momento poderíamos pensar. A fotografia e o vídeo sempre estiveram associados à *performance* pela necessidade de registar. A afirmação de Susan Sontag de que toda a arte aspira à condição da fotografia e de que todas as fotografias são um *memento mori*, ganha total sentido frente à prática da *performance*, dada a sua efemeridade, o de acontecer num momento único. A fotografia é indispensável à *performance* porque é através dela que podemos estudar e documentar o que se passou e também porque é o único modo de evitar o

desaparecimento absoluto do tal momento efémero e único. A fotografia e o vídeo são assim para a *performance* uma espécie de ruína, ou uma relíquia, o que resta de uma acção que aconteceu; estabelecem uma relação de ausência-presença, «o fotógrafo, quer queira quer não, está comprometido na tarefa de envelhecer a realidade, e as fotografias são elas mesmas antiguidades instantâneas»<sup>4</sup>. Este carácter de relíquia, de ruína, altera completamente a atitude colectiva frente à natureza da arte. A arte não mais transcende a história, antes admite a historicidade, a implicação no tempo, a pertença a um dado momento e contexto. A obra de Lida Abdul é disso prova e as suas imagens mostram como quando tudo parece estar perdido é sempre possível agir.

<sup>1</sup> Lida Abdul, texto enviado por *e-mail* a 24 de Março de 2010.

<sup>2</sup> Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p.222

<sup>3</sup> Cf. Renata Caragliano e Stella Cervasio, «Lida Abdul: diaspora of stone», in *Lida Abdul*, hopfulmonster, Turim, 2007.

<sup>4</sup> Susan Sontag, *Ensaio sobre Fotografia*, tradução de José Afonso Furtado, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986, p. 78.



A person's face is visible through a narrow vertical slit in a wooden structure. The face is partially obscured by the wood, with only the eyes, nose, and mouth visible. The lighting is warm and golden, creating a dramatic and somewhat mysterious atmosphere. The person's expression is neutral, and their hair is dark and slightly messy.

**APÊNDICES**

**Diários de Guerra**

## I

Guerrear é preencher buraco. É explodir silêncios. É mapear canteiros. Ocupar baldios terrenos a minar feridas abertas. É agredir sem ver. É entregar-se às vistas de um inimigo potente, vivo, ausente. É correr sem saber para onde. É penetrar cavernas para fugir do outro: de um outro si, desconhecido e novo.

Guerrear é sanar enganos, é agir sem planos, é viver à custa de um trajeto insano. É migrar à força. É gritar de medo, raiva, angústia, dor e falta de tempo para gritar “ajuda”.

Guerrear é estar em luta. Constante alerta em caso de invasão mútua. É sobrepor-se às próprias forças para não morrer de angústia. Guerrear é vaziar os órgãos. Transbordar os ossos. É combater todos os espaços impregnados de ordens, normas e regras injustas. Guerrear é recusar poema e aniquilar os corpos sem dar-lhes a chance de escolher o como, o quando e o onde cair de má sorte, na andança e na labuta.

É oprimir venturas, impedir sonhos, delegar funções sem interessar-se pelo desejo do outro em movimento. É restringir escolhas. É viver atento. É o gotejar de medo pelos olhos do povo.

Guerrear é abortar uma existência prematura. É o encontro primeiro entre a coragem e o medo. É perder a casa e pedir desculpas.

É afundar a casa, queimar a casa, abandonar a casa e não deixar para trás um pedaço sequer do seu muro. É seguir em frente sem saber qual a direção a tomar a partir desse novo rumo. É perder-se no espaço-tempo do aqui-agora: labirinto fundo. É esquecer a própria língua e enveredar-se em dialetos destoantes, na própria vida que segue independente da sua amarga adaptação ao novo espaço que se inscreve. É essa praga vigente em que me torno aquilo que consumo.

## II

mas a minha luta é essa: eu não vou permitir que me matem, que me assassinem, que me oprimam. que me impeçam de falar, de rir, de gargalhar, de gemer; de estar leve como uma folha que repousa inconsciente sobre os olhos tecelões de uma vaca num pasto a esmo. não vou permitir que me vistam a roupagem que julgam adequada à minha época. não vou permitir que me tapem a boca, que me calem as ideias, que me segurem para assegurar que “sim, que tudo vai bem”. Eu não vou me contentar em ser apenas uma estatística a espera de uma solução. Meu corpo vai tremer até sumir. Meu corpo quer expurgar, desgovernado, toda a poeira e terra acumuladas ao longo dessa história em que me inscrevo.

(21/08/2015)

## III

Ser filha de mãe solteira é uma guerra constante  
à qualquer convenção  
familiar.  
à sua tradição,  
essa é a guerra:  
guerreio contra o pai que não tenho,  
guerreio contra um deus em quem não creio  
sou bicho errante  
que grita, rosna, chora, fareja, sussurra,  
se assusta  
enquanto semeio  
minha arte  
  
eu guerreio contra a arte  
que gemo  
em silêncio  
no meu quarto

no escuro  
no vazio  
bem aqui  
no centro  
do meu peito

provim, por tanto, de um processo de desterro  
atravesso ondas imensas  
em infinitas tempestades  
e em todas as possíveis paisagens

tenho percorrido os severos templos  
dos diferentes cantos do mundo

de norte a sul  
pois  
peço que respeitem meu tempo  
meus desejos  
meus sonhos

pois cronos  
impiedoso  
vagaroso mito  
não nos concede a espera do tempo

eu invoco todas as forças dos meus ancestrais  
aborígenes, africanos, indígenas,  
mexicanos, colombianos,  
indianos,

as forças de todos, todos os santos  
os quais os milagres desconheço

mas me deixo levar pelos mistérios de seus múltiplos encantos  
e declaro  
aberta  
minha pesquisa.

(02/11/2015)

#### IV

Porque o mundo não te dará nada em troca. O mundo não te dirá obrigado. O mundo te sussurrará ao longe e não te acolherá. O mundo não te espera. O mundo não te respalda. Não te aguarda. Não te ergue. Você está só. Eu estou só. Não existe nós. Nós não somos nada.

#### V

Mulheres desterradas  
não repousam suas guerras.  
Não sossegam os seus sonhos.  
Em meio aos escombros, em meio ao silêncio, uma voz ergue-se deste desterro.

### um registro de um ensaio

Os membros superiores foram os primeiros a se rebelar contra o peso dos anos que não cessaram em se acumular a minha volta.

Terra. Terra. Terra.

pedregulhos.

Resquícios de antigas construções abandonadas.

Resquícios das pedras todas deixadas pra trás.

Foram anos e anos de demolição.

Eu não sumi com os muros estocados sobre meus ombros.

Pedras antigas.

Historiadores diriam que tratam – se de fósseis não encontrados sequer nas últimas encarnações e eu que não quero voltar a ser nas próximas reencarnações reivindico meu direito a morte suave.

Morte sem nada.

Vou retirar a massa toda a minha volta e só dançar com a massa do corpo.

Essa terra sombria que descasca e vê nuvens-poetas por todas as partes.

Descanso meu coração sob meus ombros e descarrego um pouco do que vejo e sinto com os pés no chão.

Até que finalmente depois de muito tempo os pés também se rebelam.

Até que finalmente os pés também alcançam ares, cavando os buracos. Escapando às sementes tardias e moribundas. Arejando os frutos. Descalçando o passado.

O pé esquerdo sai do chão. Com o apoio das duas mãos. Ele dança sozinho e descobre-se nos ares. A voar. Que maravilha!

A libertação. Aves feridas, depois de chicotadas também se libertam de seus donos, pasmem.

Entre a tartaruga e o pássaro voador.