

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**políticas e poéticas das fotografias do
FESTIVAL DE APARTAMENTO:
entre evidências e devires**

RODRIGO EMANOEL FERNANDES

**ORIENTADOR:
PROF. Dr. WENCESLÃO MACHADO DE OLIVEIRA JÚNIOR**

Dissertação de Mestrado apresentada à Comissão de pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação, na área de concentração de Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte.

**CAMPINAS
2011**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**
Bibliotecário: Rosemary Passos – CRB-8ª/5751

F391p	Fernandes, Rodrigo Emanuel Políticas e poéticas das fotografias do Festival de Apartamento: entre evidências e devires / Rodrigo Emanuel Fernandes. – Campinas, SP: [s.n.], 2011. Orientador: Wenceslao Machado de Oliveira Junior. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. 1. Fotografia. 2. Performance (Arte). 3. Internet. I. Oliveira Júnior, Wenceslao Machado de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título. 11-052/BFE
-------	--

Título em inglês: Politics and poetics of photographs of the Apartment Festival: between evidences and becomings

Keywords: Photography; Performance (Art); Internet

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora: Prof. Dr. Wenceslao Machado de Oliveira Junior (Orientador)

Prof. Dr. Antonio Carlos Rodrigues de Amorim

Prof. Dr. Henrique Zoqui Martins Parra

Profª. Drª. Agueda Bernardete Bittencourt

Profª. Drª. Giovana Scareli

Data da defesa: 25/02/2011

Programa de pós-graduação: Educação

e-mail: lorde_velho@yahoo.com.br

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Título: Políticas e poéticas das FOTOGRAFIAS DO FESTIVAL DE APARTAMENTO:
entre evidências e devires**

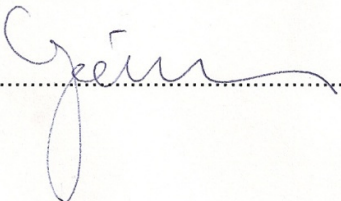
Autor: Rodrigo Emanuel Fernandes

Orientador: Wenceslão Machado de Oliveira Junior

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação
defendida por Rodrigo Emanuel Fernandes e aprovada pela
Comissão Julgadora.

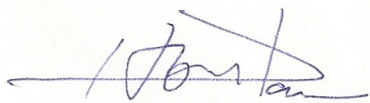
Data: 25 Fev 2011

Assinatura:.....



Orientador:

COMISSÃO JULGADORA:




2011

Esse trabalho é dedicado às minhas queridas parceiras de crime...

Ludmila Castanheira e Thaíse Nardim

...cuja amizade, carinho, amor e cumplicidade são, para mim, razões mais que suficientes para que os Festivais de Apartamento continuem...

...E a cada um dos *performers* e fotógrafos que participaram dos festivais e cujas imagens, de acordo com a proposta desta dissertação, surgem aqui anônimas, transfiguradas, desterritorializadas, sem autoria ou identidade, em estado de devir.

Espero que apreciem/compreendam/perdoem a necessidade de tal apropriação.

Para aqueles que assim desejarem, os dados ausentes aqui podem ser facilmente encontrados no blog do Festival de Apartamento:

<http://festivaldeapartamento.blogspot.com>

AGRADECIMENTOS

- ao Wences, por ter aguardado pacientemente o retorno do seu pródigo primeiro orientando, que deu mil voltas pelo mundo até completar o ciclo iniciado nas aulas de didática da Geografia na UNESP, nos idos anos 90 (com direito a orientações transcontinentais via *skype* em plenas férias!);
- aos meus pais e irmãos, por insistirem em apoiar todas as esquisitices nada rentáveis que eu invento de me meter, mesmo quando acham que eu perdi completamente o bom senso (na verdade eu nunca tive, mas consigo enganar bem quando necessário), com menção especial ao Zé Renato por me salvar sempre que o meu limitado inglês se tornava um problema;
- à Lud, por sempre estar por perto dando apoio e atenção, por dar abrigo na sua casinha sempre que eu preciso, por dar bronca quando necessário (só quem gosta mesmo da gente dá bronca), por dar beliscões pra ver o Guigo pular no meio da rua e dar risada, por gostar de gibi, filme, seriado e peteca, por falar com vizinha e deixar o Guigo feliz quando o Guigo tá triste;
- à Tháí, por – mesmo sem saber – surgir na minha vida justamente no momento mais necessário, salvando não apenas o festival, mas minha fé na humanidade; e por permanecer, mesmo em meio a um mundo em que tudo é cada vez mais transitório e fugidio (especialmente as pessoas), tornando-se a amiga e companheira distante mais presente que eu poderia desejar;
- à Billy, por ser o elemento constante em meio a todas as minhas mudanças de rumos, lugares e pessoas, mantendo uma fé em mim tão inabalável que, as vezes, quase me faz acreditar que se justifique, além de ter me ensinado a tomar os devidos cuidados com a ciência e o universo acadêmico naquilo que eles têm de pior;
- ao Montanha e à Baixinha, velhos companheiros de muitas aventuras em cavernas de arenito, trilhas inóspitas, encostas traiçoeiras e túneis infestados de aranhas, por me ensinarem a apreciar e admirar a ciência e o universo acadêmico naquilo que eles têm de melhor, além de entenderem o quão importante na vida é saber como se realiza apropriadamente um funeral klingon;
- ao mister Jhonny, por me ensinar muito (ainda que eu aprenda devagar) sobre sensatez e necessidades práticas da vida, pelas noites de vinho e/ou cerveja acompanhadas com conversas de profundidade acima da média e por,

obstinadamente, manter o “Outras Histórias” funcionando já há tantos anos, como um oásis de inteligência numa cidade que sequer merece;

- ao Alê, tanto pelo abrigo quanto por ter me apresentado a Deleuze ainda nos tempos de Londrina (aposto que nem lembrava mais disso, não?);

- às pessoinhas adoradas, que apesar de não terem estado tão próximas durante todo esse processo do mestrado, ainda assim são parte dele, afinal fazem parte de mim: mi amore Francine, por todas as adoráveis nerdices; o nobre mister Calegari, pelas incontáveis madrugadas de filmes e conversas refinadas; miss D'Abronzio, que mesmo sem saber me levou a dar início a tantas coisas; minha querida Cachinhos, por todo o calor e carinho de sua presença (sinto falta); Cíntia, pelo vínculo intenso que nos uniu durante meu período mais marcante em Londrina; Daiane, por nunca deixar de me visitar sempre que está na cidade; Carol, por me abrigar e dividir sua invejável coleção de DVDs; minha linda e distante Bianca, pelos laços que jamais se desfazem; Bia e Kath, que estão apenas começando a fazer parte da minha vida e já me inspiram tanto afeto; mestre Nuno, pela parceria *a la branco e augusto* em tantas cenas na UEL (sem contar os duelos de espada); mister Torrezan, pelas conversas de pós-graduandos de primeira viagem tentando entender o que diabos estávamos fazendo ali; Grata Caolha, pelas longas conversas de madrugada no MSN; o sábio Marquito, pelo grande coração; e Deise, que já não está mais aqui, pelas memórias de tudo o que apenas nós dois partilhamos e que manterei seguras enquanto eu estiver;

- a todos os *performers* e colaboradores que participaram dos Festivais de Apartamento, especialmente àqueles que não apenas passaram, mas sim permaneceram, os amigos, aqueles que sempre voltam: Flávio Rabelo, Aninha Reis, Luíza e Carolina Nóbrega, Alexandre Sanches, Adriane Gomez e os salamandras, Grasielle Souza, Ricardo Alvarenga, Urubatan Miranda, Felipe Matos Ohno e o povo do UHUU, Felipe Bittencourt, Cássia Nunes, Shima e tantos outros;

- à CAPES, por financiar toda essa grande aventura;

- e, finalmente, a todos os amigos ausentes, amores perdidos, velhos deuses e a estação das brumas... e que cada um de nós sempre possa dar ao diabo, aquilo que ele bem fez por merecer...

RESUMO

O Festival de Apartamento é uma proposta de realização de uma série de eventos ditos como “alternativos” (ou “auto-geridos”, ou “independentes”) para exposição e fruição de manifestações artísticas que se identificam com o conceito da “arte da performance” (*performance art*). Uma mostra/festa nômade, sem fins lucrativos, que ocorre em residências cedidas por aliados e simpatizantes, procurando manter-se propositalmente à margem das formas oficiais de gestão e autenticação de eventos artísticos. A organização e credibilidade desses festivais são administradas através de um *blog* que mantém um registro fotográfico contextualizado de cada evento, um endereço online constante para algo que muda de endereço físico a cada realização, onde as fotografias são apresentadas num dos seus aspectos mais fortemente aceitos pela cultura: sua potência de autenticação, vinculação a um real que se acredita existir além foto, documento, prova. A confirmação do que foi, reiterando a intenção do voltar a ser. Um papel significativo, portanto, na manutenção e continuidade dos festivais, mas que, ao mesmo tempo, enrijece e dificulta as possibilidades de devir dessas mesmas fotografias e, no limite, da própria proposta do festival em si. Nessa dissertação, desloco-me do papel de organizador para pesquisador das fotografias expostas no blog, buscando derivar com e através delas num navegar propositalmente incerto, deixando-me surpreender pela potência e variabilidade das linhas de fuga, ainda que tais linhas por vezes derivem para longe do objeto inicialmente buscado, até perdê-lo de vista ou transfigurá-lo em outros possíveis, com suas próprias potencialidades de dizer sobre a arte, a cultura e suas possibilidades de transformação.

ABSTRACT

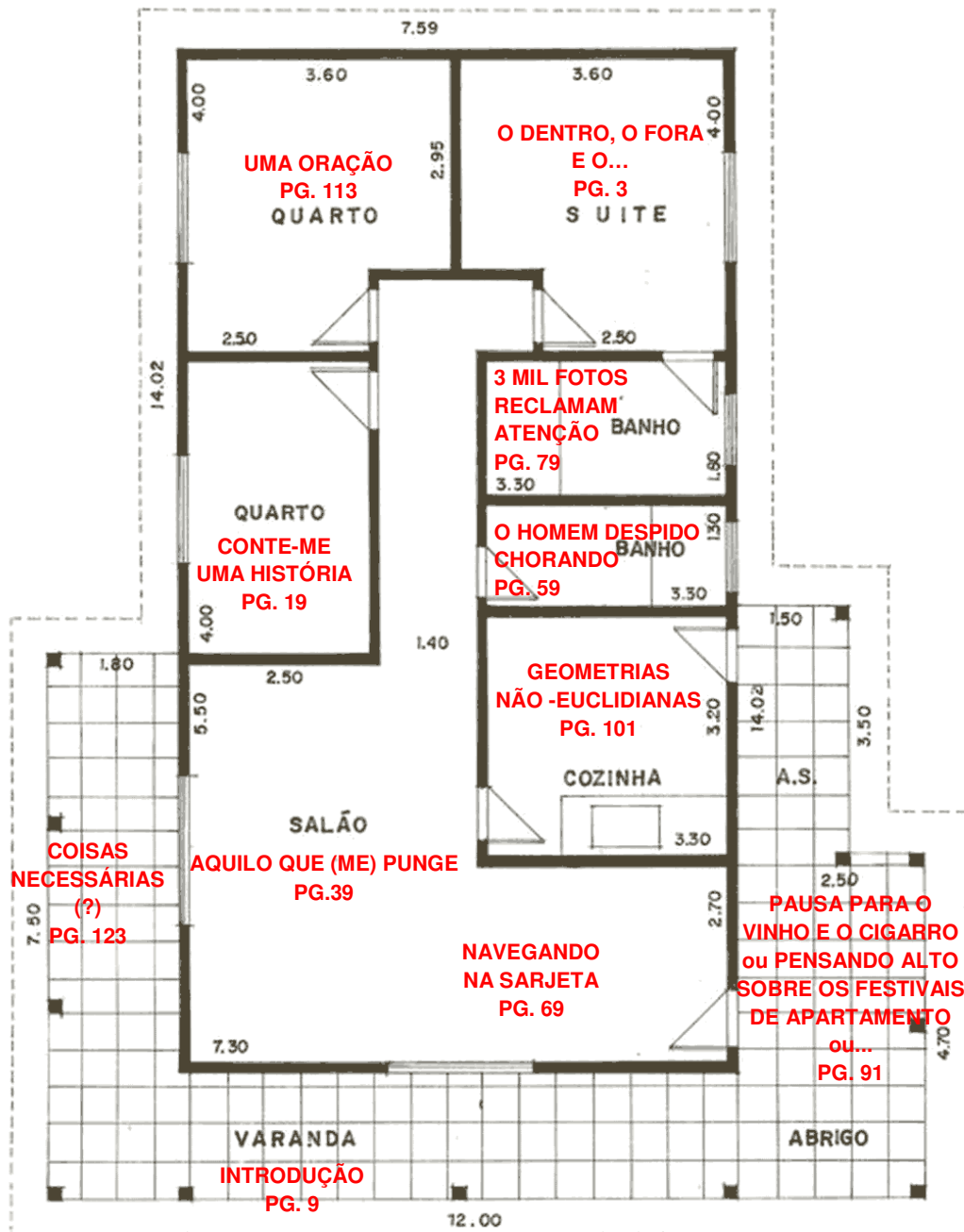
The Apartment Festival is a proposal of realization of a series of events known as “alternative” (or “auto-managed”, or “independent”) for exhibition and fruition of artistic manifestations that are identified with the concept of “performance art”. A nomadic, non profitable showcase/party that occurs in residences borrowed by allied and sympathizers, trying to keep itself purposively outside official administration forms and artistic authentication. The organization and credibility of these festivals are managed through a blog that keeps a contextualized photographic record of each event, a constant online address for something that changes physical address between each iteration, where the pictures are presented in some of their more strongly accepted aspects by the culture: its authentication power, linking to something real that goes beyond photo, document, proof. The confirmation that it happened, reiterating the intention of happening again. A significant role, therefore, in the festivals’ maintenance and continuity, but that, at the same time, hardens and complicates possibilities of derive these pictures and, at most, of the proposition of the festival itself. In this dissertation, I dislocate myself from the organizer role to research the exposed pictures in the blog, seeking to go through them in a purposeful uncertainty, letting me surprise myself by the power and variability of the escape lines, even such lines derive far away from the initially sought object, until losing sight or transfiguring him in other possibilities, with their own potentialities of talking about the art, the culture and their transformation possibilities.

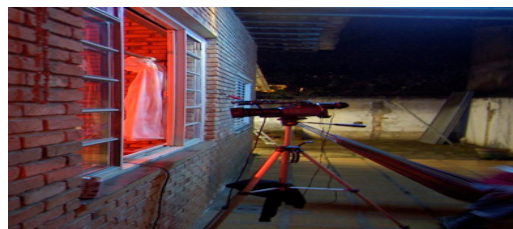
SUMÁRIO

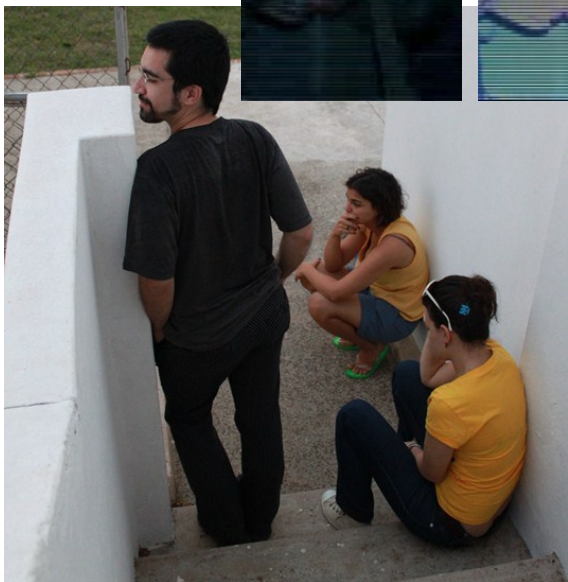
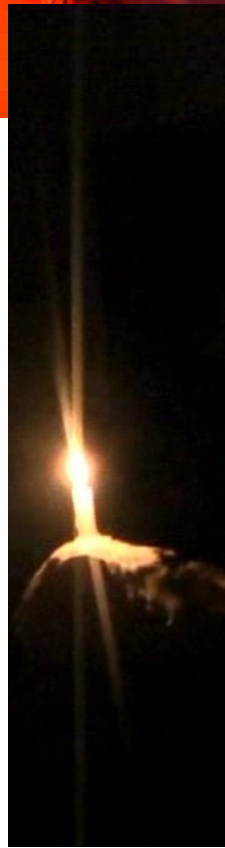
ÁREA DA CASA = 106.41 m² -

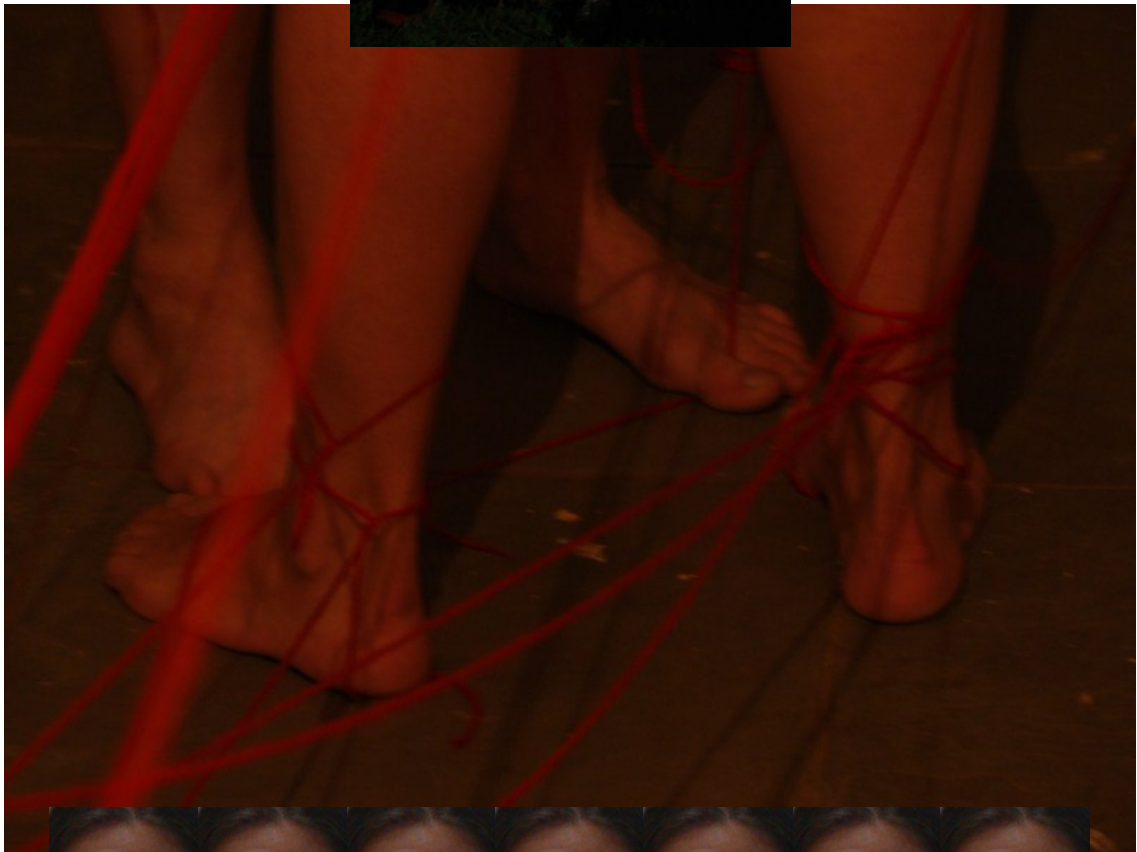
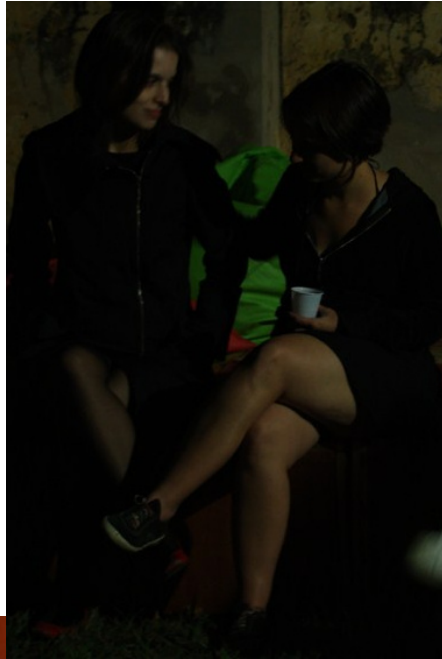
ÁREA EXTERNA = 43.50 m² -

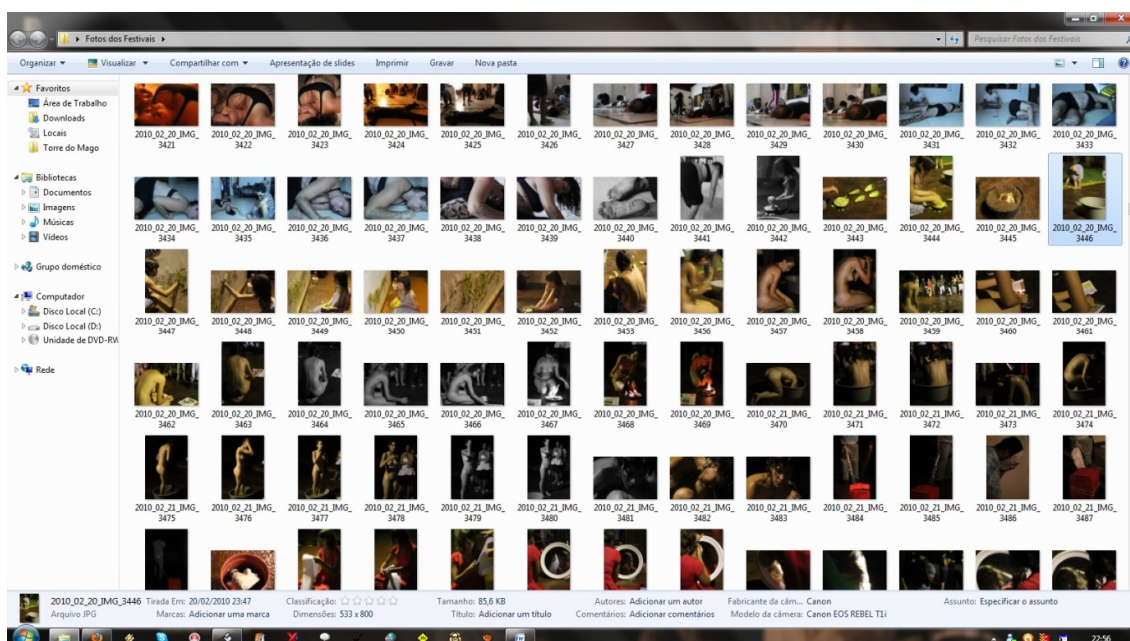
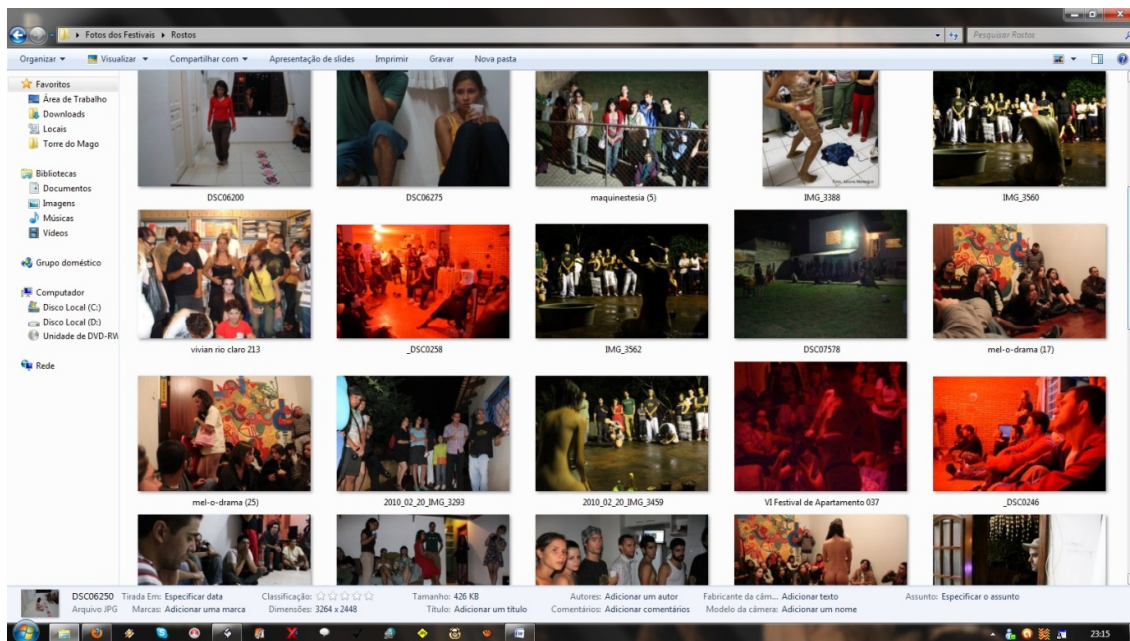
ÁREA TOTAL = 149.91 m² -

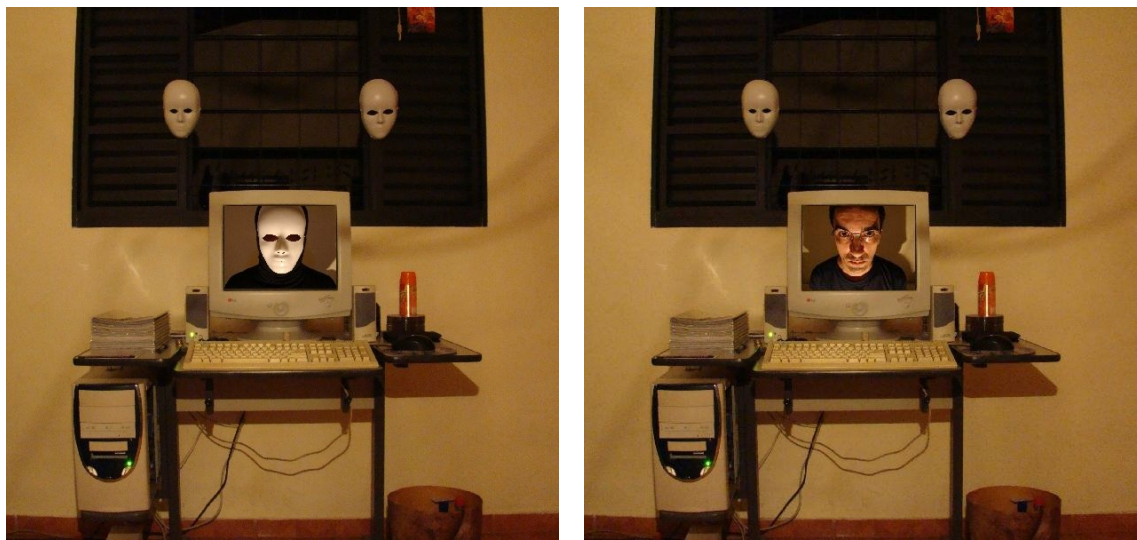














Os Apartment Festivals foram criados pelos neoistas nos anos 80 como eventos internacionais de Arte da Performance realizados nas moradias dos artistas, abrindo mão do recurso ao financiamento de órgãos oficiais. Para realizar um Festival basta um local cedido e interessados em apresentar e/ou assistir a performances. Num processo de apropriação dessa prática, desde 2007 uma série de eventos performáticos tem sido organizada por uma equipe interessada em adaptar os Festivais de Apartamento às necessidades dos realizadores de performance da contemporaneidade, ansiosos por espaços livres para apresentação de performances e intercâmbio de experiências: um misto de mostra e festa que se manifesta cada vez que surge uma casa para abrigá-la.

O texto acima pode ser acessado através do endereço eletrônico: <http://festivaldeapartamento.blogspot.com>. Trata-se de uma apresentação de proposta, um texto fixo na coluna lateral do blog “Festival de Apartamento”, que permanece constante enquanto as postagens periódicas se sucedem. Logo abaixo desse texto, também fixas, encontram-se duas listas: os nomes (e links de contato) dos organizadores (tanto do evento em si, quanto do próprio blog) e os links diretos para as postagens correspondentes a cada um dos eventos anteriores: “I Festival de Apartamento”, “II Festival de Apartamento”, III, IV, V, etc. Na página inicial do blog, o IX festival (o mais recente, até a data de conclusão desse trabalho), realizado em Campinas em dezembro de 2010, é apresentado na

forma de uma extensa postagem onde as performances aparecem claramente discriminadas e referenciadas por autoria e ordem de inscrição. Título, autor(es), sinopses, fotos. Uma estrutura que se repete a cada novo festival, a cada nova postagem.

Fica clara, nesse formato, uma intencionalidade de direcionar a leitura para uma interpretação específica desejada. A palavra “registro” é sempre usada para descrever o conteúdo do blog, evidenciando uma aliança com as formas de leitura de imagens fotográficas mais naturalizadas na nossa cultura. A estrutura fotos/dados apresenta-se como representação de algo que se afirma existir além blog: eventos descritos como mostras/festas dedicadas a apresentações artísticas que se identificam com as linguagens da *arte da performance*, mas realizadas em residências particulares cedidas ao invés de espaços especialmente destinados para esse fim. Mais do que se mostrar como evidências de que tais eventos aconteceram, esses “registros” buscam confirmar e reafirmar a viabilidade da proposta, garantindo assim alianças, adesões, continuidade. São imagens presentes diante de nós, mas que buscam se firmar como evidências de um passado que se deseja ser visto como as fotos o mostram, de modo a gerar futuros devires que lhes garantam a continuidade. Há uma ação política implícita nestas fotografias: garantir a credibilidade dos festivais para que estes continuem a brotar em casas e apartamentos aleatórios.

Sendo eu um dos organizadores desses eventos e um dos diagramadores do blog, acompanhei de perto o desenvolvimento tanto da proposta quanto da forma de apresentá-la, suas transformações e estabelecimento de suas políticas. O Festival de Apartamento desejava-se como uma forma de resistência-criativa, uma alternativa aos caminhos habituais de fruição e sociabilização através das expressões artísticas. Como obra em si, o festival se apropriou de estratégias de movimentos de arte-ativismo, formas de expressão, estéticas, ferramentas e políticas do ciberespaço de modo a achar soluções para seus próprios objetivos e desejos, num processo de decisões e escolhas que se davam num nível coletivo. Coletivo não necessariamente no sentido de decisões tomadas em grupo (ou grupos) de forma discutida e/ou

consensuada, como acontece nos “coletivos artísticos”, mas em grande medida na forma de respostas individuais impulsionadas pela necessidade, impostas pelas formas de manifestação do desejo intrínseco aos festivais, lidar com os problemas e impasses gerados no próprio processo de convívio entre os inúmeros indivíduos envolvidos, com seus diferentes graus de afetividade e intimidade: interesses conflitantes sobrepostos, afetos, desafetos, questões de profissão e sobrevivência, necessidades curriculares, estratégias de *marketing* pessoal, renome, prestígio. Ações e reações, causas e efeitos, micro-políticas que permeiam os diversos aspectos envolvidos na proposta dos festivais e que, não raro, só podem ser compreendidas ou, ao menos, revisitadas após um exercício intencional de afastamento, uma mudança de foco que permite experiências outras dentro do que já estava sendo vivido.

Ao meu papel de organizador do Festival de Apartamento, sobrepus intencionalmente o papel de pesquisador. Como pesquisador, posso optar por focar minha atenção não nos eventos em si, nas intensidades efêmeras de suas atualizações periódicas e nômades, mas sim no aspecto que se apresenta como constante: o blog. O blog permanece entre e durante os festivais, um endereço fixo para algo que muda de endereço a cada realização. Como pesquisador, posso constatar como o blog evidencia certas políticas, posso compreender opções que, como organizador, talvez nem mesmo tenha vivenciado como opções, mas sim como soluções imediatas a problemas práticos que se apresentavam em toda a sua urgência exigente. Mas soluções imediatas já não seriam opções? Ações aparentemente não pensadas por nós não nos são impostas por algum pensamento que já estava no mundo... nos configurando subjetivamente?

Ao longo da pesquisa pude perceber como a estrutura de um blog, com seu formato de publicação online de postagens periódicas, ajustou-se com tranquilidade a uma proposta que, desde o início, desejava sua própria continuidade, manifesta por exemplo nos numerais romanos que sempre acompanharam os títulos – o primeiro evento já foi chamado “I Festival de Apartamento” mesmo sem saber se haveria um II –, bem antes, portanto, do

formato se estabilizar, o que sempre deu aos festivais uma aura de sazonalidade e um forte projeto de continuidade.

Pude constatar como a apresentação adotada para essas postagens/registros – fortemente amparada nas fotografias – se alia com formas habituais de leitura, fruição e autoria de obras artísticas que, em teoria, o festival buscava colocar em questão. A própria simultaneidade com que as performances acontecem no momento de realização de cada festival, com trabalhos diferentes apresentados ao mesmo tempo em diversos cômodos da casa, levando o público e os participantes (papéis móveis e intercambiáveis) a realizarem suas próprias “montagens” a partir da decisão de o que e quando assistir/participar, acaba sendo desmontada pela separação das fotos em conjuntos claramente discriminados por autoria e seqüência, sem interpenetração qualquer, sem nenhuma marca das tensões e atravessamentos que a simultaneidade de suas ocorrências poderiam ter tido. No limite, a própria “necessidade” de registrar fotograficamente cada uma das performances apresentadas entraria em contradição com a potência da efemeridade sempre reiterada a essa forma de expressão artística.

Por outro lado, posso compreender essas aparentes contradições como efeitos dos inúmeros devires que atravessam tanto o festival quanto cada um dos indivíduos aliados para lhe dar forma e existência. Na própria “naturalidade” com que as fotografias do blog são aceitas como evidências e representações da experiência não-recuperável dos eventos anteriores, subsiste toda uma política de angariação de alianças, as quais os festivais necessitam (ou necessitariam) para sua continuidade. As fotos são objetos atravessados por questões curriculares, profissionais, narcísicas. Na veiculação no blog das fotos selecionadas como registro, tanto por organizadores quanto por *performers*, na distribuição de arquivos digitais com os conjuntos de fotos de cada artista, enviados para e-mails particulares, selam-se alianças, assumem-se compromissos, estabelece-se uma credibilidade para um empreendimento que não se respalda em mecanismos habituais de legitimação, sejam legais e/ou econômicos,

necessitando de outras bases comuns para o estabelecimento de vínculos de confiança mútua. Para os *performers* a presença das fotos no blog confirma sua atuação, configura provas curriculares do exercício de sua arte. Nesse contexto, a facilidade com que as fotos deslizam para a condição de evidências, objetos que se autenticam em si mesmos, comprovando o real acontecido, mostra-se conveniente para todos os envolvidos. No limite, mal constitui uma opção reconhecida como tal, é mais como uma ausência de resistência a esse aspecto, um se deixar levar para o lugar das imagens fotográficas na cultura que apresenta uma extraordinária potência de contágio. Uma posição que se torna parte fundamental dessa base comum para os pactos que interligam os inúmeros participantes do festival, seja organizadores, *performers*, colaboradores ou público. Pacto assentado na ratificação de uma educação visual que nos educa a ver fotografias apenas em sua potência de evidência, de autenticação. Em nosso movimento de constituir os festivais e o blog, chamamos estas fotos de resíduos. Vestígios de performances originalmente pensadas para desaparecer no momento de seu acontecimento, mas que por isso mesmo carregam suas fotos com uma aura com grande potência de sedução, a parte da performance que se oferece a permanecer, a ser, em si mesma, um novo acontecimento. No blog do festival, tudo é direcionado para que esse acontecimento resulte em novos festivais, em novas performances, no contágio por um devir desejado e previsto.

Mas independente das tentativas de controle e direcionamento das leituras, os devires atravessam. O olho pode quebrar a rigidez da lógica de apresentação das fotos, textos podem ser ignorados, relações outras podem ser estabelecidas. Na própria estrutura do blog uma pequena janela parece se oferecer para o devir: na coluna lateral, logo acima do texto de apresentação de proposta, um *slide-show* exhibe randomicamente todas as fotos já postadas. Ao contrário das postagens feitas como registros, nessa janela não há ordem cronológica, não há identificação de autoria, não há discriminação entre uma performance e outra. Na verdade, fotos de momentos entre-performances aparecem misturadas às apresentações em si, nem sempre facilmente distinguíveis. Fixo ao *template* do blog, o *slide-*

show permanece como um provocativo exercício de indeterminação, hipnótico. O olhar capturado por uma imagem em particular dispõe apenas de alguns segundos antes que ela seja substituída por qualquer outra, sem que seja possível saber quando reaparecerá ou onde localizá-la nas postagens de registro. Performances diferentes se rearranjam em poéticas aleatórias, num fluxo constante que se constitui em outro dizer do festival, um alargamento nas possibilidades imaginativas, um convite ao devir. Ou poderia ser, se estas fotos não estivessem ali a remeter ao próprio blog, a seduzir os internautas a adentrar aos registros, procurar os vestígios, encontrar os resíduos mais integrais daqueles momentos fortuitos ali alinhavados no fluxo ininterrupto de alteração das imagens. O ambiente do blog reprime os devires outros das fotografias, ainda que estes sejam possíveis a um navegador pouco interessado em saber o que ocorreu ou o que vem a ser este tal festival de apartamento.

Isso se dá porque o *slide-show* também se oferece como uma representação do festival, outra forma de apresentar suas evidências e sua intenção de continuidade, mas as possibilidades de atribuição de sentidos são mais arejadas, micro-acontecimentos se dão constantemente no arranjo e rearranjo aleatório das imagens.

No presente trabalho, talvez minha reaproximação com as fotografias do Festival de Apartamento não chegue a ser tão aleatória, mas a busca por um arejamento no lidar com as imagens, por sua potência para devires outros, poderia encontrar no *slide-show* alguma forma de inspiração para o deslocamento das fotografias para um lugar onde as evidências cedam espaço às fabulações, onde o passado do ocorrido recue para dar espaço aos devires ocasionais dos pensamentos provocados pelas próprias fotografias. Em outras palavras, arejar aqui vem no sentido de deslocar as fotos de sua busca de fixar, de identificar algo, de comprovar, fazendo-as derivar de si mesmas, performatizando-as como obras capazes de nos fazer existir no mundo de outras maneiras, de fazer a vida – impregnada nas imagens fotográficas – vibrar ao deslocar-se em direção à imaginação proveniente de encontros inusitados destas imagens com o mundo que as atravessa no

olhar de cada internauta, seja ele alguém que se identifica como artista e/ou *performer* ou não.

Fazer este movimento seria deslocar as próprias fotografias dos festivais para as proximidades da arte? Talvez. Fazer este movimento seria forçar algumas derivas para a educação visual existente no blog de como tomar as fotografias? Provável. Mas tudo são apostas, uma vez que as capturas são muito freqüentes e o território culturalmente definido para as fotografias, no qual o blog se constituiu, é bastante resistente a fraturas.

A aposta mais forte é aquela feita na alteração de mirada – nas fraturas – que a pesquisa nos traz. Como pesquisador, busco agora, nesse trabalho, livrar-me de posições que a condição de organizador, especialmente durante o longo período de maturação dos festivais, talvez deixasse pouco espaço para derivar. Abandonar bússolas, astrolábios, mapas e, especialmente, a meta pré-estabelecida, o desejo de chegar especificamente em tais e quais ilhas ou continentes imaginários. Permitir-me vagar sem necessariamente um objetivo, possibilidade sempre aberta a quaisquer navegantes do blog, por mais que nós, organizadores, tentemos direcionar seus caminhos.

Para tanto, conto com o auxílio de conceitos que me abrem possibilidades de retornar às imagens cuja excessiva familiaridade por vezes torna-se quase como uma âncora no pensamento, fixando horizontes, remetendo aos mesmos referenciais. Tais conceitos me chegam como contrapontos para a impressionante facilidade com que as fotografias deslizam para a não mais desejada condição de meras evidências, algo tão bem encaixado nos propósitos do festival como empreendimento. Este é um risco constante para o pesquisador/organizador, impedindo o fluir com devires outros, nublando o desenhar de linhas de fuga.

O próprio texto de qualificação do presente trabalho se deixou capturar por esse aspecto da fruição das imagens fotográficas. Na ânsia de resgatar a potência da experiência vivida dos Festivais de Apartamento, deixou-se que o potencial de arrebatamento das imagens se fixasse, com espantosa “naturalidade”, em seu aspecto de “aí está”, “isso foi”, “eis aqui o festival de apartamento”, a ilusão de poder retornar ao acontecimento turvando o

potencial de criação de novos acontecimentos, instalando-se com uma veemência insuspeitada, mesmo por aqueles que se imaginavam, talvez com certa arrogância, dotados de um olhar suficientemente treinado para escapar, para derivar. Neste novo texto buscamos nos armar de outras potências para que as armadilhas não nos capturem tão facilmente.

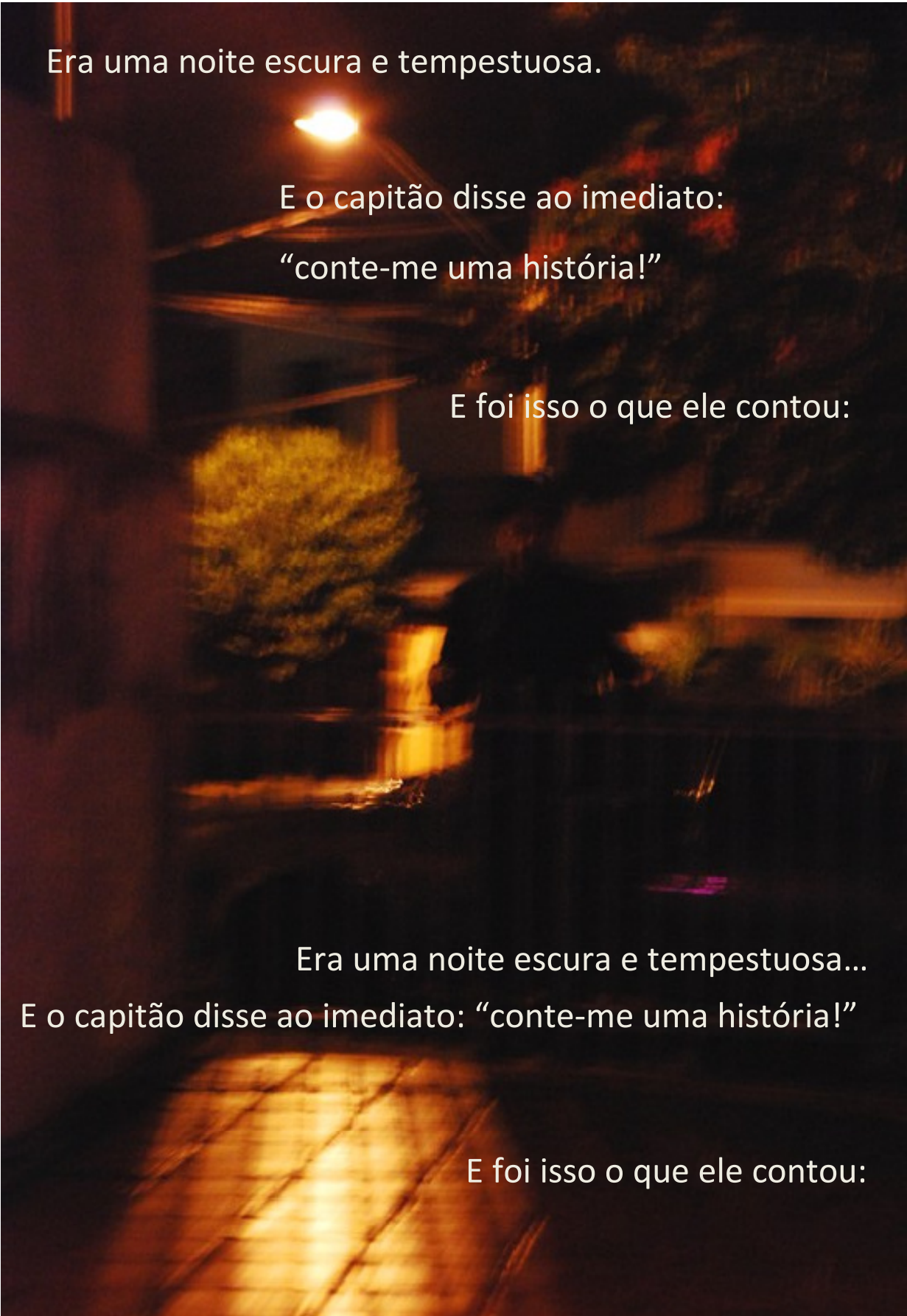
Conceitos como *punctum* e *studium*, expressos por Roland Barthes em suas reflexões sobre a fotografia no livro “A Câmera Clara”, e *sarjeta*, que faz parte das teorias de Scott McCloud sobre a linguagem das Histórias em Quadrinhos, no livro “Desvendando os Quadrinhos” são aqui tomados para provocar outro olhar para as fotografias do festival, mas também como pontos de apoio para evitar as armadilhas. Durante a escrita dos textos que se seguem, individualmente pensados como “performances” com e das fotografias que proliferaram dos festivais, as fotos não mais tentam resgatar ou explicar o Festival de Apartamento, mas talvez remeter a ele, recriá-lo em lugares outros. O autor permaneceu num equilíbrio sempre incerto, entre o organizador e o pesquisador, ora ameaçando deslizar para o registro e a evidência, ora se deixando flutuar por linhas de fuga que, por vezes, derivavam tanto a ponto de perder o festival de vista, embora, de um modo ou de outro, acabasse por reencontrá-lo, mesmo distante.

Nesse navegar/derivar, também recorro ao auxílio de Júlio Cortázar, emprestando a estrutura aberta de seus romances “Jogo da Amarelinha” e “62 – Modelo Para Armar”, como uma tentativa de, ao contrário do blog, não perder a potência da simultaneidade que marca as performances no Festival de Apartamento e a convivência com fotografias nos tempos contemporâneos: não mais álbuns, mas coleções aleatórias, hipertextualizadas no ciberespaço. Aqui, assim como lá, os caminhos através da planta da casa não são marcados, nem ordenados, afinal nem mesmo o autor estaria certo de qual seqüência de textos/performances teria “maior” potência ou traria “melhores” respostas, seja sobre o festival ou para tudo que suas fotos fazem derivar. No limite, nem mesmo esse texto, que se acredita “introdutório”, precisaria necessariamente estar posicionado no início da dissertação ou ser o primeiro a ser lido. Se fosse um Festival de

Apartamento, essa conversa possivelmente não se daria na entrada da casa, no jardim ou no vestibulo. Mais provável seria um corredor, em algum momento não muito sóbrio da noite, entre/durante performances.

Assim convido o leitor, tanto quanto o autor, a derivar pelos cômodos, deixando a atenção ser atraída pelo que mais lhe ressoa, seja pela mão dos conceitos citados anteriormente ou pela literatura, cinema e quadrinhos por onde as fotos me levaram a derivar. O chamado “evento alternativo de *performance art*” (as vezes também chamado “independente” ou “autogerido” ou quaisquer outras palavras emprestadas), que se deseja um espaço para criação artística, uma socialização outra através da arte e vários outros discursos que, de algum modo, expressam formas assumidas pelo desejo, não está sendo necessariamente procurado aqui, ainda que talvez esteja em algum lugar nessa casa, nessas páginas... ou talvez não... talvez já tenha derivado em formas outras, ainda não nomeadas. O que se propõe neste trabalho é criar uma janela de onde as fotografias que me chegaram de um assim chamado lugar comum não mirem a somente este lugar comum, mas nos levem a outros lugares comuns e incomuns.



A dark, rainy night scene. A street lamp in the upper center casts a warm, yellow glow. To its left, a tree is illuminated by a similar light, its leaves appearing as a bright, textured mass. The background is dark and blurry, suggesting rain and distant lights. The overall mood is mysterious and atmospheric.

Era uma noite escura e tempestuosa.

E o capitão disse ao imediato:
“conte-me uma história!”

E foi isso o que ele contou:

Era uma noite escura e tempestuosa...
E o capitão disse ao imediato: “conte-me uma história!”

E foi isso o que ele contou:





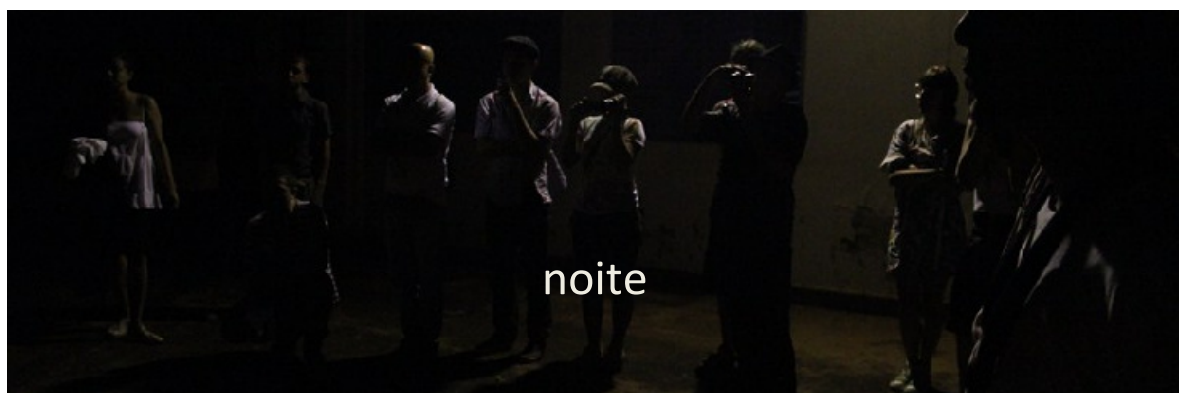
história, e foi isso que ele



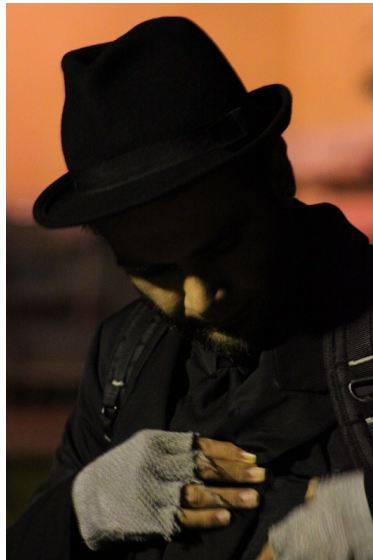
noite escura e
tempestuosa

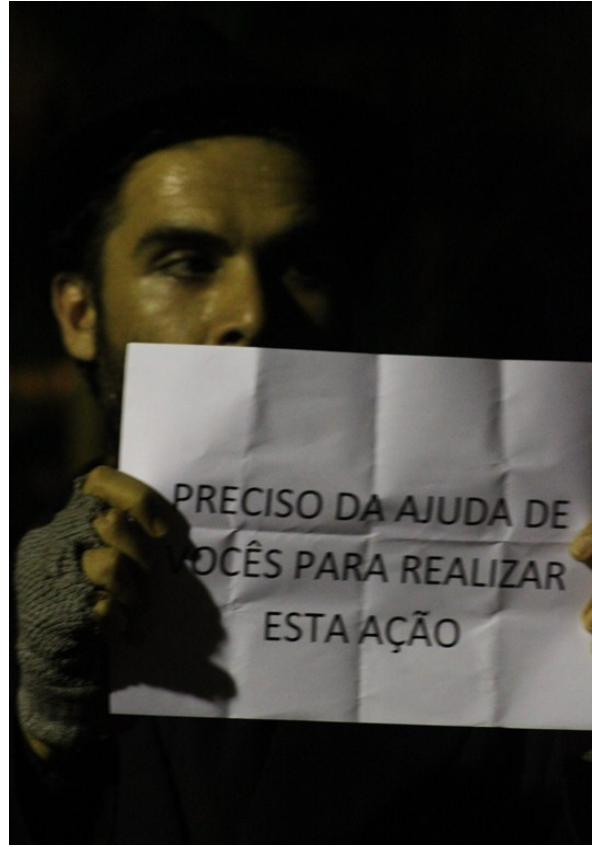


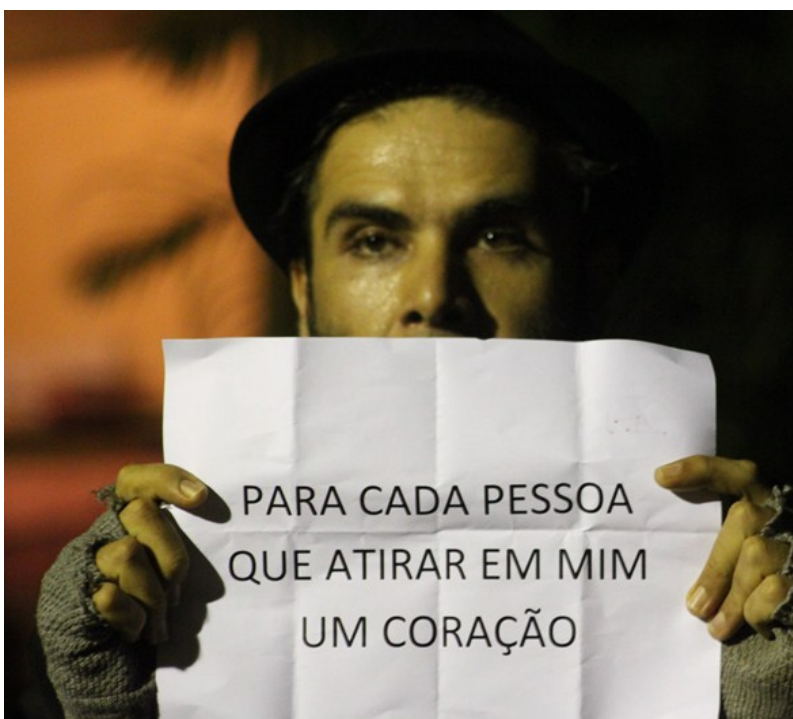
e tempestuosa

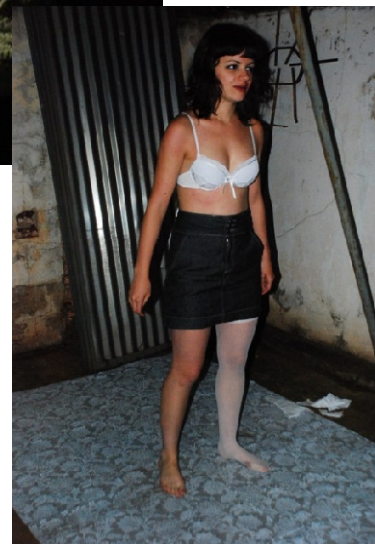


noite



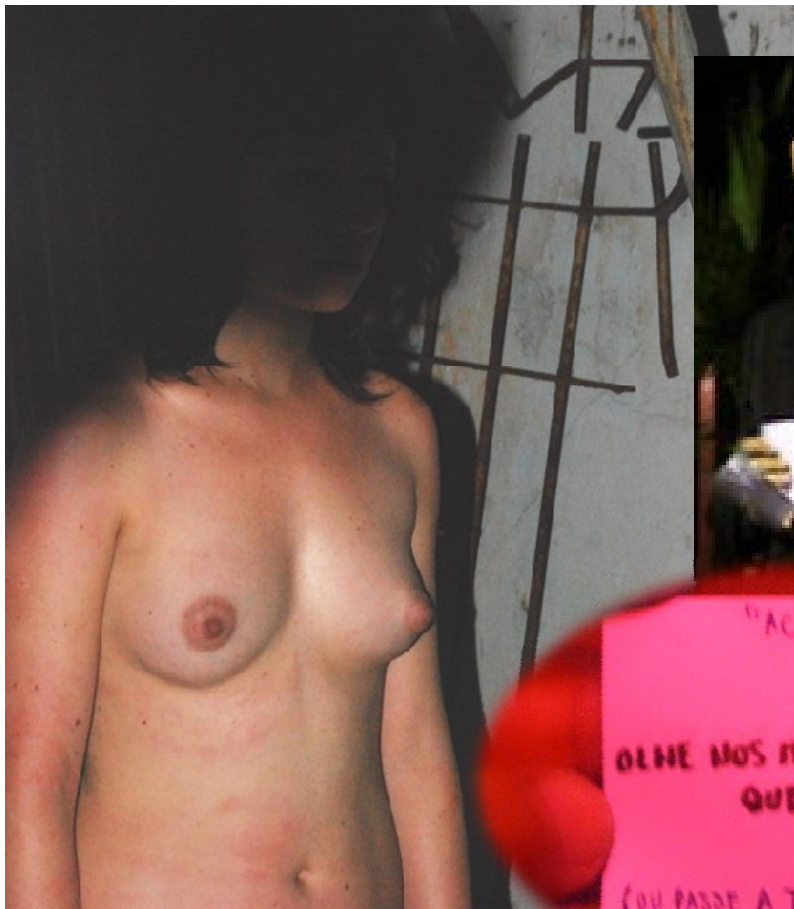








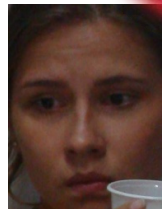




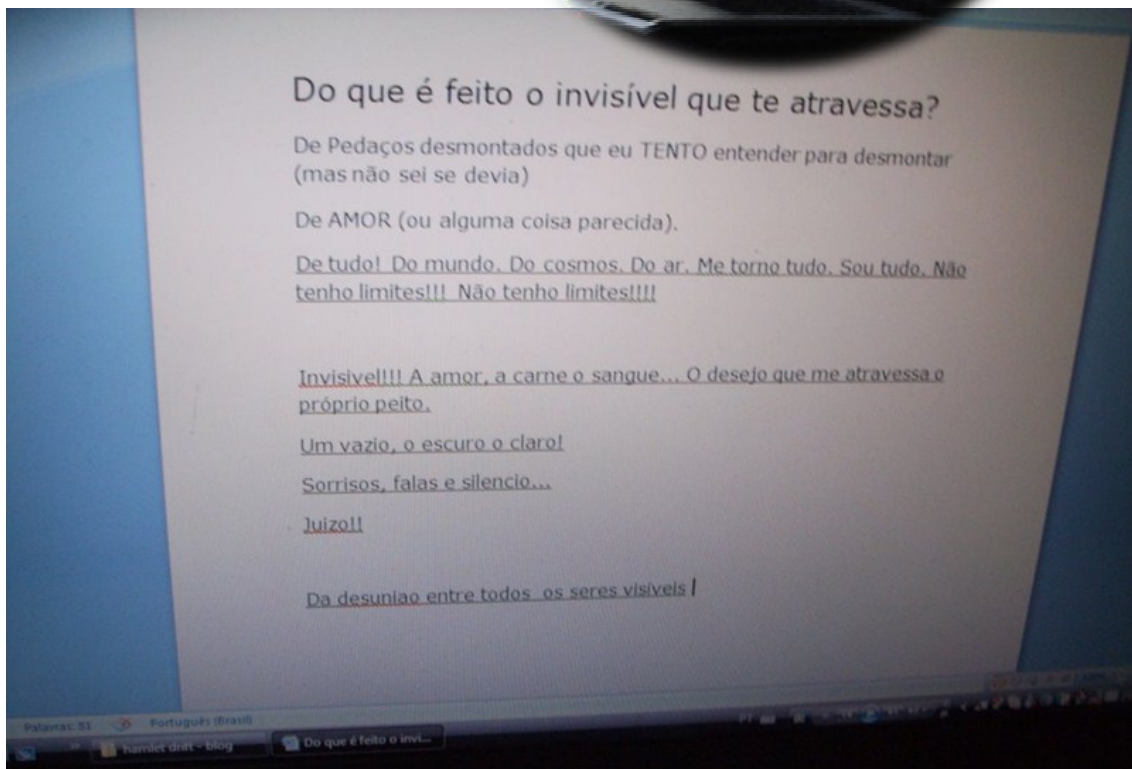
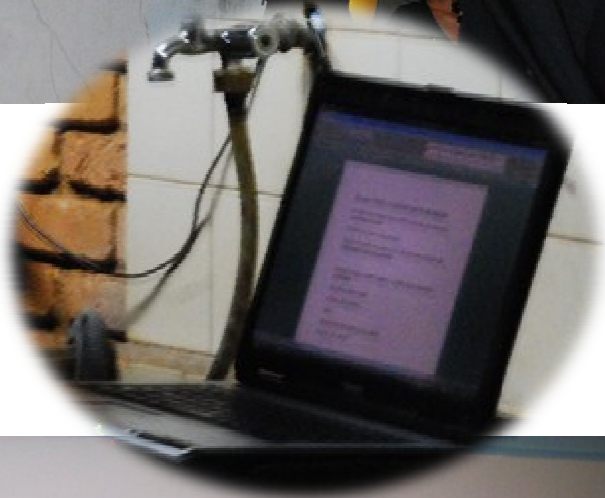
"ACONTEÇA-ME?"

OLHE NOS MEUS OLHOS O TEMPO
QUE PUDE

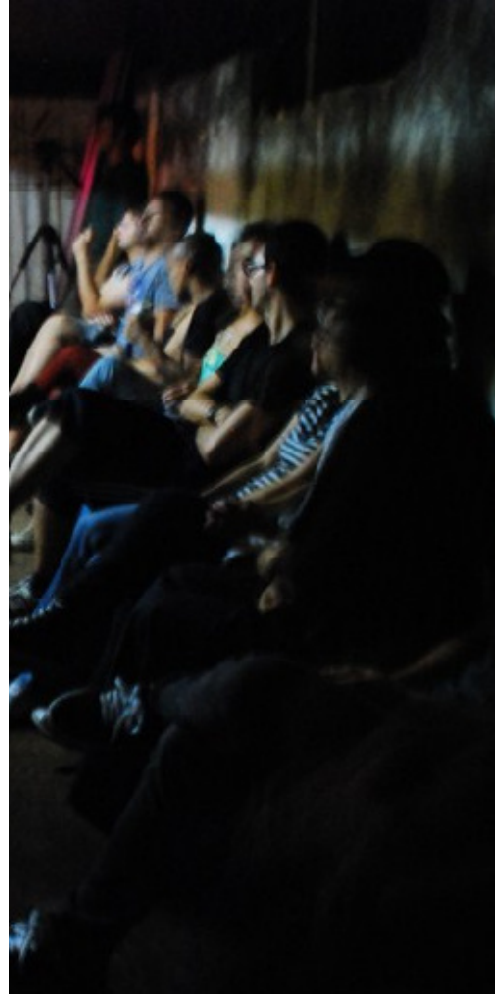
(OU PASSE A TAREFA PARA OUTRA PESSOA)

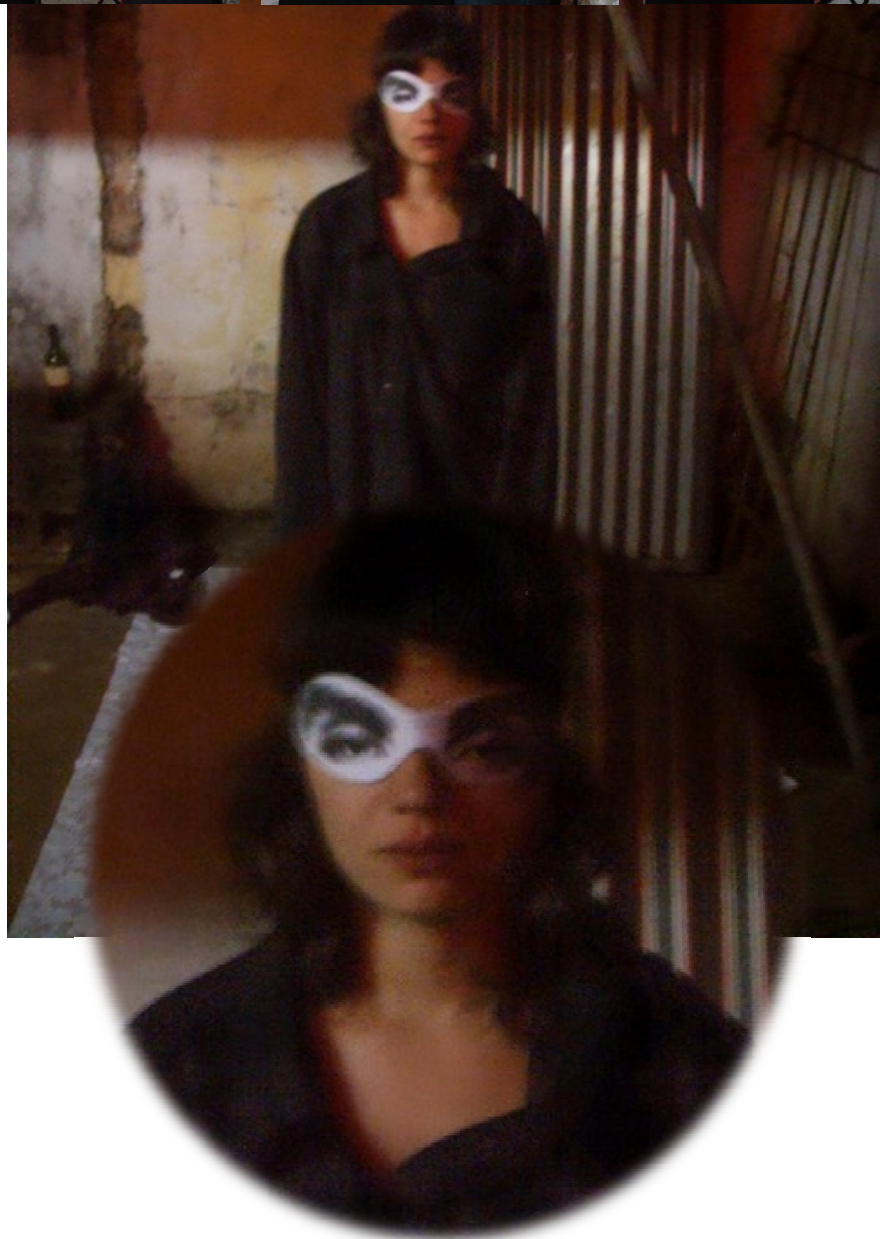


















(o retorno da incrível
máquina de clichês
românticos)

A dark, oval-shaped portrait of a person with glasses, centered on a white background. The person's face is partially visible through the oval, which has a dark, textured border. The text "... conte-me uma história ..." is overlaid on the lower part of the oval.

... conte-me uma história ...

Suely Rolnik nos diz que o surgimento de qualquer questão é resultado das forças que atravessam nossos corpos num determinado contexto, levando a uma crise em nossas referências (2006, pg1).

É o mal-estar da crise que desencadeia o trabalho do pensamento – processo de criação que pode ser expresso sob forma teórico-verbal, mas também plástica, musical, cinematográfica, etc. ou simplesmente existencial. Seja qual for o canal de expressão, pensamos/criamos porque algo de nossas vidas nos força a fazê-lo para dar conta daquilo que está pedindo passagem em nosso dia a dia (ROLNIK; 2006, pg. 1 e 2)

No contexto das artes cênicas chega a ser irresistível associar a idéia da crise aos pensamentos de Antonin Artaud, que costumava afirmar que tal como a peste, o teatro é uma crise, *que tem o desenlace na morte ou na cura* (ARTAUD; 1999, pg. 28). Em sua proposta cênica, inicialmente defendida no clássico “O Teatro e seu Duplo”, de 1935, Artaud nos apresentou uma proposta de um teatro que se manifestasse como uma “cura cruel”, o que ele chamou propriamente de “teatro da crueldade”, uma proposta que se tornaria uma importante referência dentre as experimentações das artes cênicas no contexto das vanguardas artísticas do século XX.

Assim como tantas outras formas de expressão possíveis, o Festival de Apartamento surge (ou ressurgue) como resultado de uma crise que, nesse caso, se manifestou no atravessamento de corpos cuja intimidade com as artes cênicas convidariam a um movimento cênico do pensamento, se o teatro em si não fosse uma das principais referências em crise para os indivíduos atravessados. O próprio “radicalismo” da proposta artauniana, e suas semelhantes, não escapariam de certa suspeita ou, mais propriamente, de um desdém *blasé* tão típico do nosso tempo, ainda mais no interior dos círculos auto-identificados com um chamado “universo das artes”, carregado de subjetividades-escudo. De fato, diante da violência dos processos de subjetivação capitalísticos, incansavelmente forçando a apreensão de todos os aspectos da vida em termos de mercadorias, o escudo e a atitude *blasé* são respostas automáticas tão válidas para o mal estar quanto uma entrega incondicional ao movimento dessas forças. No primeiro caso, opta-se pelo papel da vítima, identifica-se o “adversário” e entrega-se ao ressentimento, num processo de negação da crueldade como condição trágica da vida, o caráter inexorável do movimento vital, seja positivo ou negativo, manifesto nas forças de criação de “possíveis” em resposta ao atravessamento do corpo pelas ressonâncias da crise e sua resistência às forças do conservadorismo.

Em se tratando de uma subjetividade cindida da realidade viva do mundo enquanto campo de forças – como acontece no capitalismo hoje –, vimos que as potências de resistência e de criação se dissociam. A subjetividade não tem como reconhecer a crueldade da vida como causa de seu assombro e para encontrar uma explicação e aliviar-se, ela projeta no outro, ao qual atribui a responsabilidade por seu mal-estar, confundindo crueldade com maldade. O assombro se transforma em medo e desamparo. Atiçada pela experiência da crueldade, mas passada pelo crivo desta interpretação, a força de resistência, ao invés de dirigir-se à afirmação e defesa de novas formas de vida que se fazem necessárias, será neste caso dirigida “contra” o outro. Tal força é então capturada pela matriz dialética, como luta entre opostos, subjetividades reificadas em figuras identitárias, cuja luta gira exclusivamente em torno do poder: cada um reivindica para si o lugar do bem e fixa o outro no lugar do mal,

contra o qual deverá ser investida a força de resistência. Neste tipo de exercício da política, que se transforma em luta entre o bem e o mal, seja qual for o lado vencedor, em termos de política de desejo, o resultado é um só. Quem vence é a força do conservadorismo, fruto do temor à crueldade (ROLNIK; 2003, pg. 7)

Nos textos de Rolnik é reconfortante encontrar, *a posteriori*, formas de compreender o mal-estar e os frutos que acabaram sendo gerados, oferecendo releituras para ações, reações e crises internas e externas que, numa relação de causas e efeitos, trouxeram a mim e amigos próximos à posição que ocupamos hoje em relação aos chamados Festivais de Apartamento. Entre o medo da crueldade e a necessidade veemente de gerar “possíveis” para o mal-estar em suas manifestações mais pessoais, mais íntimas, pessoas se aproximaram e pessoas se repeliram, até a cristalização de um grupo ligado por sentimentos profundos de amizade e identificação e por um método de ação no mundo que, ao menos, se desejava não-reativo, mas sim uma forma passiva de se permitir ser afetado, deixar entrar, deixar passar, se deixar atravessar por corpos, afetos, idéias, pessoas... e fotografias.

No momento em que escrevo já foram realizados nove Festivais de Apartamento. Sua proposta básica é bastante simples e direta. Seus três organizadores buscam aliança com alguém (muito provavelmente um amigo ou, ao menos, alguém com quem temos boas relações num nível pessoal) que esteja disposto a emprestar sua residência por uma noite para a realização de um misto mostra/festa destinado a apresentação de artistas que se identificam com as poéticas ligadas a formas de expressão corporal que se abrigam sob o nome genérico de *performance art*.

Não há espaço nessa dissertação (seus objetivos são outros) para procurar definir no que consiste exatamente a *performance art*, uma vez que essa forma (ou formas) de expressão é alvo eterno de polêmicas e debates acalorados, tanto no nível acadêmico quanto no dia a dia de seus praticantes. Para efeito de contextualização, algumas palavras do estudioso americano Richard Schechner me ajudarão aqui a apresentar ao leitor por

onde passam as tensões atinentes a *performance art* e a aponta-la como um campo de criação em aberto, tanto na arte como na vida:

Façamos um salto no tempo para a terceira parte do século XIX. A noção de teatro como arte estava, então, bem estabelecida. De fato, tão bem enraizada que movimentos contestadores chamados de avant-garde emergiam com frequência como esforços dos artistas mais radicais para abalar a cultura hegemônica. Cada nova onda tentava deslocar a anterior. Parte dos movimentos de contracultura tornou-se, hoje, cultura hegemônica. A lista de movimentos avant-garde é extensa, incluindo realismo, naturalismo, simbolismo, futurismo, surrealismo, construtivismo, dadaísmo, expressionismo, cubismo, teatro do absurdo, happenings, Fluxus, teatro ambiental, arte da performance e mais. Às vezes, obras feitas em alguns desses estilos são consideradas como teatro, às vezes dança, música, artes visuais, multi-mídia. Não raro, eventos foram atacados como não sendo nenhuma forma de arte, como ocorreu com os Happenings, antecessores da arte da performance. Allan Kaprow, criador do primeiro Happening, viu aí a oportunidade de se criar um lugar para o que ele chamava de "arte-como-vida". "Arte da performance" foi um termo cunhado nos anos 1970 como um guarda-chuva para obras que, de outro modo, resistiriam à categorização. O resultado disso é que hoje, muitos eventos que não seriam formalmente pensados como arte ou performance agora são assim designados. Esses tipos de ação são performadas diariamente, não apenas no Ocidente. Essas referências retroativas são bem complicadas. O trabalho de um japonês dançarino de Butô pode influenciar a obra de um coreógrafo alemão, cujas danças são, por sua vez, elaboradas por um performer Mexicano e assim por diante, sem limites definidos entre culturas e nacionalidades. Por trás de uma obra de arte composta, há um mundo confuso, feito de performances acidentais e incidentais. Webcams exibem na internet o que as pessoas fazem dentro de casa. TVs formatam notícias como entretenimento. Teóricos da performance argumentam que a vida diária é performance, e cursos são ministrados sobre a estética do cotidiano. Hoje, dificilmente existe atividade humana que não seja uma performance

para alguém, em algum lugar. De um modo geral, a tendência do século passado foi dissolver as fronteiras entre a performance e a não-performance, a arte e a não-arte. De um lado, desse espectro está muito claro o que é uma performance, o que é uma obra de arte; do outro lado, essa clareza não existe. (SCHECHNER, 2003, p.38)

Apresentado esse contexto, nos interessa aqui, se muito, apontar apenas os tipos de performance que tendem a ocorrer nos Festivais de Apartamento: sendo o espaço uma residência cedida, as propostas de ações performáticas necessitam serem cabíveis de realização em espaços cotidianos, salas, quartos, cozinhas, banheiros, quintais, dispensando assim trabalhos que necessitam de espaços com características por demais específicas, como palcos, iluminação especial, sonoplastia controlada, grande quantidade de equipamentos. Devem ser trabalhos que, no jargão interno do evento, “caibam no bolso”. A expressão permite um duplo sentido: uma vez que os organizadores do evento não se responsabilizam pelos custos de transporte e manutenção das performances, ficando essas sob responsabilidade de cada artista, fazendo com que a grande maioria das propostas apresentadas envolvam poucos elementos mais que o próprio corpo e, quando muito, objetos facilmente encontrados na própria casa ou no supermercado mais próximo. Baixos custos, idéias maleáveis às circunstâncias, com alta margem para a improvisação, levando as performances do Festival de Apartamento a tenderem para determinadas “escolas” que valorizam o caráter efêmero e espontâneo dessa forma de expressão, não raro dispensando ensaios em prol de uma estruturação e planejamento bastante básicos e sujeitos a inúmeras variáveis, gerando trabalhos que só adquirem forma mais ou menos definida no momento de sua apresentação.

Para encontrar e se deixar encontrar por artistas cuja subjetividade poderia entrar em consonância com a proposta e tendências do festival, é mantido um blog online, hospedado na plataforma *blogspot*, do *Google*, que constitui a única estrutura constante relacionada ao festival, uma vez que o evento em si se aglutina e se dispersa, sempre num lugar diferente, a cada realização. No blog, durante o período em que um novo festival está sendo gestado, é veiculada uma chamada que contém a proposta e as condições de

cada evento, disponibilizando os meios para que *performers* entrem em contato através de *e-mails* e inscrevam seus trabalhos. Uma semana antes da data marcada, a chamada é substituída por uma programação que lista os trabalhos e artistas inscritos, assim como o endereço exato da residência cedida. Depois do evento realizado, a programação é substituída pelo que chamamos de “registro online” onde são apresentadas as fotos (e, ocasionalmente, vídeos) tiradas por amigos que se dispõem a serem “fotógrafos do festival”, cartesianamente organizadas em conjuntos separados por performance/artista.

Esse registro cumpre, desde o começo, funções bastante pragmáticas dentro da lógica interna do Festival de Apartamento. Em primeiro lugar permite satisfazer a exigência (mais ou menos veemente) dos artistas por um “retorno” por sua participação, uma espécie de confirmação do ocorrido. Ainda que o discurso da valorização da efemeridade na performance seja bastante celebrado (inclusive por parte do próprio festival) existe um forte desejo, comumente reiterado, de registrar as ações originalmente planejadas para perderem-se no tempo, uma demanda que combina o pragmatismo de necessidades curriculares ao poder de sedução narcísico inerente às fotografias. Durante as nove edições do festival, nunca um performer pediu para não ter sua ação fotografada ou para que as fotos não fossem veiculadas no blog, exceto no caso de fotografias expondo nudez, que em alguns casos pontuais passam por uma seleção cuidadosa pelo artista em questão antes de serem disponibilizadas no blog. A preocupação contrária, entretanto, costuma encontrar várias formas de expressão, seja através de indagações prévias se haverá fotógrafos presentes ou na ansiedade posterior pelo momento em que cada artista recebe por e-mail o conjunto completo das fotos de seu trabalho.

Em segundo lugar, as fotografias do registro cumprem um importante papel na continuidade dos próprios festivais, pois sua disponibilidade na internet atua como um chamariz de confiabilidade, uma confirmação de que a proposta (que não tem nenhum dos habituais signos de credibilidade habitualmente aceitos, como patrocinadores, aval de empresas, associações

com galerias estabelecidas e/ou órgãos de fomento artístico/cultural) será cumprida como prometido, justificando assim os possíveis riscos que se apresentam quando o *performer* aceita deslocar-se até a cidade onde o festival acontecerá, com seus próprios recursos financeiros, torcendo para que, no mínimo, realmente esteja acontecendo um festival de performance quando chegar ao endereço divulgado. Ainda que as fotos amparem esta credibilidade, há toda uma rede de indivíduos que é acionada pelos *performers* de modo a leva-los a se envolver ou não no festival. Pode-se dizer, então, que esse papel das fotografias como registro provavelmente se tornou menos determinante com o passar do tempo, conforme o festival passou a ser conhecido como parte do conjunto de “possíveis” relacionados ao universo de interessados nessa forma de expressão, mas é razoável considerar que seu poder de sedução e catalisação de desejo tenha se mantido ou mesmo se pronunciado.

A relação, portanto, estabelecida entre o Festival de Apartamento e suas fotografias adota muitos dos sentidos mais corriqueiros atribuídos à fotografia em nossa cultura, seu caráter de evidência de algo vivido, sua potência enquanto testemunho, prova, comprovação, documento, seu entendimento enquanto uma realidade em si mesma. Talvez seja correto dizer, falando agora em nome dos organizadores do evento, voltando um olhar crítico para nossas decisões imediatas, que provavelmente não houve uma reflexão propriamente dita de nossa parte a respeito disso, apenas nos deixamos levar pela forma de apropriação de imagens fotográfica mais naturalizada na cultura. Na lógica interna do festival, tal forma se mostrava, afinal, conveniente.

Uma das principais proposições de Susan Sontag (2004) é que a fotografia redefiniu o que é a realidade. Para esta autora, esta redefinição se deu por termos assumido a continuidade direta entre a coisa e a imagem dela, algo que as sociedades não seculares faziam. Nestas sociedades, as imagens teriam a mesma “natureza”, a mesma realidade que as coisas. A fotografia, ao manter vestígios da coisa fotografada recoloca esta proposição entre nós, já secularizados (...). É a ideologia do real que gere/media nossos

pensamentos, a foto participa do núcleo das práticas sociais que amparam nossa noção de realidade pautada na verdade dada pela visualidade alcançada pelos instrumentos, e, ao mesmo tempo, as mesmas fotos tornaram a realidade uma ficção, uma produção narrativa feita a partir de vestígios. (...) Ao partilharmos o real como sendo o fotográfico estamos a dar às fotografias o sentido de pedaços da realidade mostrados em sua inteireza, impregnando-as de amplo poder de persuasão. (OLIVEIRA JR; 2010, pg. 48 e 49)

Aceito *a priori* como algo meramente “natural” e de “entendimento comum” esse poder de persuasão da fotografia foi intencionalmente usado a favor da nossa necessidade de criar credibilidade para uma proposta que imaginávamos (ou que intimamente considerávamos) incomum e de difícil convencimento, ao selecionarmos cuidadosamente as fotos dos primeiros festivais de modo a potencializar os aspectos que nós considerávamos dignos de destaque, os que julgávamos que aqueles com os quais desejávamos nos identificar também se identificariam. “Fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar, mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto.” (SONTAG; 2004, pg. 16) Desta maneira, estávamos gerando uma ficção que se desejava real, que buscava realizar nos internautas um efeito de realidade, pois o que tínhamos vivido até ali, na atualidade dos momentos presenciais dos festivais de até então, estava longe de assemelhar-se ao que as fotos e textos do blog tentavam apresentar. O blog, então, era a expressão de um desejo, de uma política. Em muitos aspectos ainda é, embora o desejo tenha se transfigurado conforme as experiências vividas nos festivais que se seguiram começaram a apresentar uma maior correspondência com o que os arranjos de fotos apresentavam. De forma sutil, mas perceptível, o blog ganhou novo caráter. Uma nova política gestou-se: menos desejo de criação, mais desejo de preservação.

Nas fotografias de registro, geralmente são os bons momentos que são escolhidos para serem eternizados. Restos a serem mantidos, sentidos dignos de serem imortalizados. Os encontros passam, morrem; morremos e as fotografias são objetos que se oferecem a

sobreviver (Sontag, 2004, p.27). Levados por um desejo de retenção material de encontros, produzimos vastas superfícies de fotografias que retêm alguma vontade de vida. Existe algo a pensar sobre a onipresença das máquinas fotográficas nos persuadindo a fazer surgir, da morte efêmera do tempo e dos sentidos, uma vida outra, a fotografia (WUNDER; 2009, pg.1)

Assim, dentro do grande *inventário que teve início em 1839, a partir do qual tudo, ou aparentemente tudo, já foi fotografado* (SONTAG; 2004, pg. 13), temos hoje um conjunto de algumas milhares de fotos que se propõem a (re)apresentar o Festival de Apartamento. Fotos que se dão a ver no blog, seja individualmente ou organizadas em álbuns virtuais para apresentação na forma de *slides* incorporados ao *template*, copiadas e reproduzidas em redes sociais. E, também, fotos que se mantêm na escala do privado, trocando de mãos através de *e-mails* ou transferências diretas de arquivos, sem passar pelo blog ou demais meios públicos. A última contagem listava cerca de 3500 quando reunidas num único diretório, num único HD, algo que, talvez só seja possível para os três organizadores do festival, uma vez que os *performers* recebem por *e-mail* apenas o conjunto de “suas” fotos, não tendo acesso direto ao conjunto completo.

Minha desenvoltura com recursos de internet, administração de blogs, linguagem HTML é bastante restrita, mas ainda assim sempre ficou a meu encargo lidar com as fotografias do festival, selecioná-las, organizá-las, incorporá-las às postagens do blog. Tentar dificultar a reprodução de algumas, em resposta a necessidades e contingências específicas, incluir marcas d’água, creditar os fotógrafos (quando identificados, pois muitas fotos são de autoria desconhecida), responder por sua divulgação ou por sua não-divulgação. Uma relação estabelecida que levou os registros dos festivais a terem a “cara” que possuem hoje, quando foi postado, recentemente, o registro do IX Festival de Apartamento, realizado em 11/12, em Campinas. Pode-se dizer que minha relação com as fotografias do festival é bastante próxima. Em certos períodos, lido com elas todos os dias, por muitas horas seguidas, constantemente repassando-as, estudando-as, classificando e separando, trabalhando em cima delas. Às vezes me sinto

soterrado por elas. Outras vezes, não suporto vê-las. Ao concluir e postar um novo registro surpreendo-me subindo e descendo a página do blog, enfeitiçado pelo arranjo, conferindo os marcadores de visitantes e experimentando sensações as vezes difíceis de definir quando vejo que mais pessoas estão visualizando as fotos naquele mesmo instante, junto comigo. Este trabalho junto a estas fotos é meu mais intenso processo criativo nos festivais.

Penso que meu envolvimento com essas fotos cristalizou-se numa rotina, sobrecarregada de usos “evidentes” das imagens dos quais é difícil me desvencilhar. São certificados pela cultura, pelas convenções, pelo lidar com o outro. Não foi possível encontrar, no fazer do blog do festival, lugar para o inusitado das fotos, para sua potência de devir... ao menos não para mim, que estou perto demais. Não posso falar do devir de quem não estava presente nos festivais e tem nas fotos seu único ponto de acesso, de (re)criação, posso apenas intuir, imaginar, criar alguns “possíveis” que são expressões de desejos. No ato agora rotineiro de gerar as postagens de registro, nesse ápice fantasma que se dá no intervalo entre os ápices de experiência viva/vivida no festival em seu momento de atualização, vejo-me incapaz de devir, incapaz de escapar da força imperativa da evidência, da fotografia enquanto arquétipo da memória. Como organizador dos festivais, não encontro paixão nas fotos, surpresa, desejo. São registros apenas, restos mortais do que foi vivido e não pode ser recuperado.

Então troco de papel (ou sobrescrevo papéis). Coloco-me deliberadamente na posição de pesquisador, de responsável por outro dizer sobre o Festival de Apartamento (mais especificamente sobre as fotos do Festival de Apartamento), muito distinto daquele que eu me familiarizara, com toda a sua carga de relações, afetos, interconexões. Uma trajetória de pesquisa conturbada, onde o foco mudou muitas vezes ou ao menos pareceu mudar; boa parte do tempo indistinto, como quando os olhos se aproximam tanto de um objeto a ponto de perder o foco, podendo dizer apenas de manchas e formas indistintas. Havia algo a dizer como pesquisador, algo a dizer sobre aquelas fotografias, reunidas no blog, que desejavam ser o Festival de

Apartamento, mas a forma de obter isso continuava fugidia, ofuscada pela experiência do organizador/criador, por suas memórias. Como devir se é tão difícil libertar as fotos de seu papel de evidência do que já foi vivido, seu mero testemunho? Porém o papel do pesquisador permite (exige) o uso de outras ferramentas, ainda que não essenciais para o organizador/criador continuar desempenhando seu papel (os festivais, afinal, possivelmente continuarão acontecendo, independente da pesquisa acadêmica que se debruça sobre ele). E foi numa inesperada conexão com o trabalho de Roland Barthes que encontrei o mais importante conjunto de ferramentas.

Em seu livro, “A Câmara Clara”, Barthes descreve seu embate pessoal para conseguir encontrar, de alguma forma, a essência da fotografia, escapar da inevitabilidade do encontro com o referente em cada foto, o caráter de “eis aqui” inerente a condição aparentemente inevitável de que cada foto é, somente e necessariamente, um vestígio de algo que existiu diante do olhar da câmera. Falar da “fotografia”, não de “fotos”. Imediatamente senti uma identificação, embora numa escala muito mais modesta: também eu desejava dizer das fotografias do Festival de Apartamento, não do festival em si mesmo, momento irrecuperável no tempo. Devir a partir das imagens, libertar-me das duvidosas “certezas” da memória, da experiência vivida, permitir um novo acontecimento no imediato das fotos enquanto experiência por si mesmas.

Semelhante a Barthes, eu me relacionava com as fotos principalmente como *spectator*¹ (raramente fui *operator* no decorrer dos festivais e o papel de *spectrum* ficou restrito às “fotos de bastidores” desde que deixei de sentir a necessidade de “performar”, de ser um dos artistas/performers do festival) e também me colocaria como “mediador” (*mathesis singularis*, na ironia de BARTHES; 1984 pg. 19) não de toda a “Fotografia”, mas das “fotografias do

¹ Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O Operator é o Fotógrafo. O Spectator somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro, de eídon emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de Spectrum da Fotografia, porque essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto (BARTHES; 1984, pg. 20)

festival”. Mas foi na definição da noção de *studium* que julguei vislumbrar as primeiras respostas que eu precisava:

Muitas fotos, infelizmente, permanecem inertes diante de meu olhar. Mas mesmo entre as que têm alguma existência a meus olhos, a maioria provoca em mim apenas um interesse geral e, se assim posso dizer, polido: (...) agradam-me ou desagradam-me sem me pungir: estão investidas somente do studium. O studium é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconseqüente: gosto/não gosto, I like/I don't. O studium é da ordem do to like, e não do to love; mobiliza um meio-desejo, um meio-querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos "distintos". (BARTHES; 1984, pg. 47)

Embora indistintamente, percebo uma correspondência entre as palavras de Barthes e meus sentimentos e impressões diante das (aparentemente) tão familiares fotos dos Festivais de Apartamento. Talvez demasiado familiares. Para mim, elas são a matéria prima de um labor que não está realmente voltado para elas. Verdadeiramente restos. Eu estava presente enquanto foram tiradas, tinha consciência de sua necessidade num “contrato” amplo informalmente firmado entre todas as pessoas envolvidas – e de todas as tensões nisto envolvidas. Mais do que isso, percebia seu automatismo, a mesma volúpia que torna absurda uma viagem se não há uma câmera na bagagem. Desde o começo deseja-se que o Festival de Apartamento fosse um evento, *algo digno de se ver, portanto digno de se fotografar* (SONTAG; 2004, pg. 21). Não seria de se espantar que emprestasse as mesmas formas de apropriação da experiência que são automaticamente utilizadas quando o cotidiano é rompido por qualquer coisa de extraordinário, seja uma viagem ou uma mostra de *performance art* numa residência qualquer.

A própria atividade de tirar fotos é tranquilizante e mitiga sentimentos gerais de desorientação (...) Os turistas, em sua maioria, sentem-se compelidos a pôr a câmera entre si mesmos e tudo de notável que encontram. Inseguros sobre suas reações, tiram uma

foto. Isso dá forma à experiência: pare, tire uma foto e vá em frente.
(SONTAG; 2004, pg. 20)

Ou, no caso das modernas câmeras digitais, tire dezenas, centenas de fotos, mescle a experiência ao exercício de fotografa-la, preencha-a com fotografias em série.

Em espaços mais formais de apresentações artísticas é comum que fotografias não sejam permitidas, normalmente por questões de direitos autorais, porém toda uma estrutura social, muito antiga, cumpre o papel de apartar o impacto direto da experiência do extraordinário. Os papéis, os espaços, até mesmo os sentidos, são claros: aqui fica o público; aqui fica o artista; o ingresso foi pago, algo de extraordinário é devido, mas a lógica da estrutura já permite ao público se preparar previamente, apartar-se, colocar-se como mero espectador.

No Festival de Apartamento (e em inúmeros outros “eventos” que tem o desejo de escapar dessa lógica) as fronteiras são indistintas, os espaços não são claros, transformando-se continuamente, forças fluem, performances diferentes começam simultaneamente em espaços distintos e não há nenhuma regra clara que indique ao “público” uma forma “correta” de agir e se portar. “Público” e “*performer*” são papéis que se alternam constantemente, ainda que os organizadores tentem manter um mínimo de controle, com inscrições e outros mecanismos, para que tudo não se desmanche num caos. E em meio a tudo isso: câmeras. Câmeras profissionais, câmeras de celular, câmeras “oficiais” (sob responsabilidade da organização), câmeras dispersas. No Festival de Apartamento fotografar (e ser fotografado) é parte integrante da experiência. A cada evento, mais algumas centenas de imagens ganham existência e sua produção, circulação, leitura e integração à cultura seguem a mesma lógica que rege a produção de fotos em qualquer outro lugar. Uma parte do *studium*, como qualquer outra.

Reconhecer o studium é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a

cultura (com que tem a ver o studium) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O studium é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o Operator, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de Spectator. Isso ocorre um pouco como se eu tivesse de ler na Fotografia os mitos do Fotógrafo, fraternizando com eles, sem acreditar inteiramente neles. Esses mitos visam evidentemente (é para isso que serve o mito) a reconciliar a Fotografia e a sociedade (é necessário? — Pois bem, é: a Foto é perigosa), dotando-a de funções, que são para o Fotógrafo outros álibis. Essas funções são: informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade. E eu, Spectator, eu as reconheço com mais ou menos prazer: nelas invisto meu studium (que jamais é meu gozo ou minha dor). (BARTHES; 1984, pg. 48-49)

Tomar consciência do *studium* trouxe uma nova compreensão da forma indolente com o qual me percebia lidando com as fotos do festival, de forma ainda mais aguda quando me via envolvido com a tarefa de selecioná-las para um *corpus* destinado à pesquisa acadêmica. Percebia que sua influência em mim muitas vezes carecia de uma intensidade no particular. Meu interesse era voltado para o conjunto, para o acúmulo, facilmente classificável a partir de seus elementos externos, já dados na experiência direta com o festival. As intenções dos *operators* eram ofuscantemente claras: mostrar/catalogar as performances. No limite, mostrar/catalogar o festival. Uma perspectiva que guarda pouco lugar para o inusitado, por mais inusitadas que tenham sido as experiências não recuperáveis vividas no festival em si.

Como *spectator* “privilegiado”, dotado de poder de testemunha, catalogador e expositor (blogueiro) a força do *studium* com o qual investia sobre essas fotografias deixava-me pouca margem para devir enquanto organizava as fotos para o blog. Através do discurso (previamente) incorporado no blog, as fotos do festival informam o que aconteceu em cada edição, representam as ações de cada *performer*, surpreendem com suas poses inusitadas e não cotidianas, impõem significados ao autenticar todas essas poses no universo

da performance e das formas de expressão artísticas e, espera-se, despertam a vontade de “estar lá” ou de “retornar”. E de todos os possíveis *spectators*, eu era o que estava mais tomado pelo discurso estabelecido, ancorado com demasiada firmeza no *studium* para poder (re)encontrar meu gozo ou minha dor.



Uma foto aleatória do mais recente Festival de Apartamento. Está em poder do leitor, acredito, ver/ler muitas coisas diferentes nessa foto. Mas tudo o que eu consigo ver é uma dança frenética, desesperadora, interminável, e o movimento que desencadeou no “público”. Mas nada disso está na foto, apenas na minha experiência como testemunha. A foto apenas me remete.

Nomear não deixa de ser uma forma de adquirir poder. Ao encontrar um nome para minha limitação imediatamente encontro formas de dizer sobre. E se o conceito de *studium* já me auxilia, o de *punctum* me oferece o primeiro elemento para uma possível constituição de um método.

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o studium. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do studium), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à idéia de pontuação e em que as

fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. A esse segundo elemento que vem contrariar o studium chamarei então punctum; pois punctum é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte — e também lance de dados. O punctum de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). (BARTHES; 1984, pg. 47)

A idéia de algo *que acrescento à foto e que todavia já está nela* (BARTHES; 1984, pg. 85) me intriga. Remete-me a momentos em que isso de fato aconteceu. Mas algo turva o uso dessa palavra no caso específico dessa pesquisa: Barthes encontrou suas feridas, seus *punctuns*, em fotos nas quais era puro *spectator*, cuja relação pessoal não poderia ser turvada pela experiência de *spectrum* (ainda que um *spectrum* que a fotografia não enquadrrou). Barthes não era testemunha dos momentos que antecederam e/ou se seguiram às suas fotografias, muito menos teve qualquer participação como *operator*. Poderia eu descobrir o que me pungia nas fotos do Festival de Apartamento estando irremediavelmente contagiado pela memória da experiência? Isso era possível? Mesmo meu *studium*, devido a esse contágio, só poderia ter uma qualidade distinta do que Barthes tentou descrever. Porém, a convicção de ter experimentado a sensação descrita do pungir (ainda que, talvez, com certas particularidades específicas) me levam a optar em acreditar nessa possibilidade.

FERRACINI (2010) se apropria do conceito do *punctum* e tenta redimensioná-lo como uma ferramenta para o trabalho do ator. Os diversos treinamentos utilizados pelas práticas cênicas costumam ter como objetivo comum deslocar o corpo de seu estado cotidiano para um chamado estado-cênico ou estado-de-arte, livre dos clichês e constrições assimiladas no dia-a-dia, e capacitado e criar “ações físicas” (que podem ser entendidas, simplificadaamente, como a unidade mínima do trabalho do ator) que podem ser utilizadas na cena. Para tanto se combinam inúmeras técnicas, exercícios, geração de estados de esgotamento físico ou alteração da consciência corpórea, etc.

Acredito que um dos trabalhos mais difíceis para o ator seja o de descobrir mecanismos corpóreos concretos para que ele possa recriar, no momento do Estado Cênico (no momento da cena – grifo meu), uma ação física em estado intensivo trabalhada em qualquer treinamento. Essa dificuldade faz com que a grande maioria das ações “expressivas”, em qualquer treinamento, esteja nesse ambiente “não aproveitável”, ambiente mecânico e dos clichês pessoais do corpo cotidiano. (FERRACINI, 2010, pg. 1)

Ou seja: como recriar, no momento do espetáculo, encenação, show, performance, atuação, apresentação, uma “ação física” obtida através de um estado de consciência física/mental alterado por condições bastante específicas de treinamento, ensaio e vivência? Recuperando assim um “corpo em arte” diverso do corpo cotidiano, capacitado, portanto, a canalizar experiências também não cotidianas na platéia.

Tomando minha experiência pessoal de recriação de ação como uma possível experiência válida, posso dizer que, para que essas ações realmente expressivas (intensivas, orgânicas, “vivas”) encontradas e pressionadas no treinamento sejam passíveis de serem recriadas, devo encontrar nelas mesmas contrações, pontos de ativação para a recriação da própria ação física no momento do ato artístico. A esses pontos de ativação corpóreos ou vocais chamarei Punctum. (...) Redimensiono aqui esse conceito na relação do ator para com ele mesmo. O que chamo de Punctum físico é, muitas vezes, um conjunto de pequenos detalhes da ação, mas são esses detalhes que interessam enquanto caráter potencialmente expansivo e metonímico do Punctum na ação física a ser recriada a posteriori. Metonímico no sentido de que esse detalhe muscular contém, em potência e em estado virtual, o todo da ação e que esse detalhe pode mobilizar esse mesmo todo, em um processo de atualização, ou seja, de recriação da ação. (FERRACINI, 2010, pg 3-4)

Penso que seria interessante, no meu contexto, recuperar o conceito do *punctum* retrabalhado como uma ferramenta física/sensível de recriação e trazê-lo de volta para a fotografia. Barthes, ao percorrer um círculo completo em seu livro, reencontra a “pose” como a natureza fundamental da

fotografia:

O que funda a natureza da Fotografia é a pose. Pouco importa a duração física dessa pose; mesmo no tempo de um milionésimo de segundo (...), sempre houve pose, pois a pose não é aqui uma atitude do alvo, nem mesmo uma técnica do Operator, mas o termo de uma "intenção" de leitura: ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho. (BARTHES; 1984, pg. 117)

A coisa “real” que esteve diante do olho da câmera trasfigura-se, como que por ação alquímica, em personagem, sentido, linguagem, cabível de dizeres outros, cabível de devir. Mas é digno de nota que, no Festival de Apartamento, o que está sendo fotografado/transfigurado já passou por sua própria transfiguração. É um corpo-outro este que a câmera tentará capturar em pose e, no caso específico tanto da *performance art* quanto do contexto em que acontecem os Festivais de Apartamento, as fronteiras tranqüilizadoras e bem estabelecidas no teatro² se mostram tênues ou mesmo inexistentes. *Performers* e público se mesclam e nem sempre é visível a passagem de um “estado” para o outro. Em seus escritos, Ferracini não faz distinção entre ator e *performer* ao descrever esse “estado” e se mostra apropriado para dizer do Festival de Apartamento em particular:

(...) devemos esclarecer que o ator não se coloca no lugar de algo, não representa algo. Ele não é uma imagem imperfeita colocada no lugar de uma outra imagem. Ele não é, portanto, uma segunda presença que está no lugar de uma primeira presença que não está ali, seja de uma suposta personagem, seja de uma imagem, seja de uma estado emotivo. Na verdade, o ator cria uma ação poética recriada a cada instante no momento em que atua, age em cena. Ele não se coloca no lugar de, mas cria um espaço único, uma ação única que gera um acontecimento também único. (FERRACINI, 2010, pg 1)

² Refiro-me aqui ao “teatro” no seu sentido mais clássico, mas ainda significativo no senso comum. O teatro atual já incorporou muito não só da *performance* mais de outras formas de expressão artística. As fronteiras entre as artes são cada vez mais tênues, mas aprofundar nessa discussão acabará fugindo do escopo dessa dissertação.

Assim o é também a fotografia. Não esta no lugar de, mas cria um espaço único, uma ação única na qual a vida pulsa em devires múltiplos: um acontecimento (a fotografia) que se desdobra em outros.

O acontecimento não pode ser recuperado. Mas assim como o *punctum* pode ser pensado como algo físico, algo que o ator/performer invoca no próprio corpo para (re)criar algo que já está nele enquanto potência, resultando numa ação poética que é sempre única e irrecuperável a cada atualização, poderia eu pensar o *punctum* na fotografia de maneira similar? Aquilo que me punge nas fotografias do festival e que posso invocar, na performance de meus escritos como um novo “dizer sobre”? (Re)criando a ação poética que, ainda que não possa ser recuperada, pode se atualizar com uma nova forma, novos sentidos? O Festival de Apartamento poderia “acontecer” através de suas fotos, não meramente como um registro do que foi?

Seja possível ou não, é evidente que tal não poderia se dar apenas pelo exercício da vontade, do pensar analítico, mas sim pelo reconhecimento, pelo se deixar levar, desgarrado do que chamamos de lembranças e dos compromissos enquanto organizador e blogueiro.

Para perceber o punctum, nenhuma análise, portanto, me seria útil (mas talvez, como veremos, às vezes, a lembrança): basta que a imagem seja suficientemente grande, que eu não tenha de escrutá-la (isso não serviria para nada), que, dada em plena página, eu a receba em pleno rosto. (BARTHES; 1984, pg. 69)

O *punctum* é algo que acrescento à foto, muito embora já estivesse lá no momento em que o fotógrafo apertou o botão. Aquilo que me punge já pode ter sido visto antes, lá, no próprio festival, mas é na foto que se torna *punctum* para mim. Em outras palavras, aquilo que me punge na foto não tinha sido “notado” antes. Ao contrário de Barthes, talvez eu não possa separar totalmente o *punctum* de uma lembrança, mas será através dele que as ações poéticas irrecuperáveis testemunhadas no passado poderão (re)surgir como acontecimento novo, como devir...



Sentado no escuro, um homem despido chora...

Foi o que vi... é o que vejo: um “homem adulto sem roupas”, uma expressão que ouvi, certa vez, dita por um personagem num daqueles filmes dos anos 80 que poderia ser chamado de “clássico de sessão da tarde” se não fosse exibido apenas de madrugada, um escritor de meia idade que só conseguia trabalhar despido. E acrescentava, em tom de confissão: “É maluquice, não?”.

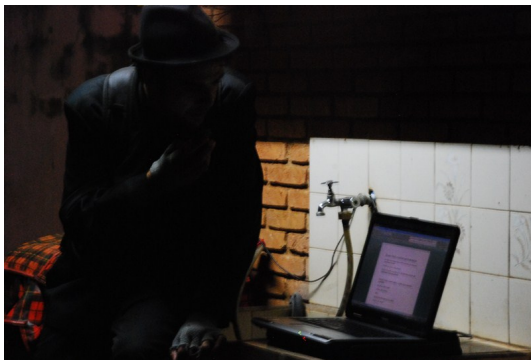
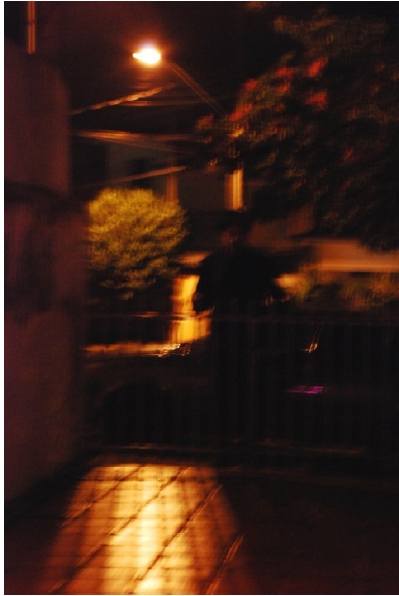
Volto a olhar a foto... não, não me parece “maluquice”... talvez um tanto patético. O homem despido parece ter sido surpreendido num momento de descompostura. Não consigo ver onde está sentado, mas, se for uma cadeira, ele aparenta estar jogado sobre, deselegantemente, os cabelos desalinhados por alguma coisa puxada sobre a testa, um tapa-olho, desses

que alguns usam para dormir, ou uma máscara. O local é indistinto... formas ao fundo parecem sugerir uma escada. O homem despido – com suas tatuagens e *piercings* – não olha para o fotógrafo, mas para algum ponto além do enquadramento, um ponto definido. Ele fala com alguém? As lágrimas são para (por) alguém? A imagem me perturba, sua deselegância me perturba, seu abandono. O homem despido me remete a um abandono patético, uma lamentação indefesa... O que poderia ser mais vulnerável do que um homem despido chorando?

Não há nenhuma indicação na foto de que esse é um momento extraído de um trabalho de *performance art*, nem que havia um público de cerca de trinta pessoas, pouco mais, pouco menos, sentados em semi-círculo acompanhando a apresentação. Não é possível determinar que este fosse o quintal dos fundos de uma residência em Barão Geraldo, Campinas, nem que havia um tanque de lavar roupas pouco atrás do homem despido. Não é possível saber que o *performer* estava recitando um texto quando a foto foi tirada... ou que a seqüência de ações não começara com um homem despido, mas sim com um homem elegantemente trajado, até mesmo com chapéu. Nada disso está na foto, essas informações eu extrai, nesse momento, de minha memória, outorgando-me, por agora, a condição duvidosa de testemunha, que pelo senso comum me autorizaria a invocar a máxima do “eu estava lá”.

Eu estava lá... mas não me lembro de ver um homem despido chorando.

A foto chegou até mim entre muitas outras, anexadas num e-mail. Registros do VI Festival de Apartamento, destinadas a ser selecionados para exposição online no blog do evento. A foto do homem despido fazia parte de um conjunto de 30 fotos referentes a um mesmo artista, um único trabalho. Eu poderia, talvez, invocar algumas dessas fotos, numa tentativa de corroborar os supostos fatos expressos pela minha memória, tornar o homem despido chorando um *performer* através de algo mais do que meramente minha palavra, invocar a aura de realidade que se infiltra na fotografia de forma tão fácil e corriqueira que quase parece natural. Digamos que sejam essas:





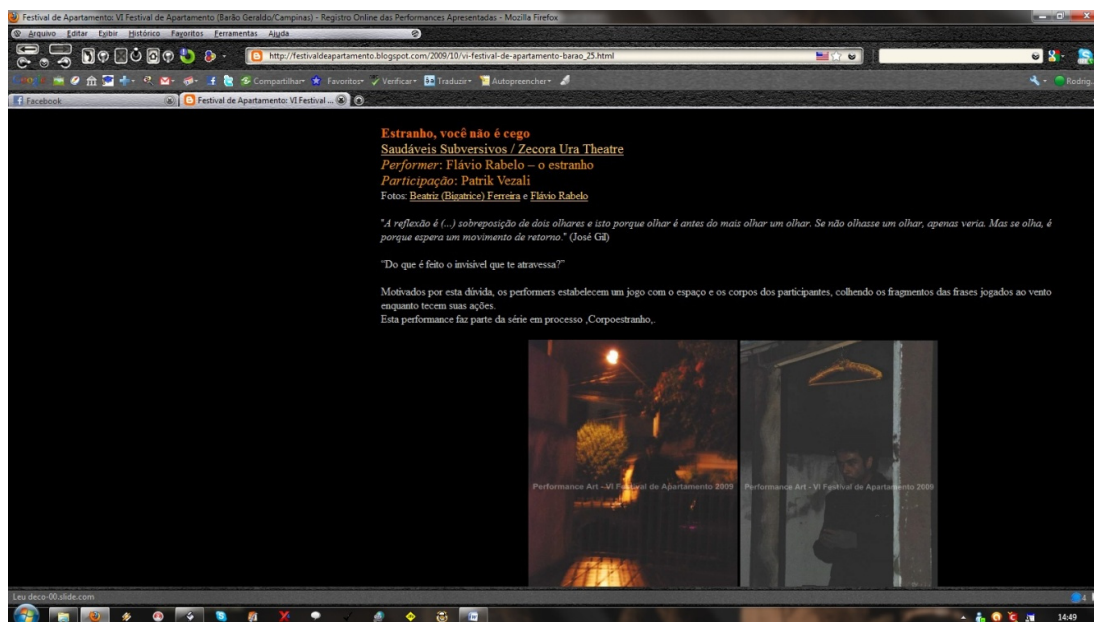
Ao selecionar essas fotos faço uma tentativa de validar a minha descrição anterior, extraída da memória. Através delas mostro (dou existência) os trajes elegantes, o chapéu, os fundos de uma residência, o público, o tanque, o ato de despir, o homem despido chorando. Inadvertidamente, acrescento alguns elementos que não citei anteriormente por não ter me lembrado deles (embora lembre agora, ao revê-los nas fotos): um gravador, um *notebook*. Alguns dos elementos que citei, entretanto, não aparecem nas fotos, mas há uma aposta implícita de que sua existência será corroborada pelo contexto geral que o conjunto parece confirmar. Uma aposta comum, cotidiana, que o senso comum definiria como uma aposta ganha. Com minhas palavras, legitimadas pela condição de testemunha (de quem estava lá), estou afirmando que esse conjunto de fotos registra uma performance, cuja seqüência de ações pode ser, em parte, resgatada.

Essa seria a lógica do blog do Festival de Apartamento, sua justificativa, poderíamos dizer: dar existência a algo que por natureza é efêmero, irrecuperável, ser um invólucro dentro do qual um conjunto de imagens se tornaria a evidência de um acontecimento que se deseja repetir.



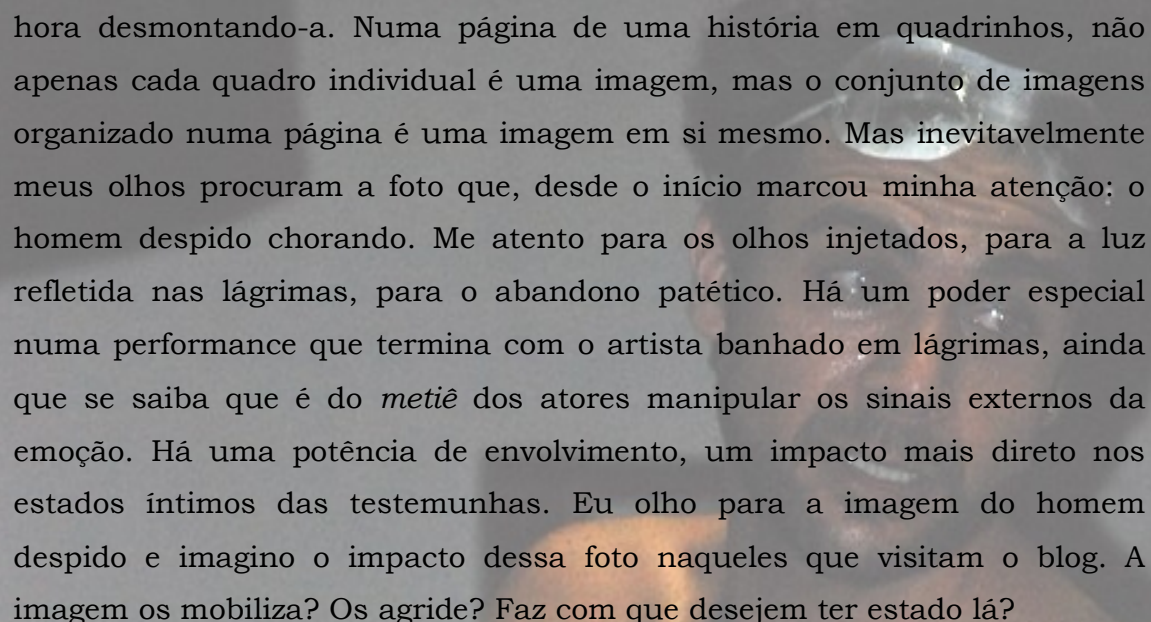
O título diz: *Festival de Apartamento*. O subtítulo: *Evento Independente de Performance Art*. A coluna lateral, que permanece constante enquanto as postagens se sucedem, apresenta um curto histórico do evento e links para inúmeros blogs relacionados a *performance art*. O título da postagem, que pode ser vista nesse instantâneo capturado, é “*VI Festival de Apartamento (Barão Geraldo/Campinas) – Registro Online das Performances Apresentadas*”. Tudo nesse invólucro é incisivo, afirmativo (ou se deseja assim): as imagens e textos aqui contidos devem ser entendidos como referentes a um evento destinado a apresentações artísticas oriundas da linguagem da *performance art*. Esse seria o “universo” ao qual esse conjunto selecionado de fotos deve ser relacionado pelo observador/navegante.

Em outras palavras, o blog evidencia o que é um ato de *performance art*. Se pauta no já estabelecido para fazer crer que ele é um evento onde estes atos artísticos ocorrem. As fotografias e palavras, os vídeos e os links desejam tornar o blog um blog de *performance art*, uma referência, talvez, no circuito destas formas de criação e manifestação artística. Na tensão entre devir e evidência, é esta última que se deseja ver nas postagens do blog. O devir posto ali é o do Festival. Devir pragmático, de continuidade e afirmação do evento: um espaço que se quer de arte e alegria, de reunião e acolhimento? Sim, um espaço que se quer de arte e alegria, de reunião e acolhimento.



Dentro do invólucro, um sub-invólucro apresenta um conjunto de imagens, quase idêntico ao que apresentei mais acima, identificando-o como parte de um trabalho chamado “*Estranho, você não é cego*”, de autoria de um grupo chamado “*Saudáveis Subversivos*”. Dois integrantes são listados no grupo, embora só possamos ver uma pessoa nas fotos. Também há um texto, vago e indefinido, sobre o trabalho, que não nos diz o que aconteceu, mas que junto com todo o contexto do blog nos assegura que o conjunto de fotos representa uma ação performática, ocorrida numa única noite, num único local, num único evento. As fotos, em geral automaticamente aceitas como sendo uma ordem cronológica, poderiam ser lidas como numa história em quadrinhos, onde uma parte significativa do movimento acontece no espaço entre as imagens, no espaço neutro que os quadrinistas chamam de *sarjeta*.

Dentro desse espaço, o navegante talvez fique um tanto mais livre para se movimentar sem a interferência incisiva do invólucro, para criar o acontecimento entre uma foto e outra, criar talvez, sua própria performance, se estiver disposto para tanto. Procuro agora fazer esse movimento, como se não tivesse sido eu mesmo que montei o blog, organizei seus textos (embora não tenha escrito todos, vários são textos enviados pelos *performers* como sinopse de seus trabalhos), selecionei as fotos e organizei sua seqüência, deixo meus olhos vagarem de uma para a outra, hora respeitando a ordem,



hora desmontando-a. Numa página de uma história em quadrinhos, não apenas cada quadro individual é uma imagem, mas o conjunto de imagens organizado numa página é uma imagem em si mesmo. Mas inevitavelmente meus olhos procuram a foto que, desde o início marcou minha atenção: o homem despido chorando. Me atento para os olhos injetados, para a luz refletida nas lágrimas, para o abandono patético. Há um poder especial numa performance que termina com o artista banhado em lágrimas, ainda que se saiba que é do *metiê* dos atores manipular os sinais externos da emoção. Há uma potência de envolvimento, um impacto mais direto nos estados íntimos das testemunhas. Eu olho para a imagem do homem despido e imagino o impacto dessa foto naqueles que visitam o blog. A imagem os mobiliza? Os agride? Faz com que desejem ter estado lá?

Eu estava lá... mas não havia ninguém chorando. O homem despido estava lá, mas não chorou. Lembro-me que não foi um trabalho particularmente pesado, triste ou agressivo, lembro-me de improvisos, gracejos, lembro de risadas, algumas fotos mostram risadas, mas ainda assim o conjunto me parece pesado, triste. Comentei com o artista, na época que recebi as fotos, que não me lembrava de tê-lo visto chorando da forma que as fotos mostravam... e ele prontamente me garantiu: “Mas eu não chorei”. Outros amigos que, na condição de público, também podem invocar a máxima do “eu estava lá”, garantem que o *performer* não chegou nem perto de chorar, mas concordam que, na foto, ele parece estar chorando, porém sua convicção é bem menos marcada do que a minha.

Quando olho para a foto com o olhar mais preparado consigo perceber, afinal, que talvez eu tenha me enganado (se podemos falar em enganos). Não há lágrimas, de fato, apenas um providencial reflexo das luzes no suor do rosto. Mas, de algum modo, ainda é difícil acreditar nisso. Eu sei que não houve choro, mas eu ainda vejo um homem despido chorando. Sua postura, sua expressão, a cor captada pela câmera, a iluminação, todo um conjunto de elementos combinaram-se com alguma necessidade profunda que é de minha responsabilidade, não do artista... não estava lá na performance que

assisti naquele dia, sequer está na foto. Está em algum ponto entre eu e a foto... Está na *sarjeta*? Seria o que Barthes chama de *punctum*?

De alguma forma, eu ainda prefiro (preciso?) ver o homem despido chorando. E sei que um dos fatores mais fortes que me fizeram não ter nenhuma dúvida em colocar essa foto, em particular, entre as selecionadas para o registro do blog era a convicção de que os visitantes também seriam arrebatados pela visão do homem despido chorando, ainda que eu não possa afirmar que, na época, tenha em algum momento expressado essa convicção para mim mesmo enquanto realizava o trabalho.

Nos meus primeiros contatos com a linguagem performática, fui influenciado por grupos de artistas (amigos) para os quais a função de registro outorgada às fotografias era ainda mais veemente do que a naturalizada pelo senso comum, ganhando um caráter político/ideológico. Artistas plásticos que realizavam uma separação bem clara entre a fotografia enquanto suporte de criação artística/performática (chamada de *foto-performance*) e a fotografia enquanto registro de uma ação performática que se realiza na presença corpórea e no aqui e agora (caso em que a fotografia, não raro, era referida como “resíduo”). Embora meus círculos tenham se ampliado para grupos com outros pontos de vista, conjuntos de métodos e valores artístico/políticos, a posição de registro da fotografia ainda continua sendo raramente questionada quando o ato de fotografar não faz parte do processo de criação da performance em si. São, sim, objetos de desejo, francamente expresso pelos *performers* que participaram dos Festivais de Apartamento, objetos de ansiedade e preocupação. As fotos parecem confirmar para o *performer* que a ação efêmera realizada irá se perpetuar, ainda que isso coloque em xeque a própria questão da efemeridade e da presença física como um valor. Fotógrafos colaboradores do festival selecionam as fotos que consideram a melhor expressão de seu “olhar”, *performers* selecionam as que apresentam uma imagem de si mesmos que combine com suas expectativas, tanto pessoais quanto de carreira, os organizadores do evento conciliam tais seleções prévias de acordo com seu próprio senso de arrebatamento, mas entre todos esses

grupos envolvidos, raramente as fotografias são destacadas como parte de qualquer processo criativo assumido enquanto tal.

A afirmação de alguns artistas a favor de sua presença e, portanto, contra qualquer autonomia poética do registro, ainda que relativa, foi uma estratégia ideológica contra o status da obra como valor; um protesto contra as convenções institucionais da autoria, do objeto autônomo de arte e da recepção estetizante ou contemplativa, em que o observador está fora dos mecanismos da obra, apreciando e refletindo apenas o espaço-tempo próprio a ela. A crítica à autonomia pela afirmação da presença, todavia, pode ter reveses igualmente ideológicos, uma vez que, afirmando-se o presente, pode-se reafirmar a verdade do atual e do único. Ao permitir múltiplas diferenciações atuais (em objetos, eventos, livros, etc.), a obra em processo permite ao registro participar de seu vetor discursivo, de sua geração de visibilidades e pensamentos inusitados, fazendo com que a própria obra entre em contato com contextos materiais diversos, ou seja, em perspectivas que, eventualmente, podem inclusive contradizê-la. Dito de outro modo, o registro pode ter função estética porque não é apenas suporte e lugar para a validação da obra. Ao assumir certa autonomia, mesmo que parcial, pois permanece vinculado a eventos que lhe antecedem, o registro tem como propósito não a validação da obra em sua existência institucional, mas sim sua divisão em múltiplas séries e formas de atualização decorrentes de sua condição virtual. (COSTA; 2009, pg. 85)

Uma foto como a do homem despido chorando produz, ao menos na minha experiência íntima, um arrebatamento tão veemente que (me) evidencia a ação/criação do meu olhar, do meu critério íntimo, nos processos de continuidade dos festivais de apartamento. Abala a resistência gerada pelo hábito de tomar as imagens fotográficas como um registro do real. São imagens que conflitam com a memória, com testemunhos, com quaisquer mecanismos de corroboração de um acontecimento que passou e não pode ser resgatado, mas se tenta veemente resgatar para garantir sua própria continuidade. Mas é justamente nesse arrebatamento no qual a foto é muito mais do que um instantâneo de um acontecimento marcante no tempo, que

se direcionam as apostas mais profundas do desejo de continuidade, as apostas não expressas, que não estão no discurso. O discurso é o do registro, similar (ainda que com pitadas anárquicas) ao dos currículos, das exposições, dos mecanismos de manutenção da arte, um discurso de legitimação, de criação e manutenção de uma confiabilidade. Pairando sobre o discurso, está o arrebatamento das imagens que adensam em si o acontecimento não-resgatável, não apenas para aqueles que não estavam presentes nos eventos, mas talvez especialmente para aqueles que podem dizer: “eu estava lá”.

Na seleção, tanto de fotos como de conjuntos de fotos que me arrebatam para além da minha própria condição de testemunha, busco o apoio para me libertar de uma forma de ver as imagens que se reinstala a cada distração, dificultando o reconhecimento não apenas da minha própria atividade criadora, mas a atividade das fotos em si não como registro, mas como parte de um processo de invenção de uma realidade de convívio artístico/social/político...

sarjeta s.f. Escoadouro para águas das chuvas que, nas ruas e praças, beira o meio-fio das calçadas. Fig. Condição ignominiosa de decadência e humilhação; estado de indigência moral; lama: seus vícios levaram-no à sarjeta.

Empresto aqui um conceito utilizado em outra linguagem, distinta da linguagem fotográfica, mas que penso já estar presente no blog do Festival de Apartamento e no lidar habitual com as fotografias: o conceito de “sarjeta”. A partir dele ofereço ao leitor e a mim mesmo um possível deslizar das fotos sobre elas mesmas, desvios desde dentro delas, arremessos de nós mesmos às potências que pulsam em cada foto e também nos arremessem aos “plenos vazios” que adensam as passagens entre as fotos e a vida derivada delas em múltiplas direções, inclusive a de algum real que as tenha precedido.

Na terminologia das Histórias em Quadrinhos (HQs), a palavra “sarjeta” se refere ao espaço que separa os quadros no interior de uma página. Segundo McCLOUD (1995, p.65-122), mais do que um mero espaço em branco, a sarjeta é onde efetivamente se dá o “movimento” nas HQs, onde “a imaginação humana capta duas imagens distintas e as transforma numa única idéia” (McCLOUD, 1995, p.71), através de um fenômeno da percepção que o autor chama de “conclusão”. Ou seja, a capacidade de intuir a existência de elementos além dos imediatamente percebidos pelos sentidos,

construindo (dando existência) a realidade a partir dos fragmentos percebidos, atribuindo significação com base na experiência anterior.

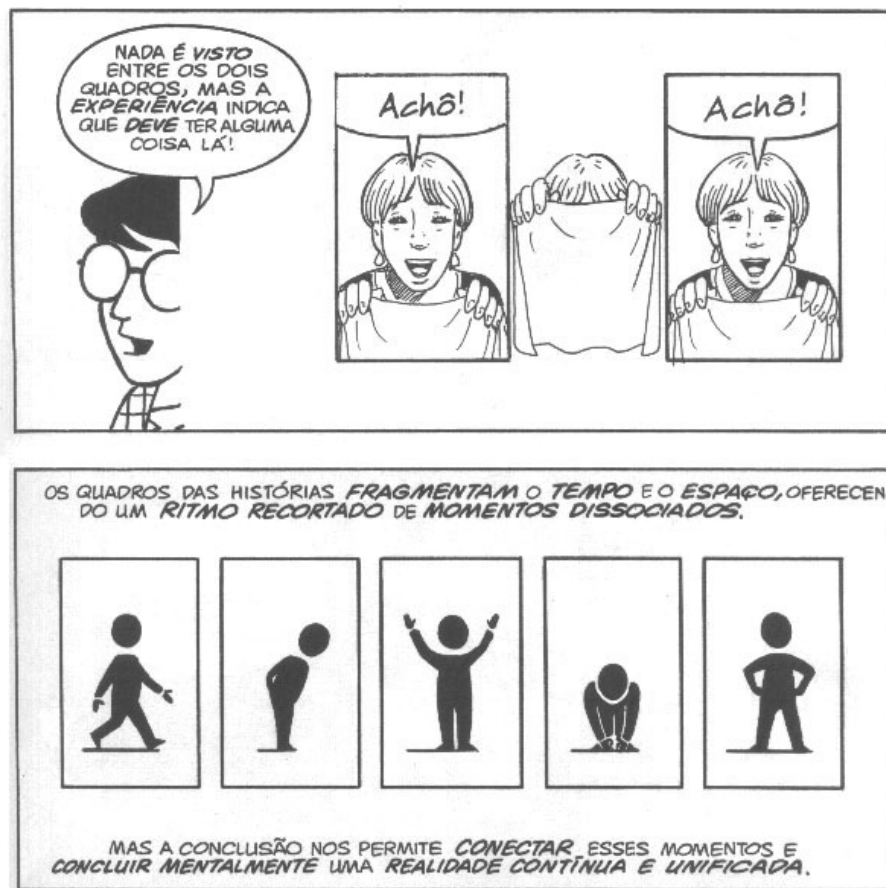


McCLOUD; 1995, pg. 67

Segundo esse autor, a naturalização da conclusão é a raiz da nossa compreensão cotidiana do mundo, desde as ações corriqueiras como “saber” que existem móveis e pessoas na casa do vizinho mesmo sem nunca ter entrado lá, até compartilhar uma imagem mental da Antártica, constituída através de dados veiculados pela mídia. A própria atribuição de sentido a formas elementares, como transformar um círculo, uma linha curva e dois pontos em um rosto sorridente, seria uma forma de conclusão, ou compreender uma fotografia a partir da visão conjunta de minúsculos grãos impressos que, juntos, dão sensação de uniformidade. O mesmo pode ser dito da sensação de movimento causada pela persistência na retina das imagens reproduzidas em alta velocidade no cinema e na TV.

McCLOUD define quadrinhos como “*imagens pictóricas e outras³ justapostas em seqüência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador*” (1995, p.9). Essa resposta, ocasionada pela conclusão, se dá justamente no espaço “vazio” da *sarjeta*.

³ “Outras” também poderia incluir fotografias.



McCLOUD; 1995, pg. 72

Os quadrinhos podem ser entendidos, assim, como um processo de fabulação que se origina numa coleção de imagens dispostas intencionalmente para desencadeá-lo. Desse modo, a seleção das imagens que devem ser retratadas numa HQ, obedece a critérios estético/narrativos pensados de modo a potencializar e influenciar essa fabulação de acordo com as intenções de um autor. Será a partir dessas imagens eleitas e de sua justaposição que todo um universo de imagens ganhará existência nos processos de subjetivação do leitor. Esse adensamento não acontece em uma ou mais imagens específicas, nem mesmo em seu conjunto, mas sim no espaço “vazio” da *sarjeta*.

Histórias em Quadrinhos é uma mídia com a qual sempre tive grande intimidade, desde as primeiras leituras da infância até o papel de estudioso da linguagem e seus temas, seja como pesquisador acadêmico ou resenhista colaborador em sites especializados. Uma relação pessoal marcada pela

intensidade de afetos e pela naturalização da linguagem como uma parte intrínseca dos meus próprios processos de subjetivação. Provavelmente foi por esse motivo que, uma vez confrontado com a necessidade de achar formas de organização para o material de registro destinado ao blog dos Festivais de Apartamento, eu tenha optado pela aproximação entre as fotografias do evento e a linguagem dos quadrinhos, ainda que só tenha me dado conta disso muito depois. O exemplo a seguir, extraído da postagem de registro do VIII Festival de Apartamento – São Carlos/SP, pode ser considerado típico (as fotos estão na mesma ordem e formatação de sua postagem original no blog):





Não é por acaso que tenha sido adotada a forma mais corriqueira de apresentação do tempo: a cronologia. É com desconcertante “naturalidade” que adotamos cada foto dessa seqüência como um momento do tempo que se segue ao anterior e antecede o posterior, muito embora não haja nas fotos em si indicações suficientes para que se chegue à conclusão de que essa interpretação corresponde a uma suposta realidade do momento em que foram tiradas. Porém, tanto para o leitor, quanto para o organizador, tal arranjo surge como “natural”: eis a performance, é o que o blog está dizendo, aqui está ela, (re)apresentada, uma seqüência de ações no tempo. Nos espaços “vazios” da *sarjeta*, automaticamente criamos ligações e continuidades. “Compreendemos” o que o *performer* fez, qual foi sua poética, sem necessidade de tomar consciência de nossa própria participação no processo de criação desse sentido.



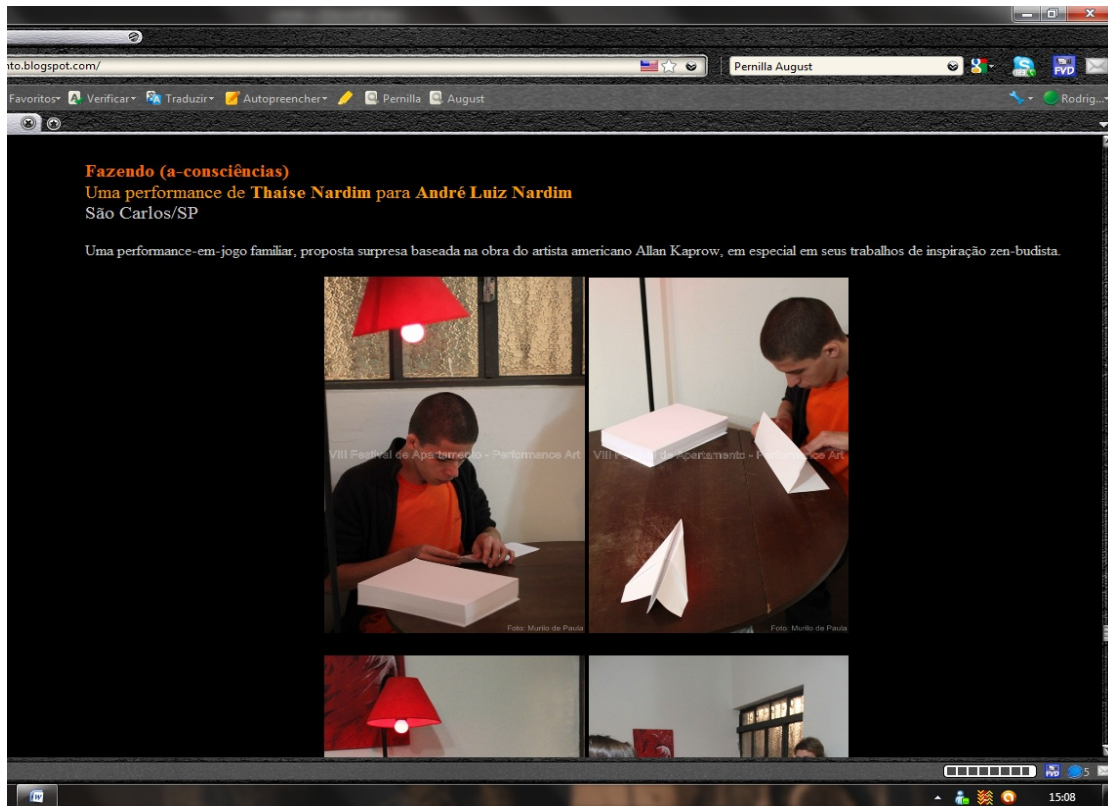


McCLOUD; 1995, pg. 73

McCLOUD afirma que a criação de sentido nos quadrinhos não acontece de forma automática como no cinema, mas sim depende de uma intencionalidade do leitor. Parece-me haver um limite para essa afirmação. Uma vez que fazemos parte de uma cultura na qual as imagens se apresentam como uma parte intrínseca de nossos processos de educação formais e informais, onde literalmente as imagens nos educam, tanto ou mais do que a palavra escrita, o movimento de criação de sentido acaba sendo desencadeado pelo simples ato de olhar uma justaposição de imagens. A variável, no caso, é quais sentidos serão atribuídos, dependendo das experiências de cada leitor, mas invariavelmente algum sentido será atribuído, de forma tão automática e inconsciente quanto no cinema. Para usar a terminologia dos quadrinhos: a imaginação do leitor fluirá pela *sarjeta* antes mesmo que o leitor se dê conta de que o movimento ocorreu. Fluirá no escoadouro à margem das calçadas, na condição indigente das imagens e sensações a que foram levados os leitores pelas imagens e palavras da HQ diante deles ou do discurso apresentado no blog do festival.

A *sarjeta* é onde tudo escoia. No seu sentido comum, a sarjeta permite que a água das chuvas encontre caminhos que preservarão as cidades de sua potência destruidora. Irá levar a água às bocas de lobo, mergulhando-a sob a terra, escondendo-a dos olhos e ouvidos dos que vivem na superfície. Com ela fluirão os dejetos, os esquecimentos, tudo aquilo que poderia ter tido seu lugar, mas agora se tornou resíduo, sem utilidade clara para a lógica em

uso. Mas continuará fluindo sob a superfície, gerando movimento, devir, potência. No processo de fabulação desejado pelo blog do Festival de Apartamento, espera-se que as performances sejam compreendidas linearmente, que as seqüências de ações sejam recuperadas, que as autorias sejam inequívocas, toda uma política o atravessa. Mas as *sarjetas* variam de largura e profundidade. No exemplo acima talvez sejam muito estreitas para que a imaginação escoe sem uma intencionalidade, um esforço consciente do leitor que rompa com o automatismo da naturalização do tempo cronológico. A combinação fotos/texto é forte, carregada da credibilidade dos discursos estabelecidos, mesmo (ou talvez até mais) para o autor dessa história em quadrinhos em forma de blog. Mas as possibilidades de escoar e navegar estarão sempre presentes.



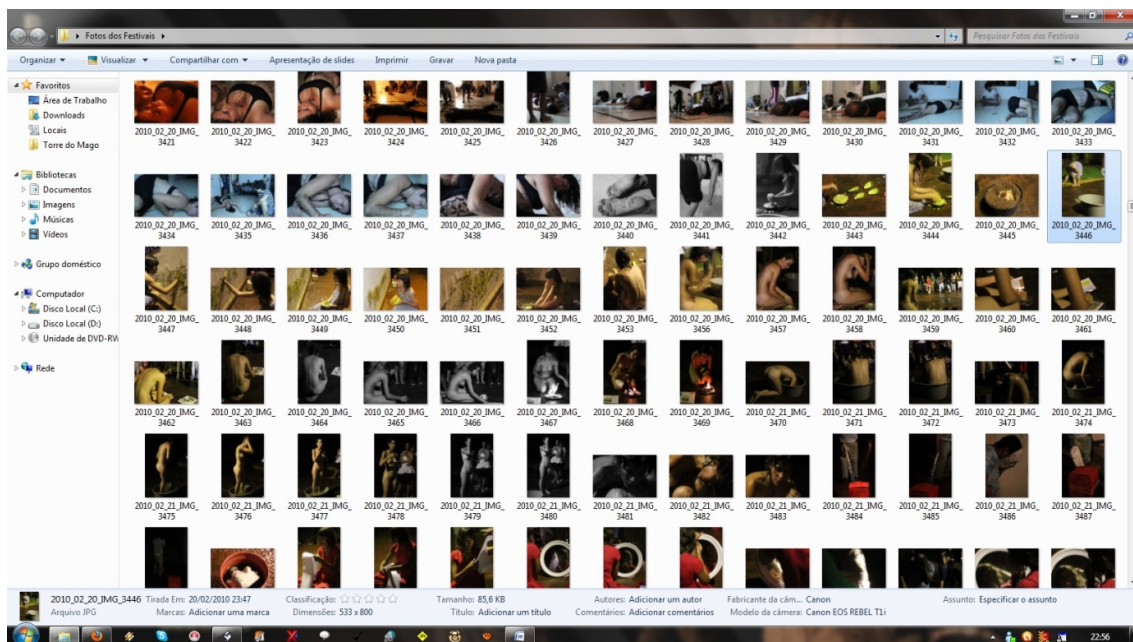
Print-Screen do blog do Festival de Apartamento: combinação fotos/texto afirmativa em sua intenção de convencimento de um real para além de si mesma: identificação, autoria, apresentação linear

E se os arranjos forem mudados? O tempo linear desconsiderado (ou distorcido)? E se dois ou mais festivais se combinarem independente do tempo/espço em que aconteceram? E se entre as fotos infiltrarem-se

imagens outras? As *sarjetas* podem ser desviadas, bloqueadas, represadas, para onde a água fluirá então? Invadirá as calçadas? Provocará enchentes? *Punctuns* poderiam funcionar como recém escavadas bocas de lobo? Talvez largas o bastante para que alguém caia nelas, deixe-se levar pelas correntes subterrâneas, para os rios, para o oceano?



...de um ponto (in)definido do meu HD mais de três mil fotos reclamam minha atenção. Imagens de corpos em ações não-cotidianas, expondo-se deliberadamente ao olhar do público e das câmeras, ansiosamente indiferentes ao escrutínio. As lentes são seus futuros olhos, com os quais recuperam o momento irrecuperável. Seus movimentos, ações, poses, são marcados pelo desejo de se ver, pela antecipação do reencontro. Aperto repetidamente a barra de espaço, movendo-me de uma foto a outra, resistindo ao *leit motive* da aceleração, o pulsar para a próxima imagem, próxima imagem, próxima imagem, a urgência proposta pelo conjunto. Outra. Outra. Outra. Um gole de café. Outra. O alerta de um e-mail requisitando atenção no limiar da visão, no canto da tela. Corpos nus (i)móveis se mesclam no pulsar da sucessão de fotos. Outra. Outra. Um clique e uma noite perdida de vinho e arte se desatualiza do monitor, minimizada para a barra inferior da tela, dando lugar ao navegador e às mensagens que exigem respostas. Dois ou três rascunhos rápidos, dois ou três toques em “enviar” e demandas de pouca urgência ou ressonância são apaziguadas e, quase prontamente, esquecidas. Outro clique. A noite perdida volta a atualizar, preenchendo o monitor. Outro clique, outra imagem. Outra. Outra. Pressiono ESC e, por um momento, observo dezenas



de miniaturas de fotos num fundo branco. Subo e desço a barra lateral enquanto pequenos ícones hesitam alguns instantes antes de se

transformarem em outras miniaturas, pequenas cabeças, rostos braços, pernas, pés e mãos... familiares, carregados de afetos e desafetos. Escolho uma das fotos, quase ao acaso, clico e um quadro vermelho fantasmagórico preenche o monitor. Uma figura com o rosto coberto de vermelho, uma



labareda, provocando (pela milionésima vez) um movimento na minha memória, a reconstituição de um momento perdido onde eu era essa figura mascarada, numa sala escura, exultante, jogando com as labaredas do fogareiro sem nenhum sinal de medo ou receio, regozijando intimamente com cada sinal de assombro (e desejado terror) que as ações revelavam nos presentes. As expressões naqueles rostos são um enigma, sempre serão, mas é possível projetar tanto nesses rostos. Eles aparecem repetidamente nessas mais de três mil fotos. Rostos e mais rostos... as expressões são tão parecidas. Sinto uma atração pelas imagens que reproduzem esses rostos... são sempre os mesmos rostos, mesmo não sendo... Repentinamente sou tomado por uma convicção e começo a selecionar as fotos que mostram os rostos. Movo a barra até a primeira foto outra vez e, pacientemente, começo a copiar as que me mostram os rostos, uma por uma, para uma pasta recém criada que batizo de “rostos” (o título é vago, mas por hora me serve).



Temporariamente focado, meu movimento de pulsar (outra, outra, outra) se acelera... mas não mais derivo, agora eu caço. O MSN me interrompe com seu som característico e me ponho a teclar com uma moça em outro estado que, no momento, não imagina que estou selecionando fotos em que rostos atônitos (ou ao menos os vejo como atônitos) reagem ao seu corpo, à sua presença e às suas ações. Ela não sabe, mas não se surpreenderia se soubesse. Há um limiar, penso, em que ações não-cotidianas e suas conseqüências tornam tão... cotidianas... Divago. Continuo a conversa deixando meu pulsar sobre as fotos tornar-se automático. Minhas reações fisiológicas agora aliadas ao automatismo da máquina, sua exigência de ordem (Alfabética? Data de criação? Data de envio?), embora a heterogeneidade dos nomes dos arquivos, escolhidos por inúmeros fotógrafos diferentes, alterados inúmeras vezes, propicie ao menos uma relativa caoticidade, uma eventual quebra na cronologia (saltos no tempo, para frente, para trás). A moça no MSN (que nesse momento usa um *avatar* que não é o seu próprio rosto) me pergunta sobre datas e eu começo a sentir os primeiros pulsos de um movimento íntimo já familiar, que sempre começa tênue, não importa quantas vezes se repita, não importa que hoje eu tenha praticamente certeza de que se desenvolverá, se espalhará, mobilizará

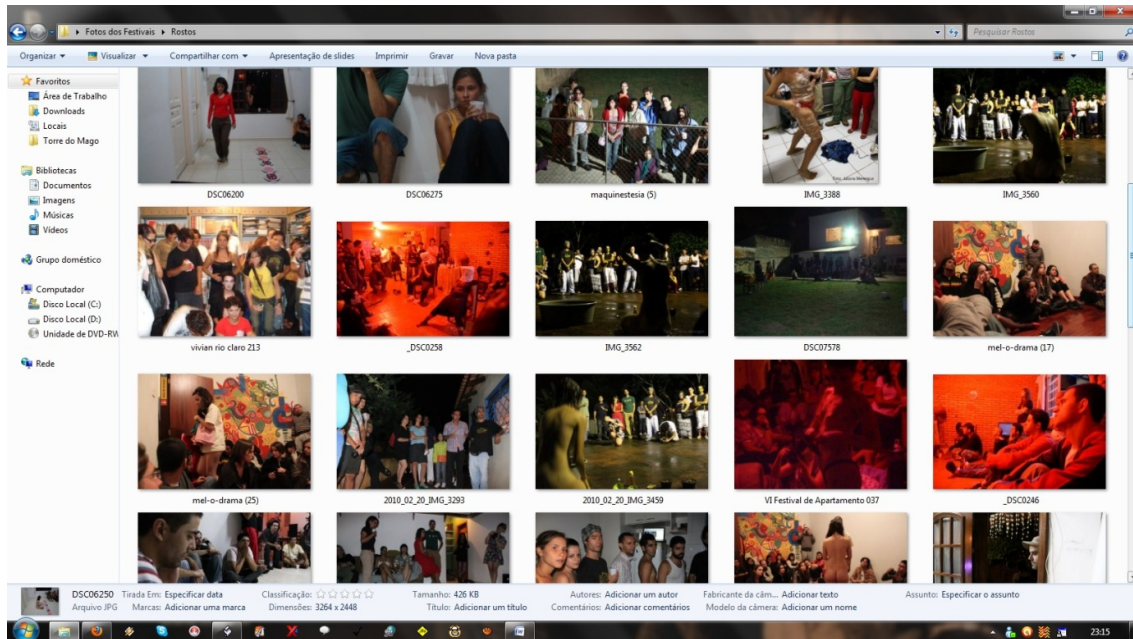
inúmeras pessoas em lugares mais ou menos distantes... o início é sempre tênue, sempre guarda algo de irreal, de vago, como quando nos sentamos num banco de praça para esperar a chegada de alguém que está atrasado, alguém que deverá dobrar a esquina a qualquer momento, e somos tomados pela convicção irracional de que ninguém nunca irá dobrar a esquina, não existe a menor possibilidade de isso acontecer; a esquina está ali, indiferente, e a idéia de que a pessoa esperada poderia repentinamente aparecer ali se torna inconcebível, não importa o quão absurdo seja esse raciocínio. Um ato automatizado me faz minimizar a janela da pasta de fotos revelando o navegador escondido atrás (atrás?), o pequeno círculo azul no canto direito me informa que cerca de 50 *twitts* foram recuperados durante o tempo que as fotos me envolveram. Clico e passo os olhos... pequeninas fotos de pessoas, que na maioria não conheço, me informam de pequenas urgências de suas vidas, algumas ansiosas por me fazer clicar em *links* que me direcionarão para outros lugares onde, não raro, me perco e me encontro. Ceder a essa urgência por vezes resulta em horas de uma navegação aleatória, guiada por estímulos imediatos e vagos, que parece bastar-se em si mesma e apazigua a mente. Faz-se necessário esforço para retomar uma ação específica, dotada de propósito e necessidade de desenvolvimento longo e previamente arquitetado. É com esse esforço que retorno às fotos e retomo a caçada. Outra foto. Outra. Outra. Copiar, colar. Outra. Outra. Copiar, colar. O MSN me chama com o informe de uma resposta positiva e uma data definida. Um novo Festival de Apartamento é confirmado e, por agora, pode ser esquecido. Outra. Vou até a cozinha, rapidamente, e retorno com mais uma xícara de café. Eu e minha amiga bebemos juntos. Eu aqui, ela lá. E não poderíamos estar mais juntos. Sentimos saudades um do outro quando o pequenino *avatar* não aparece na janela do MSN por um dia inteiro. Outra. Outra. Outra. Um rosto familiar me chama a atenção, uma pessoa que só conheci por breves horas durante o VII Festival, mas cuja expressão (Assombro? Medo? Perplexidade? Inocência? Desamparo?) enquanto assistia uma performance particularmente agressiva me prendeu, me encantou e me levou a clicar, clicar várias vezes. E agora esse mesmo(?) rosto me faz clicar outra vez,

fazendo-o preencher todo o monitor. Atualizado. Estou preso a imagem desse rosto e sinto prazer com essa prisão. Sei quem é moça, mas isso não importa. Sei o nome dela e importa menos ainda (o *avatar* dela



está conectado ao meu *avatar* através do *facebook*, e isso importa ainda menos... não sei nada sobre ela... e não faria diferença saber). Minha relação é com a imagem desse rosto que assiste e expressa um movimento íntimo com poderosa transparência, contrastando tanto com as expressões homogêneas que aparecem com mais frequência. Amo esse rosto. Nesse instante o sentimento é genuíno... e meu. Minimize o rosto/foto e retomo a caçada. Outra. Outra. A convicção esmorece, como se já tivesse achado o que procurava e ainda não sabia... mas prossigo. Outra. Outra. Três mil fotos passam pulsando... o tempo exato de terminar uma xícara de café. E buscar outra. Outra. Outra. O jazz de Vince Guaraldi me acompanha. Não me lembro quando liguei o *winamp*. Penso, brevemente, nos mecanismos de interconexão que, nesse instante, catalogam quais faixas estou ouvindo em inúmeros bancos de dados, interconectando-me (inconscientemente?) a, talvez, centenas de pessoas cujo padrão de gostos é declarado similar ao meu, pessoas que podem me localizar (no *facebook*, no *twitter*, no MSN, no *gmail*) por causa de uma música, atualizar meu *avatar*/foto em seus

próprios monitores e, com um clique, decidir que querem ser conectados a mim, para logo em seguida me esquecer. Há algo de angustiantemente poético nisso, algo no limiar da compreensão. Teclo ESC e a janela branca forrada com três mil miniaturas ressurgiu. Clico na pasta amarela chamada “rostos” e vejo o resultado da pilhagem: 54 fotos. Recosto na cadeira, tomando meu café, enquanto encaro as miniaturas, o conjunto. Por um instante me perco: o que vou fazer com isso agora? A reflexão é



interrompida pela chegada de minha mãe trazendo uma enorme caixa, lembrando-me da minha promessa, de muitos dias atrás, de ajudá-la a selecionar velhas fotos de família para serem digitalizadas. Não consigo pensar em nenhum motivo para não fazer isso agora e eliminar ao menos uma situação pendente. Assim, deixo o computador e me sento na cama ao lado dela para remexer fotos antigas...

...e, inesperadamente, percebo que fui tragado. Impossível dizer quantas fotos. Não há nenhuma janela com fundo branco munida de um contador para afirmar o número com precisão. Nenhuma ordem pré-definida, seja cronológica ou alfabética. Como poderia ser alfabética? As fotos não têm nomes próprios como as fotos do computador, que antes de tudo são arquivos digitais que não podem prescindir de nome, ainda que sejam meras

letras e/ou números em série. As fotos de papel, objetos físicos dotados de peso, textura e desgaste, quando muito herdam os nomes das pessoas, lugares ou coisas retratadas, que se confundem com a foto em si. A ordem cronológica seria mais viável, caso as fotos permanecessem seqüenciadas nos álbuns aos quais foram destinadas na época de sua revelação. Não é o caso aqui, onde o tempo, e certo abandono, levaram a perda de muitas das referências. Dentro da caixa as fotos empilham-se soltas, misturadas. Algumas ainda em pequenos álbuns, mas com inúmeras lacunas de fotos que foram retiradas e nunca mais voltaram às suas posições originais, até ninguém mais lembrar quais eram. A grande maioria delas é familiar pra mim, vistas e revistas durante toda a minha infância e adolescência, mas o último intervalo foi significativamente maior. A última vez que remexi essa caixa de fotos eu ainda não era universitário, não tinha morado em Londrina, não tinha me envolvido sequer em teatro, quanto mais em performance. A idéia de que um dia eu seria organizador de um evento como o Festival de Apartamento não poderia ser mais distante. Agora, velhos rostos familiares se (re)apresentam investidos de uma nova camada de estranheza. Entre essa vistoria e a última, muitos desses rostos tornarem-se os rostos dos mortos ou passaram por outro tipo de morte, quando aqueles cujas memórias preservavam as identidades dessas imagens de pessoas também já morreram ou não tem mais condições de lembrar. As cores desbotaram, rachaduras apareceram. As pequenas fotos quadradas de borda arredondada remetem, por sua própria estrutura física, a um tempo que parece mais distante do que de fato é. De longe volto meu olhar para o computador, para a janela aberta cheia de miniaturas, para aquela visão de conjunto ordenada automaticamente, mesmo quando nenhuma ordem é desejada, e depois observo o fascínio crescente de minha mãe enquanto as lembranças são despertadas e velhos reconhecimentos geram movimentos íntimos. Ao redor dela, as fotos se espalham, cada vez mais caóticas. Jogadas umas sobre as outras, as imagens de gerações separadas por décadas agora disputando um mesmo espaço. Minha mãe começa a selecionar as fotos que deseja digitalizar, antecipando o prazer de enviar as velhas imagens para pessoas distantes através de e-mail e *orkut*. Algumas

dessas pessoas, diz minha mãe, não possuem fotos de si mesmas quando jovens. De alguma forma, isso me soa quase implausível, embora eu tenha recordações desse tempo. Um tempo em que o uso da câmera fotográfica era um privilégio de alguns, em que o número de fotos era determinado pela quantidade de filme disponível (geralmente 36 poses) e não as quase ilimitadas possibilidades de um mero celular. Agora, por intermédio de minha mãe, as imagens produto dessa tecnologia anseiam aliar-se às novas tecnologias, percorrer os mesmos caminhos digitais que são tão corriqueiros às fotos dos Festivais de Apartamento. Serem expostas segundo as regras do computador, ganharem nome de arquivo, extensão, miniaturas, reproduzirem-se exponencialmente, serem marcadas/identificadas por usuários de *orkut* e *facebook*, gerarem comentários, movimento. Parece fazer sentido... afinal estavam amontoadas numa caixa por tantos anos, longe de quaisquer olhares. Penso nas imagens desejosas de olhares dos *performers* do festival, as ações não-cotidianas, os jogos de cena, a dissimulada indiferença para com o olhar da câmera. Começo a pensar no contraste com essa caixa de fotos repletas de imagens tão cotidianas... até que me dou conta de que não há nada de cotidiano nas imagens retratadas. Segurando um maço de fotos começo a pulsar de uma para outra vendo o mesmo padrão se repetir: pessoas ou grupos de pessoas olhando diretamente para a câmera, a maioria com um sorriso nos lábios. Crianças, jovens, adultos, idosos. Fico surpreso com a facilidade com que uma idéia pré-concebida é capaz de se infiltrar. Cotidiano X não-cotidiano. A dicotomia desmorona conforme as poses dos *performers* começam a me parecer menos encenadas do que as de meus inúmeros e semi-desconhecidos parentes. As narrativas dessas imagens apresentam maiores lacunas. Um conjunto de fotos, presumivelmente tiradas numa mesma ocasião, parece estático em sua repetição de um padrão de comportamento diante da câmera. As *sarjetas* são mais largas e mais profundas. No festival, dezenas de fotos são batidas com intervalos minúsculos entre si, criando imagens que se conectam umas as outras quase como uma história em quadrinhos feita intencionalmente. Poucas lacunas. O movimento na *sarjeta* é mais fluido, mas facilmente conectável, aparentemente reconstituível, determinante. Nas *sarjetas* das

fotos dessa caixa antiga, inúmeras narrativas diferentes podem ser criadas e justificadas pelas imagens, especialmente quando a memória dos narradores já não oferece mais tanta censura.



Após selecionar e digitalizar uma série de fotos, observo minha mãe sentada diante do meu computador, revendo as fotos que acabara de manusear, porém dessa vez obedecendo o pulsar do mecanismo digital. Seu fascínio é tamanho que suas reações sugerem que as fotos tornaram-se uma experiência completamente nova. Nomes são lembrados e repetidos, situações, histórias. Intrigado, pergunto que diferença faz as fotos estarem agora no computador. Minha mãe responde: “Ah... elas ficam maiores... olha que bonito”. Sim, talvez... talvez de muitas formas. Então algo inusitado acontece. Minha mãe chama minha atenção para uma foto na qual meu pai (muito mais jovem do que sou agora) posa ao lado de mais sete amigos, de forma semelhante a um time de futebol. Eu observo, polida e

desinteressadamente, pensando mais nas fotos do festival do que nessas que agora preenchem o monitor. Não noto nada de especial na imagem. Pessoas posando, olhando para a câmera. Minha mãe diz que essa foto é mágica, o que me faz concentrar a atenção.



É aí que percebo que meu pai aparece duas vezes na foto! Não são oito pessoas, são quatro. Uma dupla exposição, um erro, mas difícil de perceber num primeiro olhar, pois o resultado é uma foto de aparência tão corriqueira que não sugere nenhum abalo. Entretanto, a imagem me encanta, pois o acaso que a produziu e o acaso que a preservou fazem com que agora se apresente diante de mim como uma amostra do inusitado, como uma evidência do quão questionável seria aceitar aquela caixa de fotos como evidência da minha família ou as fotos do festival como evidência de que aconteceram, mas também quão poderosa é a tendência, o desejo, de que sejam evidências. Lá está ele, é meu pai, mais jovem do que eu, com seus amigos. Mas lá está meu pai de novo, na mesma foto. Onde ele estava? Que lugar é esse? Nessa inusitada montagem do acaso eu vejo arte,

invenção, histórias. Observo o fundo da imagem e noto perspectivas estranhas e distorcidas que me fazem lembrar as narrativas de H.P. Lovecraft, um espaço indefinido, fantasmagórico, criado por acidente... não... que EU crio a partir de um acidente. Existe arte nessa estranha foto esquecida numa caixa, ela apenas precisava que alguém que a visse aceitasse ver a si mesmo como um artista.

“O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço”. (CALVINO; 1990, p.150)

Um fragmento de tempo do VII Festival de Apartamento, em São José do Rio Preto:

Na performance *“Não quero mais morrer, não quero mais matar”*, Flávio Rabelo apropria-se de uma proposta de ação de Thaíse Nardim e convida os presentes para que arremessem corações de boi em seu corpo. A cada golpe, sendo doloroso, o *performer* removeria uma peça de roupa. Num certo momento, a *performer* Charlene Sadd segura um dos corações nas mãos, mas não o arremessa. Ao invés disso, com expressão de asco, discursa sobre as crueldades às quais são submetidos os animais, fala da necessidade da adoção do vegetarianismo para uma manutenção saudável da saúde física e uma mudança de atitude frente à natureza. Depois, rangendo os dentes, arremessa com força o coração, atingindo Flávio bem no peito.

O episódio é representativo de uma interessante característica dos Festivais de Apartamento: a pluralidade de discursos, agendas, interesses, causas defendidas e inimigos eleitos por cada um dos participantes. Em suma, os

múltiplos processos de subjetivação que convivem e se confrontam no interior da proposta do festival. No caso houve um confronto direto entre duas sensibilidades distintas, entre uma expressão poética que se utiliza de um órgão de um animal morto e um posicionamento político de defesa e proteção aos animais. O desenlace é irônico, uma espécie de impasse expresso em ação, talvez um empate técnico: o trabalho de Flávio é interrompido e problematizado por uma intervenção veemente, porém, ao mesmo tempo, a postura ativista cede e participa da proposta poética da performance, ainda que resignificando-a.

“O traço comum entre os diferentes processos de singularização é um devir diferencial que recusa a subjetivação capitalística. Isso se sente por um calor nas relações, por determinada maneira de desejar, por uma afirmação positiva da criatividade, por uma vontade de amar, por uma vontade de simplesmente viver ou sobreviver, pela multiplicidade dessas vontades. É preciso abrir espaço para que isso aconteça. O desejo só pode ser vivido em vetores de singularidade”. (GUATTARI, ROLNIK; 2008, P.56)

O ponto a destacar é que um micro-acontecimento se deu na sobreposição de processos de subjetivação distintos, afrontados por duas singularidades que se chocaram e se imiscuiram a um só tempo. O Festival de Apartamento está repleto de confrontos de natureza semelhante e "contradições" em todos os níveis, desde o uso de um nome e uma idéia provenientes do movimento neoista, apesar de nenhum dos organizadores ser propriamente simpatizante dos posicionamentos políticos do neoismo, até a postura de não selecionar de forma curatorial as performances inscritas, mesmo sabendo que, de uma forma ou de outra, existem inúmeros juízos de valor em atividade no conjunto de afetos formado pelo festival em si. Mas essas contradições não são vivenciadas como traumas, como problemas a serem resolvidos (a não ser em momentos e aspectos pontuais), mas sim como uma parte intrínseca da forma como os festivais se desenvolveram: não há uma agenda política explicitada, nem um inimigo definido a combater, ainda que várias agendas tenham sido defendidas e inimigos apontados em diferentes ocasiões, de diferentes formas, por diferentes motivos, sem nunca

se manter.

Mesmo o fato de se apresentar como uma alternativa às instituições de arte convencionais não torna o festival (ou seus organizadores, ou seus participantes, ou seus colaboradores) necessariamente adversários das instituições, dos mecanismos tradicionais de apreciação, valoração e comercialização da arte, ou mesmo dos processos de subjetivação capitalísticos *a priori*. Existem fases, momentos, situações em que essa postura é assumida (com diferentes níveis de sinceridade), mas não se pode afirmar que seja uma característica fundamental para a continuidade dos festivais sem talvez incorrer numa falácia.

Muitos *performers* que participaram dos festivais também participam de mostras institucionais, premiações, mídia, não necessariamente com as mesmas formas de expressão ou poéticas, e não necessariamente encarando isso como alguma forma de contradição. Entre os organizadores (e ex-organizadores) vários são acadêmicos, ou atuam em instituições culturais, trabalham (no sentido capitalista do termo) com arte e expressão artística, já foram premiados em mostras e eventos tradicionais, ao mesmo tempo em que defendem que o festival se mantenha como uma ação sem fins lucrativos e sem curadoria. O festival em si já passou (e, provavelmente, passará) por inúmeros devires-institucionais. Hesitou-se por muito tempo em pedir que as inscrições fossem feitas com o preenchimento de fichas, hesitou-se mesmo em chamá-las de inscrições. Em pelo menos duas ocasiões, discutiu-se a possibilidade da realização de um festival com financiamento de órgãos públicos e o fato da idéia ter sido vetada não significa que não voltará a se apresentar no futuro. Mas ainda que haja essa resistência ao devir-institucional não seria verdadeiro dizer que o festival é adversário das instituições.

O devir do festival não é de negação, mas de afirmação. O motor desse processo de singularização em particular é o agencimento do desejo. Num sentido prático e direto, a maior parte das decisões tomadas a cada etapa do desenvolvimento das estratégias do festival foi norteadas por um princípio hedonista: qual das opções apresentadas é potencialmente mais prazerosa?

Esse princípio, mais do que qualquer outro, barrou certas partes do devir-institucional e abraçou outras: obter financiamento de um órgão público exige a elaboração de projetos de acordo com os critérios que tais órgãos endossam, exige prestação de contas, lidar com cronogramas, burocracia, metas estabelecidas de fora pra dentro. Desprazer. Nove festivais foram realizados sem a necessidade de empenhar energia com nada disso, o que por si só é uma afirmação e um estímulo. Por outro lado, adotar fichas de inscrição, determinar certos regulamentos (como a regra de que cada *performer* deve ser responsável pelos equipamentos eletrônicos que pretende utilizar), selecionar e organizar fotos e registros, tratar com rigor a divulgação correta de dados pessoais e de trabalho que o *performer* deseja ou não divulgar, são elementos institucionais (inclusive burocráticos) que tornam o trabalho necessário para manutenção e continuidade do festival ou mais fácil ou, de algum modo, mais prazeroso. E se ainda existe o desejo das diversas pessoas envolvidas, sejam organizadores, anfitriões, *performers* ou colaboradores, em dar continuidade aos festivais, o motivo que mais se apresenta como determinante é o potencial de satisfação, de prazer, antecipado num nível pessoal. Quando o festival não mais é vivenciado como prazeroso, as pessoas simplesmente o deixam para trás.

Esse princípio hedonista assume muitas formas, pois sua principal expressão é individual. A *performance art* é uma linguagem artística marcadamente atravessada por um devir-individualista, pois sua principal matéria prima são as marcas impressas pelo tempo nos corpos dos *performers*. Uma performance não raro é a eclosão de um ovo do tempo, no sentido dado por Suely Rolnik (1987), ou ao menos uma tentativa, vivenciada de formas muitos pessoais, sendo esse um dos fatores que tornam certos tipos de trabalhos e poéticas performáticas difíceis de converter em mercadoria para ser embalada numa casa de espetáculos e vendida com ingressos. Como produto para consumo tais formas de expressão são problemáticas pois sua razão de ser não passa, necessariamente, pela intenção de corresponder a qualquer expectativa de um público entendido como consumidor. É mais correto dizer que o público é que se submete a uma expectativa do *performer*. A fruição de obras

artísticas dessa natureza exige do público uma abertura, uma espécie de entrega, entregar-se à experiência (no sentido pretendido por LARROSA, 2002), ainda que isso envolva aspectos vividos como desagradáveis (como arremessar um coração de boi, ainda que não se suporte a idéia de violência contra animais), mas mesmo nisso pode existir uma forma ambígua de prazer.

Não por acaso são raros os grupos de performance. É muito difícil que as marcas de um corpo se harmonizem tão bem com as de outro(s) de modo a acharem uma forma de expressão comum. Equipes de performance tendem a se distanciar dessa forma de eclosão íntima, projetando-se para as expectativas do público, seja para seduzir com o espetáculo ou convencer de uma agenda, causa ou idéia. É comum que a poética do grupo centre-se em um de seus integrantes, elevado a categoria de líder. Ainda mais comum é que os grupos não durem muito tempo, com diferentes níveis de conflito envolvido no processo de rompimento ou, mais comumente, os grupos se aceitem efêmeros: livre associações de *performers* que executam um ou mais trabalhos em conjunto para depois se desfazer. Novamente, há aqui um princípio hedonista: quanto maior o prazer da experiência, mais chance da associação se repetir de alguma forma.

Da mesma forma os festivais se repetem. Sempre houve o desejo de que se repetissem, como expressam os numerais romanos presentes desde o começo. Mas o que garante esse retorno é o fato de que, até hoje, as chamadas não permaneceram sem resposta. A proposta tem feito sentido para um número de pessoas suficiente para que cada evento seja vivenciado como satisfatório, alimentando a expectativa pelo seguinte. Para usar um termo capitalístico, há uma demanda, que reafirma o *ritornelo*.

O ritornelo tem três aspectos, e os torna simultâneos ou os mistura: ora, ora, ora. Ora o caos é um imenso buraco negro, e nos esforçamos para fixar nele um ponto frágil como centro. Ora organizamos em torno do ponto uma "pose" (mais do que uma forma) calma e estável: o buraco negro tornou-se um em-casa. Ora enxertamos uma escapada nessa pose, para fora do buraco negro (DELEUZE; GUATTARI, 1997; p.117)

Uma casa cedida/selecionada é fixada temporariamente como um centro. Através dos mecanismos de interatividade do ciberespaço é organizada uma “pose” que torna essa casa um “em-casa”, onde será possível “performar”, romper o cotidiano, experienciar, eclodir ovos. Depois, se abandona esse ponto para retornar ao clamor do caos, às suas múltiplas exigências, porém com uma diferença: a consciência de um possível abrigo, ainda que frágil e incerto, onde potencialmente se poderá retornar. O festival abre um espaço, gera uma diferença, mas não se pode existir em definitivo no *ritornelo* ou este deixará de sê-lo. É preciso retornar ao caos.

É um provável equívoco pensar no festival como algo que promove a criação de vínculos duradouros entre as pessoas, ainda que faça parte de seu discurso (do mesmo modo que as performances não solucionam as carências e anseios íntimos que as motivam). De modo geral os vínculos começam e terminam no próprio acontecimento (entre a chamada divulgada, o festival em si e a publicação do registro). Não permanecem, dissipam-se no caos. O festival não é uma solução. É sim a criação de um espaço social nos interstícios dos processos capitalísticos, que não se mostram adequados para dar conta de tais devires, mas tentar sustentar esse espaço e mesmo os afetos que se manifestam através dele para além do espaço/tempo do acontecimento em si tende a desfazer sua força, dissipar sua vivência como diferença, tornar-se norma. Parte da potência do festival está justamente no fato de que ele não se repete com frequência e, no limite, sequer existem garantias inquestionáveis de que se repetirá. Apenas intenções expressas no discurso mantido virtualmente no ciberespaço. Há uma tentativa de equilíbrio: o acontecimento é fugaz, o retorno não-garantido, a materialidade e continuidade das relações e afetos são incertas, porém o endereço virtual é fixo: <http://festivaldeapartamento.blogspot.com>. Nas fotos e vídeos das performances, no discurso, sustenta-se a promessa (não certeza) de continuidade.

Como o “Clube da Luta”, do filme de David Fincher, que só existe como virtualidade entre os momentos em que se atualiza como acontecimento. “*Não se fala do Clube da Luta*”, diz a primeira (e a segunda) regra desse *ritornelo*, no entanto a cada novo encontro novos rostos estão presentes. No

blog do Festival de Apartamento quase não há comentários. Entre a publicação de um registro e a divulgação de uma chamada, a troca de mensagens escasseia até praticamente cessar. Não existe a regra “não se fala no Festival de Apartamento”, no entanto o silêncio está lá. De algum modo faz parte desse processo de singularização. No entanto, há seguidores conectados ao blog, ainda que não se manifestem, há seguidores no *twitter* dedicado ao evento, ainda que quase não haja *twits* nos períodos entre-festivais, o marcador de visitas alocado no blog aponta diariamente locais onde os registros são atualizados: em Salvador, em Porto Rico, em São Paulo, em Campinas, em Palmas, em Lisboa, etc., etc.. Fala-se no Festival de Apartamento? E a cada chamada, rostos desconhecidos se apresentam.

As imagens adensam em si a efemeridade do acontecimento. As imagens se querem como o próprio acontecimento. Novamente há o princípio hedonista, o prazer narcísico. Os *performers* desejam suas imagens, ainda que a efemeridade da performance seja parte de sua potência. Os organizadores também desejam se identificar com as imagens, identificar-se com o festival em si. No peso de realidade associado à fotografia, o festival se apresenta como realidade, localizável no tempo/espço e repetível. Os *performers* reafirmam a realidade de sua expressão, ao materializarem nas telas de seus computadores os momentos capturados por outros olhos, onde podem reconhecer suas marcas, re-experimentar (re-significar) a eclosão de seus ovos. Ao acessar o blog do festival é possível construir narrativas, independente de ter estado ou não presente no momento do evento (como as fotos do conflito entre Charlene e Flávio que, em si mesmas, propiciam interpretações, histórias, geradas a partir de uma amálgama de escolhas: a escolha de Flávio de quais fotos desejava publicar ou não, a escolha dos organizadores ao justapô-las, a escolha do internauta de como lê-las).

O festival se apropria do status de realidade das imagens. Assim como se apropriou da criação neoista, ou dos mecanismos de *marketing* na internet que potencializam as ações de caçada e pilhagem (LEVÍ;1999, p.85) – como o uso estratégico de palavras-chave para direcionar os mecanismos de busca de modo a direcionar tanto o acesso de quem procura especificamente pelo festival em si, quanto “capturar” a atenção de “para-quedistas”

genericamente interessados em performance, arte, eventos alternativos) – ou mesmo as estratégias e ferramentas da arte ativista, deslocadas dos contextos político/artísticos nos quais foram originalmente propostas. E talvez não haja forma melhor de justificar as apropriações de todos esses elementos senão o fato de que “estão lá”, disponíveis. São “possíveis” que se tornam ferramentas para o agenciamento dos desejos. Da mesma forma o festival, enquanto processo de singularização, se torna um possível para ser apropriado por outrem (nem sempre numa forma de acordo com os desejos da organização em si, independente de suas tentativas de controle). Nesse sentido, o festival guarda mais intimidade e correspondências com a dinâmica de movimento social e político do ciberespaço em si do que com as redes de movimentos arte-ativistas (muito mais antigas do que a internet) aos quais, a princípio, estaria filiado.

“O universal da cibercultura não possui nem centro nem linha diretriz. É vazio, sem conteúdo particular. Ou antes, ele os aceita todos, pois se contenta em colocar em contato um ponto qualquer com qualquer outro, seja qual for a carga semântica das entidades relacionadas” (LEVÍ;1999, p.111).

O Festival de Apartamento é similar a quaisquer outros processos de construção de redes no ciberespaço nos quais coletivos se formam e desfazem, a partir de iniciativas individuais ou não, sob um princípio de prazer comum que não se coaduna com tranquilidade com os processos de subjetivação capitalísticos. Exemplos possíveis são as redes de praticantes de sado-masiquismo, não raro estruturadas, assim como o festival, em blogs, redes sociais e atualizações em mostras/festas que se constituem como um (novo) espaço social no qual processos de subjetivação diferenciados da sexualidade dominante encontram suas formas de expressão. Ou as redes de disponibilização de conteúdo pirata através de fóruns privados, redes p2p, blogs e troca direta de arquivos, que envolvem intrincados agenciamentos para *upload* e organização de arquivos, tradução e sincronização de legendas, com uma rapidez impressionante e, muitas vezes, com qualidade superior do que os produtos oficiais (embora tal nível de excelência não seja determinante para a continuidade do processo).

Nesse caso em particular, embora existam integrantes nessas redes que defendam posturas políticas definidas em relação a questões como direitos autorais, estas não são tão determinantes para a continuidade do processo quanto o prazer (declarado) do compartilhamento em si, com a conseqüente criação de redes diferenciadas de convívio social online, onde o princípio de valorização se dá pelo prestígio atribuído a *nicknames* individuais ou coletivos.

Há muitos riscos envolvidos nessas formas de organização. Como já mencionado, o festival poderia se perder num devir-institucional, sendo recuperado pelos processos de subjetivação capitalísticos e perdendo sua potência como um espaço social diferenciado. Bastaria que o princípio hedonista que regula as alianças que compõem o evento se voltasse para formatos habituais de lucro e consumo: eventos patrocinados, disputas por formas de financiamento, cachês, salários, formas de prazer já bem inseridas nos processos capitalísticos. Organizadores, colaboradores e performers repentinamente incapazes de determinar se sua continuidade no evento ainda é determinada pela expressão de suas marcas e desejos ou meramente pelas leis de mercado e sobrevivência. O que diferenciaria o festival, então, dos formatos políticos/sociais aos quais se apresentou como uma alternativa em primeiro lugar? Por outro lado, tal situação abriria outros possíveis, para processos de subjetivação que Festival de Apartamento talvez não seja capaz de satisfazer.

“Há sempre algo de precário, de frágil nos processos de singularização. Eles estão sempre correndo o risco de serem recuperados, tanto por uma institucionalização, quanto por um devir-grupelho. Pode acontecer de um processo de singularização ter uma perspectiva ativa em nível do agenciamento e, simultaneamente, a esse mesmo nível, fechar-se em gueto”. (GUATTARI, ROLNIK; 2008, P.62).

O devir-grupelho atravessa o festival desde o início, com fases de maior ou menos presença, ao sabor das circunstâncias. O contra-balanço ao devir-grupelho acaba por ser a própria necessidade de conciliar as múltiplas individualidades envolvidas no processo, no próprio princípio hedonista e no

agenciamento de desejos, permanentemente atravessados pelos devires-institucionais, pelos devires-grupelho ou mesmo por um devir-revolucionário, que sempre traz em si o risco de se degenerar em um micro-fascismo (como o que acometeu os Clubes da Luta, embora o filme mostre que a assustadora organização, centralizada na figura do líder-mítico Tyler Durden, realmente conseguiu obter sucesso em desferir um golpe audacioso às infra-estruturas do capitalismo mundial integrado, deixando livre para o público decidir se o processo de singularização apresentado na trama era ou não algo desejável de ser vivido). O equilíbrio é sempre precário, os afetos são intensos, as tentativas de conciliação ambíguas, a lógica de adesão ao Festival de Apartamento passa pelo devir-animal: lida-se com uma matilha, com afetos de matilha, propagando-se por contágio (DELEUZE; GUATTARI; 1997, p.19-37), as conexões do *rizoma* fazendo-se e refazendo-se, desdenhando os devires-controle. Algo para se temer, algo para se apaixonar. Tudo sempre a um passo de, repentinamente, não mais existir, com um suspiro de alívio/frustração.



O que primeiro chama a atenção é a ironia de uma mudança de *status*: de platéia para espetáculo. A foto busca atestar que houve uma vez certa noite em que pessoas formaram um semicírculo ao redor de uma cena que acontecia. Essas pessoas não estavam em cena... ao menos é de se imaginar que não se sentiam em cena. Eram público, em postura de público, assumindo esse papel. E num determinado instante alguém tirou uma foto, tornando tudo o que era visível dentro do enquadramento em espetáculo, uma cena, independente de escolhas ou desejos. Um “objeto/espetáculo” que se oferece a sobreviver (SONTAG; 2004, PG. 27) de forma ainda mais

veemente do que qualquer foto de papel, passível de desgaste e dependente de um negativo para sua reprodução. Quantas vezes essa coleção de pixels foi copiada e reproduzida? Quantas vezes se atualizou num monitor? Quantas vezes foi impressa? Na própria indeterminabilidade desse número parece já haver uma forma de potência, por mais que tantos dispositivos, também virtuais, se esforcem tanto para manter contagens, talvez meramente ilusórias.

Meu olhar vaga distraidamente sobre as figuras sentadas com sacos nas cabeças que o contexto do blog dos Festivais de Apartamento direciona a considerar como os *performers* da foto. Não fixam minha atenção. Ao invés disso meu olhar tende a desenhar seus próprios semicírculos, elegendo como meu espetáculo particular as figuras que se desejavam público. Fixas em sua meia-vida pixelizada, estão indefesas ao meu perscrutar, não podem recuar um passo quando o *performer* se aproxima demais e se percebem, repentinamente, colocadas dentro da cena. Elas estão na cena e aí ficarão. Não podem se afastar, mas eu posso me aproximar. Posso fazer isso:



... e torná-las o centro da cena, criar uma nova foto a partir de um novo enquadramento, borrar os contornos, fazê-los indistintos como fantasmas. Posso encontrar humor na forma como as três figuras mais ao fundo

inclinam-se em ângulos progressivamente maiores uma em relação à outra, como bonecos alinhados intencionalmente nessa posição. Quanto mais me aproximo e os traços individuais se perdem até restar apenas formas cartunescas, mais me sinto livre para (re)significar essas figuras de acordo com os caprichos de um momento.

Essa foto tem algo de especial. Ainda que esse “algo” permanecesse indefinível, passível de dúvidas e diferentes interpretações, sua singularidade parece ser atestada pela insistência com que essa foto sempre parece achar um meio de retornar. Além de sua posição original no blog, na postagem correspondente à performance que representa, essa foto já foi usada como *avatar* da página do Festival de Apartamento no *facebook*, já foi selecionada como plano de fundo da conta do evento no *twitter* e até mesmo capa do volume de qualificação da presente pesquisa. Algo nessa foto parece forçá-la como uma espécie de símbolo do Festival de Apartamento. Pergunto-me: por quê?

Por um lado, uma resposta óbvia seria que os elementos que costumam ser ditos como “essenciais” para o festival aparecem bem representados: o lugar parece facilmente reconhecível como uma residência (ou seriam as memórias se sobrepondo?), a relação público/performance é claramente estabelecida num enquadramento harmônico, esteticamente agradável. É uma resposta possível, mas não satisfatória. Outras “boas fotos” do festival dariam conta dos mesmos elementos. Por que essa (me) retorna? O que nela (me) punge?

Ao invés de demorar-me (mais) sobre a foto, afasto-a do olhar e tento recapturá-la na memória, não a memória do momento vivido, mas a memória da própria imagem. Sobressai-se o arranjo espacial do público inundado por um alaranjado fantasmagórico, o reflexo irreal da fonte de luz no fundo, espalhando-se pelo teto como leite derramado ao contrário. Um tempo fora do tempo, como toda fotografia, tempo quente, formas que reluzem, contornos indistintos, sombras esmaecidas. Inundado de luz, mas ainda assim, em penumbra. Há uma sensação de vertigem, uma espécie de atração, de sucção, como um vórtice. Deixo-me prender por essa sensação e

retorno a foto, tentando não lutar contra a convicção irracional de que, se estender o braço, poderei colocar a mão em seu interior, aceitando totalmente a ilusão de profundidade, de que a foto é na verdade o recorte retangular de uma abertura, uma janela para outro lugar.

(...retorno a uma madrugada da infância, na qual uma imagem na contracapa de um livro provocou uma vertigem similar ao ser observada sob a meia-luz de um abajur; uma pintura hiper-realista, num estilo gótico clássico, uma donzela em trajes de época em primeiro plano, perdida numa floresta apropriadamente sombria, tendo ao fundo, no alto e muito distante, um castelo sobre uma colina; numa das torres havia uma única janela iluminada, um ponto amarelo com pouco mais de um milímetro na imagem; no interior do círculo formado pela luminosidade tênue do abajur, a criança se via tomada por uma certeza febril de que a profundidade da imagem não era uma ilusão, de que bastaria estender a mão para confirmar que havia ali um buraco no tecido do tempo e do espaço, e havia realmente alguém naquela janela distante, cuja identidade, sentido e propósitos jamais poderiam ser descobertos; um mistério perfeito...)

O que (me) punge parece não ser um ponto localizável com exatidão na foto, mas talvez algo que a preenche como um todo, que a atravessa e segue além. É o ângulo, a sutileza da distorção que desafia a percepção naturalista, que confunde, de uma forma subliminar, o senso comum do que é a realidade. O olho, deveras acostumado às formas de olhar mais comuns na cultura, busca insistentemente a suposta harmonia da representação naturalista, sua reafirmação de um real que precede uma foto (ou um filme, ou a televisão). Mas a imagem pode satisfazer a insistência desse desejo subliminar ao mesmo tempo em que, em camadas não tão prontamente perceptíveis, o perturba, o atordoa.

Demoro-me sobre a foto, abandonando-me nessa sensação de ser tragado, e me vejo remetido ao trabalho do cineasta David Lynch, de onde seleciono duas imagens (respectivamente os episódios 08 e 29 do seriado de TV “Twin Peaks”) que me servem de apoio:



Na primeira imagem, chão e teto tornam-se simultânea e bizarramente visíveis num mesmo quadro chapado bidimensional, criando um quarto que parece se alongar de forma exagerada em direção ao fundo, a porta parecendo distante demais e levemente inclinada num ângulo que seria

absurdo se visto diretamente pelo olho sem intermédio da câmera. Lynch comumente utiliza grandes aberturas de lente, propositalmente forçando a perspectiva ao limite do senso de realidade do espectador. As imagens ainda podem ser aceitas como naturalistas, mas a sensação é de que algo não está certo, há uma vertigem que traga o espectador e o mergulha numa atmosfera estranha, indefinivelmente irreal. Na segunda imagem, a mesma estratégia faz com que a sala parece anormalmente ampla. Apesar de ser um ambiente fechado, as bordas dão a impressão de escapar por frestas nos cantos da imagem. Os personagens ao fundo parecem incrivelmente distantes (ou pequenos) em relação às figuras em frente. Os objetos muito ao fundo ou muito a frente inclinam-se em ângulos estranhos. O canto formado pela porta e a parede parece alongar-se para o infinito.

Ao retornar para a foto do festival as semelhanças (me) parecem agora evidentes. A distorção da perspectiva é mais sutil do que nas imagens de Lynch, mas ainda assim perceptível ao olhar mais atento. O ângulo entre as duas paredes do fundo aprofunda-se vertiginosamente. As linhas traçadas pelos pisos no chão são levemente curvas em direção ao centro da imagem. A grande angular literalmente sugou todos os elementos ao seu alcance e forçou-os a conviver no mesmo plano bidimensional, criando um ambiente irreal (mágico?), mas não tão irreal a ponto de quebrar bruscamente a ilusão naturalista. O (meu) olhar desarmado deixa-se tragar sem resistência numa espécie de redemoinho. Seria esse redemoinho que sempre (me) trazia de volta essa foto? Essa combinação das evidências de um dos primeiros Festivais de Apartamento – o público presente, os *performers* se apresentando, a casa onde tudo aconteceu – combinadas com a maneira com que o “funil” do obturador digital as capturou, fixando-as numa nova realidade, onde a mente pode vagar, impunemente, do bidimensional para além da percepção cotidiana das dimensões? Tomado por esses sentidos que se dobram uns sob e sobre os outros, surpreendo-me transfigurado em Walter Gilman, personagem do escritor americano H.P. Lovecraft, febril e enfeitiçado pelos ângulos estranhos do quarto onde precisa dormir todas as noites, enquanto estuda teorias matemáticas extravagantes:

O quarto de Gilman (...) tinha uma forma estranhamente irregular. A parede norte inclinava-se perceptivelmente para dentro, ao passo que o teto baixo se inclinava ligeiramente na mesma direção. (...) Não havia qualquer acesso – ou qualquer indício de um antigo caminho de acesso – ao espaço que deveria ter existido entre a parede oblíqua e a parede externa, vertical, do lado norte da casa. (...) O sótão sobre o teto – que decerto tinha o piso inclinado – era também inacessível. (...) Com o passar do tempo, cresceu o interesse de Gilman pela parede e pelo teto irregulares de seu quarto, pois ele começou a ver nos ângulos estranhos um significado matemático que parecia proporcionar vagas deixas com relação à sua finalidade. (...) Não era através de determinados ângulos que ela alegava ter atravessado as fronteiras do mundo espacial que conhecemos? (LOVECRAFT; 1983, pg. 203)

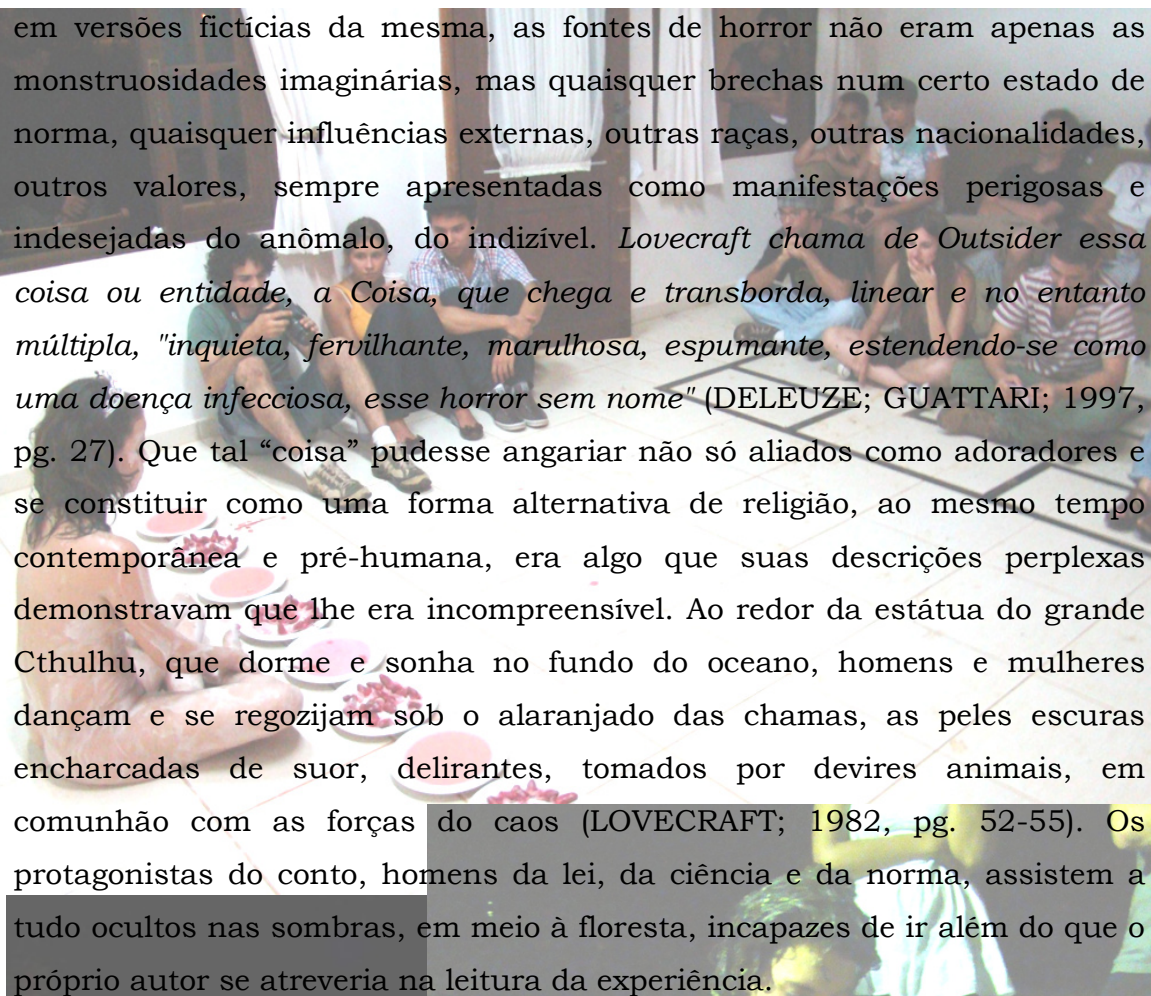
Excêntrico como seus personagens, Lovecraft alcançou um reconhecimento singular como autor de narrativas fantásticas. Seu estilo característico e seu universo (para alguns, mitologia) ficcional meticulosamente construído, acabaram por se constituir, com o tempo, como um subgênero dentro do horror gótico, a ponto do adjetivo “lovecraftiano” hoje ser habitualmente utilizado para caracterizar autores e obras, nas mais variadas mídias, que se apropriaram de sua influência. Suas histórias insistem obsessivamente na idéia de que a realidade física do mundo está sempre a um passo de ser rompida por forças cósmicas pré-humanas que aguardam adormecidas, num estado de perpétuo sonho. Deuses/demônios de nomes impronunciáveis e aparências indescritíveis, apenas a um passo além das frestas do que a humanidade entende como real. Certos lugares, dotados de características geométricas ímpares, podem servir como passagens por onde se podem ver ou entrever outros mundos, outras estranhas e terríveis possibilidades.

Howard Lovecraft foi atingido pelo horror da geometria errônea; escrevia sempre a respeito de ângulos não euclidianos que torturavam o olho e feriam o espírito, e sugeria outras dimensões, em que a soma dos três ângulos do triângulo poderia totalizar um pouco mais ou menos que cento e oitenta graus. Contemplar tudo isso,

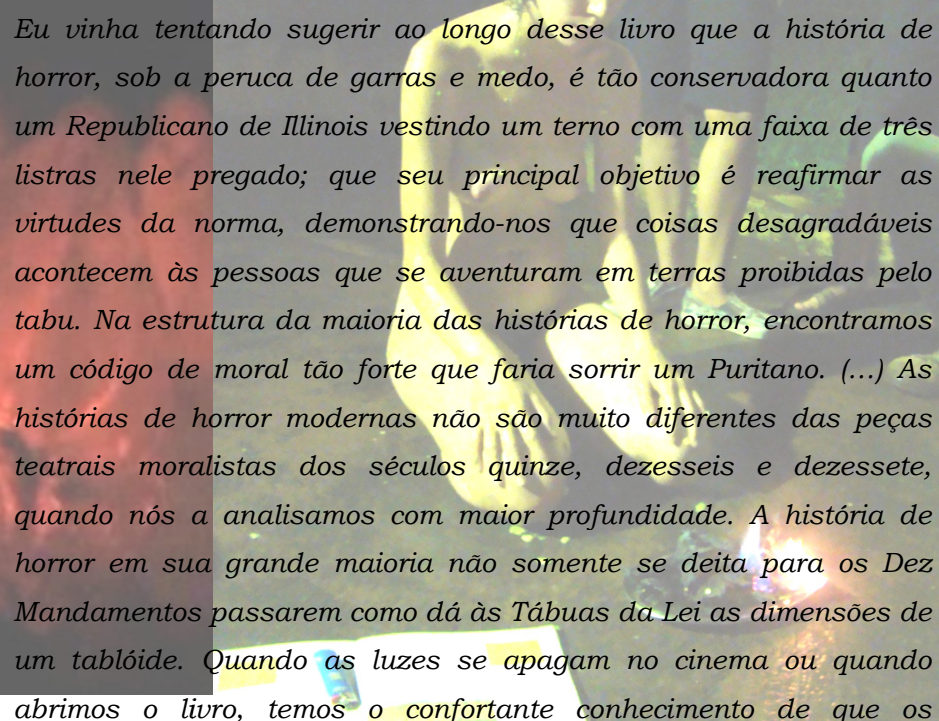
sugeria ele, poderia ser o suficiente para levar um homem à loucura. Ele não estava muito distante da verdade; nós sabemos, a partir de inúmeros experimentos psicológicos, que quando se adultera a perspectiva de um homem sobre seu mundo físico, altera-se também o que pode ser na verdade o esteio do espírito humano. (KING; 1989, pg. 315)

Lovecraft sempre descreveu suas visões de perspectivas impossíveis e mundos bizarros como fontes inesgotáveis de pesadelos, horror e angústia. Sua prosa sobrecarregada de adjetivos sufoca ao tentar não fornecer brechas por onde o leitor possa emprestar outros sentidos para as descrições. Embora seja um dos meus escritores de ficção favoritos, minha leitura de seus livros nunca foi tranqüila, assemelhando-se mais a uma espécie de duelo. Lovecraft “quer” que eu sinta horror e repulsa por suas criaturas e deuses, por suas cidades “ciclópicas” (um dos inúmeros adjetivos lovecraftianos), seus universos e realidades, resistindo com todas as forças à minha leitura fascinada pelas possibilidades fantásticas que tais prodígios evocam. Seus personagens, ainda que quase sempre homens da ciência (geólogos, biólogos, matemáticos, etc.), sempre reagem às descobertas de passagens e vestígios dos mundos além do véu com o mais absoluto horror, nunca com curiosidade e fascínio científicos. Eu lia seus contos e novelas com um misto de encantamento e irritação por nunca conseguir me identificar com os sentimentos e discursos dos personagens, sua defesa apaixonada por uma suposta necessidade de brechar a curiosidade e o fascínio humano pelo desconhecido, agradecendo a suposta *incapacidade que tem a mente humana de correlacionar todos os seus conhecimentos* (LOVECRAFT; 1982, pg. 43), única coisa que nos salva de compreender os abismos que existem para além da realidade.

Na foto que sempre (me) retorna, talvez se manifeste um eco desse velho duelo. Lovecraft, escrevendo(-me) de Providence, New England, nas primeiras duas décadas do século XX, talvez não pudesse fazer mais do que tentar (me) alertar sobre o (seu) medo imanente das brechas do real, dos devires que (lhe/me) atravessam, indesejados deuses/demônios alienígenas. Nas narrativas, quase sempre ambientadas na mesma cidade onde vivia ou

A group of people, mostly young adults, are sitting on the floor in a circle. They appear to be in a room with large windows in the background. Some are looking at a book or a screen, while others are looking towards the center. The scene is dimly lit, with light coming from the windows.

em versões fictícias da mesma, as fontes de horror não eram apenas as monstruosidades imaginárias, mas quaisquer brechas num certo estado de norma, quaisquer influências externas, outras raças, outras nacionalidades, outros valores, sempre apresentadas como manifestações perigosas e indesejadas do anômalo, do indizível. *Lovecraft chama de Outsider essa coisa ou entidade, a Coisa, que chega e transborda, linear e no entanto múltipla, "inquieta, fervilhante, marulhosa, espumante, estendendo-se como uma doença infecciosa, esse horror sem nome"* (DELEUZE; GUATTARI; 1997, pg. 27). Que tal “coisa” pudesse angariar não só aliados como adoradores e se constituir como uma forma alternativa de religião, ao mesmo tempo contemporânea e pré-humana, era algo que suas descrições perplexas demonstravam que lhe era incompreensível. Ao redor da estátua do grande Cthulhu, que dorme e sonha no fundo do oceano, homens e mulheres dançam e se regozijam sob o alaranjado das chamas, as peles escuras encharcadas de suor, delirantes, tomados por devires animais, em comunhão com as forças do caos (LOVECRAFT; 1982, pg. 52-55). Os protagonistas do conto, homens da lei, da ciência e da norma, assistem a tudo ocultos nas sombras, em meio à floresta, incapazes de ir além do que o próprio autor se atreveria na leitura da experiência.

A person wearing a dark, hooded costume is sitting in a chair. The person's face is obscured by the hood. They are looking down at something in their hands. The background is dark and indistinct.

Eu vinha tentando sugerir ao longo desse livro que a história de horror, sob a peruca de garras e medo, é tão conservadora quanto um Republicano de Illinois vestindo um terno com uma faixa de três listras nele pregado; que seu principal objetivo é reafirmar as virtudes da norma, demonstrando-nos que coisas desagradáveis acontecem às pessoas que se aventuram em terras proibidas pelo tabu. Na estrutura da maioria das histórias de horror, encontramos um código de moral tão forte que faria sorrir um Puritano. (...) As histórias de horror modernas não são muito diferentes das peças teatrais moralistas dos séculos quinze, dezesseis e dezessete, quando nós a analisamos com maior profundidade. A história de horror em sua grande maioria não somente se deita para os Dez Mandamentos passarem como dá às Tábuas da Lei as dimensões de um tablóide. Quando as luzes se apagam no cinema ou quando abrimos o livro, temos o confortável conhecimento de que os

malfeitores serão punidos, com certeza, e as coisas voltarão aos seus devidos lugares. (KING; 1989, pg 431)

Alterar a geometria, alterar a perspectiva, ver e entrever outros mundos, outras possibilidades? No chapado bidimensional da foto, a vertigem (me) punge, os ângulos se alongam, os sentidos escapam por linhas de fuga na perspectiva alterada. A imagem que (sempre) retorna e parece se desejar um símbolo, uma esperança, um desejo de comunhão com devires que a atravessam, que atravessam o festival. Perspectiva como metáfora: um ponto fixado de onde a vista alcança um determinado raio que, nesse momento, é o (um) mundo, de onde é possível traçar planos, ensaiar objetivos, seguir adiante, ou desviar, ou parar, ou voltar atrás. Mude o ponto, mude o mundo. Ou mantenha o ponto e mude a perspectiva, que na foto, afinal, sempre será uma ilusão. Qual é a perspectiva do Festival do Apartamento? Em que ponto se fixa?

Lovecraft não pôde deixar de insistir nos aspectos horrendos do buraco negro, entretanto passou toda a sua curta vida escrevendo a respeito, encontrando formas de descrevê-lo, de dizer dele. Walter Gilman temia estar enlouquecendo sob efeito dos ângulos exóticos de seu quarto, mas jamais tentou se mudar, talvez nem depois de sua morte. *Eram os sonhos que provocavam a febre ou a febre que causava os sonhos? (LOVECRAFT; 1983, pg. 199)* Ele não sabia. Como poderia saber? E o que importava? No último episódio de “Twin Peaks”, quando o Agente Cooper, que durante todo o seriado foi uma representação quase unidimensional da norma e dos valores ditos como positivos e desejáveis na cultura ocidental, encontrou na floresta a passagem para o *Black Lodge*, um lugar representado por uma sala vermelha fora do tempo e do espaço, onde as regras de geometria e perspectiva pareciam não fazer nenhum sentido e onde figuras exóticas como um anão, um gigante e um fantasma conversavam com ele falando ao contrário (mas, mesmo assim, inteligíveis) revelando-lhe coisas importantes e secretas expressas em frases absolutamente *nonsense*, a única coisa que o aterrorizou a ponto de fazê-lo fugir (em vão) foi o encontro com uma versão

alternativa de si mesmo habitando aquele lugar. E foi essa versão, não o “verdadeiro” Copper, que depois retornou ao chamado “mundo real”.

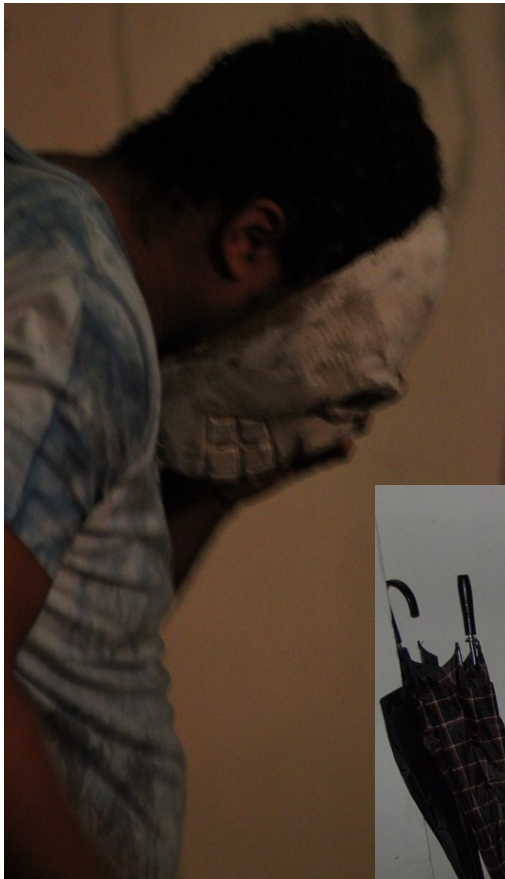


O duelo nunca terminou. Prossegue o desejo de comungar com os deuses/demônios que habitam além da geometria euclidiana, saber o que pode existir pouco além do véu, angariar alianças, contágios. Mas nas linhas de fuga que surgem, as novas possibilidades se enrijecem em (outras?) formas de norma. Performances são catalogadas e discriminadas de acordo com propostas e autorias, fixadas no blog para apreciação pública posterior. A potência do incapturável, plural e amorfo é cristalizada em imagens fotográficas que se tornam parte de coleções e currículos, automaticamente classificados segundo a lógica do digital, dos nomes de arquivo, das hierarquias alfabéticas e cronológicas. Lovecraft sorri oculto nas margens da floresta, como se agora ele mesmo se tornasse um limiar outro, o deus/demônio, o devir que (me) atravessa. Na mesma fotografia onde a perspectiva punge, tornando ângulo em linha de fuga, vertigem, desejo e símbolo (um acontecimento novo que, em meio à (re)constituição da norma, guarda a potência da continuidade da experiência) lá está o outro que (me) assombra, como o outro que assombrou o agente Copper. Mas, nesse caso, qual seria o perseguido e qual o perseguidor?

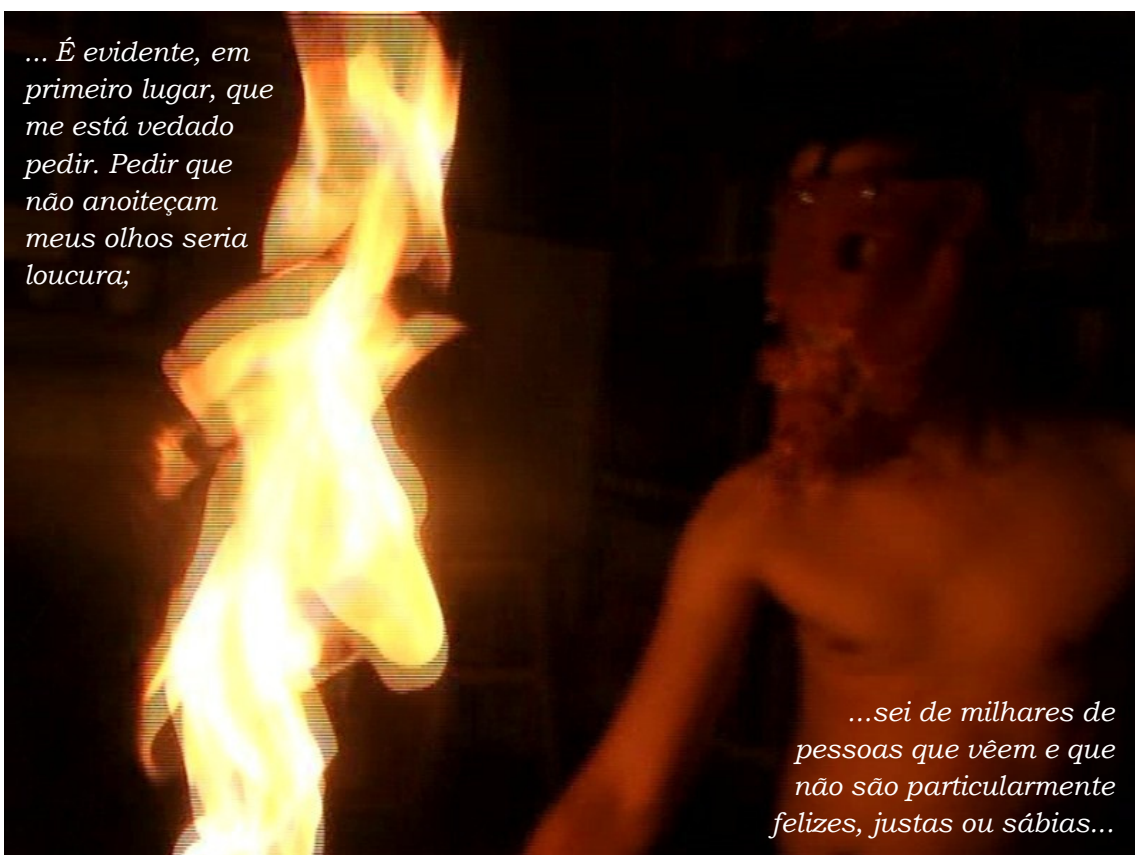


*Minha boca pronunciou e
pronunciará, milhares de vezes e
nos dois idiomas que me são
íntimos, o pai-nosso, mas só em
parte o entendo...*



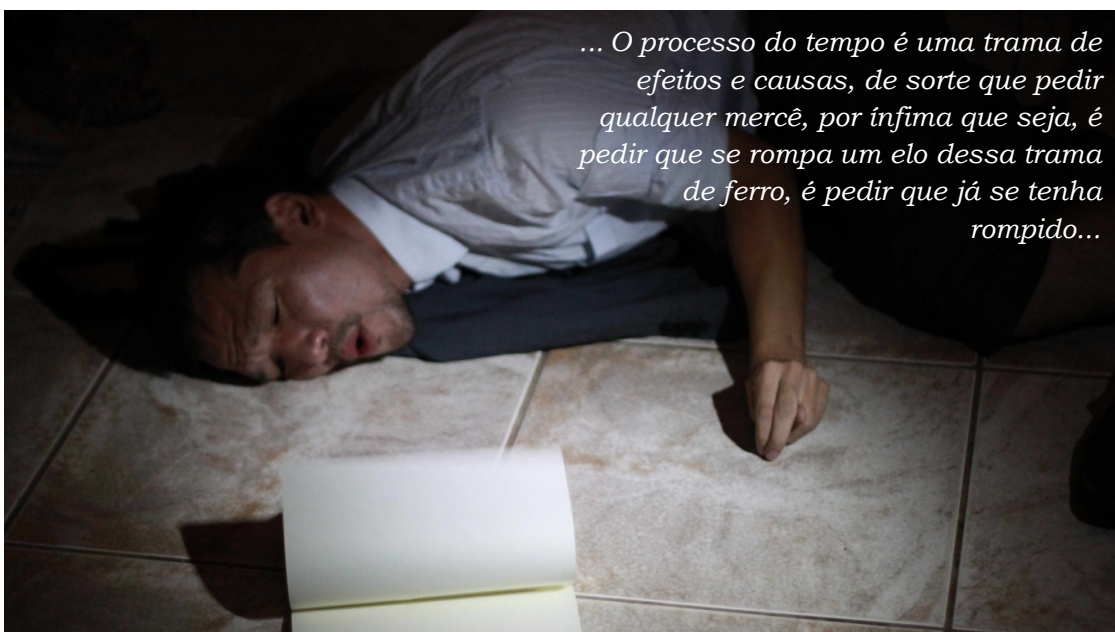






*... É evidente, em
primeiro lugar, que
me está vedado
pedir. Pedir que
não anoiteçam
meus olhos seria
loucura;*

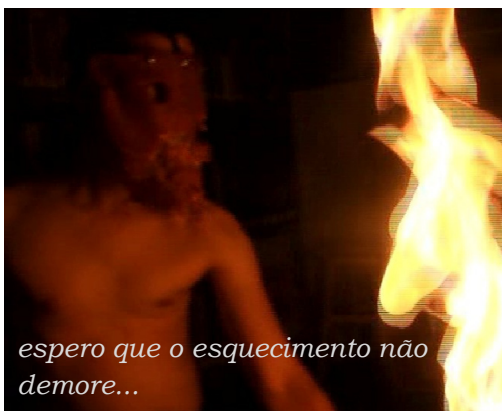
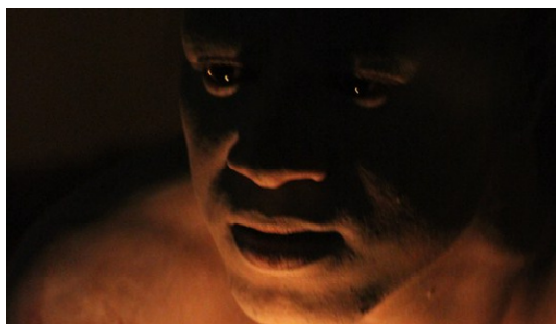
*...sei de milhares de
pessoas que vêm e que
não são particularmente
felizes, justas ou sábias...*

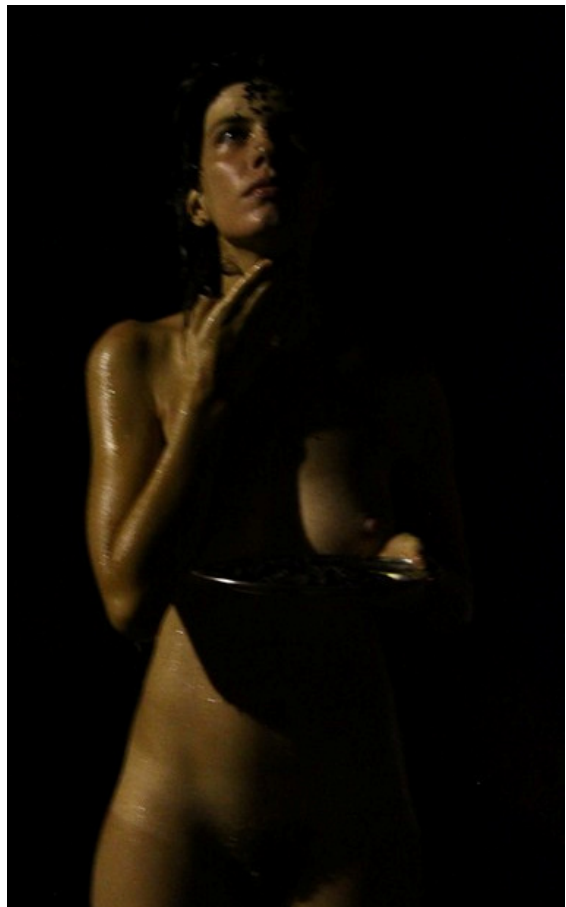
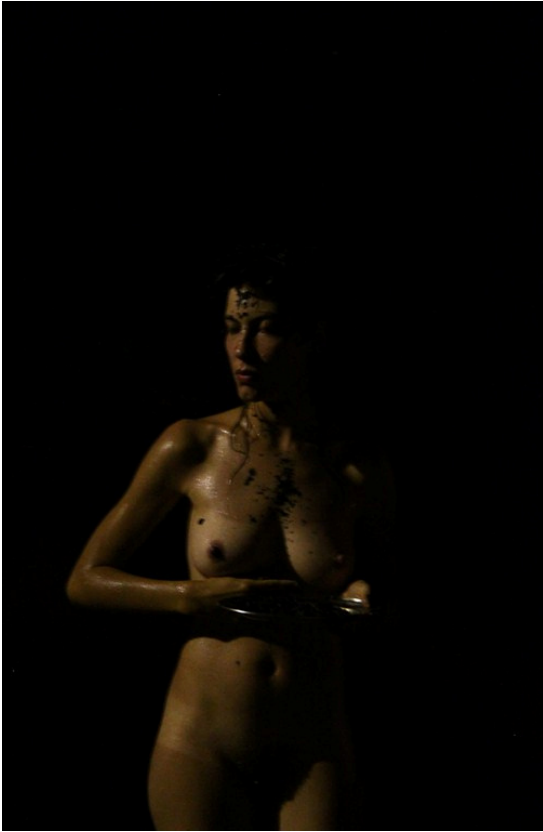


*... Não posso suplicar que
meus erros me sejam
perdoados; o perdão é um ato
alheio e só eu posso salvar-
me. O perdão purifica o
ofendido, não o ofensor, a
quem quase não afeta.*



*...A liberdade de meu arbítrio é talvez ilusória, mas posso dar ou
sonhar que dou. Posso dar a coragem, que não tenho; posso dar a
esperança, que não está em mim; posso ensinar a vontade de
aprender o que pouco sei ou entrevejo...*







*... Desconhecemos os desígnios do universo,
mas sabemos que raciocinar com lucidez e agir
com justiça é ajudar esses desígnios, que não
nos serão revelados...*



*...Quero morrer
completamente; quero
morrer com este
companheiro, meu
corpo.*

*Jorge Luis Borges
(Uma Oração)*



Havia um catálogo nos primeiros Festivais de Apartamento.

Duas folhas de papel sulfite colorido, dobradas e grampeadas na forma de um livrinho de oito páginas, trazendo sucintamente a programação do evento e informações de local e data. Tiragem de cerca de 30/50 exemplares, reproduzidos em fotocopiadora. Uma espécie de versão caseira de um catálogo de galeria, talvez até se pudesse chamar de pastiche. Talvez houvesse um misto de humor e orgulho pelo festival ter ser próprio catálogo, pela idéia de que os participantes (*performers* e/ou público) poderiam levar para casa algo palpável, um objeto que se deseja portador da mesma “aura” documental de um catálogo de uma galeria/mostra/exposição reconhecida e endossada pelos circuitos “oficiais”. Um atravessamento pelos mesmos processos de subjetivação capitalísticos com os quais o discurso do festival buscava se indispor.

Ainda que reduzido, havia um custo para produzir os catálogos. Assim, durante o evento, uma parte das cópias era separada e os exemplares entregues em mãos dos *performers* participantes, como documentação do festival, como objeto de currículo, prova de que o artista apresentou um trabalho ali, naquela casa, naquela noite; os exemplares restantes eram vendidos por uma quantia simbólica para os demais integrantes do público.

Ao menos essa era a teoria. Não raro, no dia seguinte, percebia-se que, exceto pelos exemplares presenteados diretamente, todas as cópias do catálogo continuavam lá, no mesmo lugar, às vezes manchadas de vinho. Ter, talvez, cinco exemplares vendidos poderia ser considerado um pico.

Pouca atenção era dada para esse fato, uma vez que, implicitamente, considerava-se que os catálogos eram algo feito principalmente para os *performers*, como uma não-declarada obrigação do festival para com seus participantes. Cobriam-se os custos, e produziam-se mais catálogos para os próximos eventos.

Porém, além dos aspectos quantitativos, com o tempo foram se tornando mais perceptíveis as relações que os freqüentadores dos festivais estabeleciam com os catálogos numa esfera micro-política. Tornavam-se evidentes as demonstrações de interesse meramente polido quando um artista recebia um catálogo, os agradecimentos desajeitados, as folheadas desinteressadas, os catálogos dobrados e enfiados desajeitadamente em bolsos e bolsas. Era comum, no dia seguinte, encontrar os catálogos esquecidos na casa, largados entre os restos da mostra/festa, até mesmo aqueles que haviam sido entregues em mãos aos artistas, os supostamente preciosos objetos de currículo.

Não se tratava exatamente de desdém, mais correto seria dizer que o apego que os organizadores sentiam pelos catálogos não era compartilhado por boa parte dos participantes do festival, ao menos não com a mesma intensidade. No contexto geral, pareciam ter pouca importância, apenas um adendo, apesar de dito como charmoso por alguns. Ainda assim, havia uma insistência em produzir os catálogos a cada evento, como se deixar de produzi-los representasse algum tipo de perda ou uma supersticiosa quebra de uma “tradição”. Ao invés disso, um novo elemento foi somado aos catálogos, um livro de registro, idêntico aos que são assinados por visitantes de galerias e exposições, deixado próximo a entrada da casa onde o festival acontecia, facilmente acessível para os freqüentadores marcarem sua presença para a posteridade.

Ao contrário dos catálogos, cuja manufatura envolvia certo esforço e custo, o livro de presenças era apenas um caderno facilmente transportável de um lugar para o outro. No processo geral de organização dos festivais não exigia mais do que uma rápida atenção. O desgaste envolvido na produção dos catálogos, entretanto, por fim acabou se mostrando mais determinante

do que o apego. Chegou o momento em que simplesmente não foram mais feitos. Previsivelmente, quase ninguém deu pela falta e hoje sua confecção parece uma lembrança distante.

Quanto ao livro de registro, sua média de assinaturas sempre foi significativamente menor do que a quantidade de pessoas visivelmente presentes em cada evento. Mesmo colocado num local de destaque, era evidente que a presença do livro costumava passar despercebida, ao menos para as pessoas que não eram diretamente convidadas a assinar. Assim como o catálogo, o apego pelo livro de registro parecia ser exclusivo da organização. No contexto dos festivais em si, sua presença ou ausência não era de modo algum determinante.

Por fim, um inusitado incidente acabou tornando impossível ignorar essa falta de importância. Um e-mail enviado por uma das responsáveis pela casa onde a oitava edição do evento foi realizada, em São Carlos/SP, avisa a organização de que o livro de registro havia sido esquecido lá, mas estava guardado para quando alguém fosse buscar. Até então nenhum dos integrantes da organização havia sequer percebido que o livro havia sido deixado para trás. Quando o nono Festival de Apartamento aconteceu em Campinas, um mês depois, não havia mais livro de registro. Ninguém perguntou a respeito. No momento em que esse texto está sendo escrito, o livro continua em São Carlos e parece improvável que alguém consiga (ou tente) arranjar tempo ou disposição para ir buscá-lo tão cedo.

Esses episódios levam a algumas reflexões. Especialmente no caso do catálogo havia uma forte convicção de seu papel como elemento de currículo, entretanto, qualquer que fosse a preocupação dos *performers* com seus respectivos currículos, aparentemente não passava pelo catálogo, muito menos pelo livro de registro. Hoje nos parece, aos organizadores, que as fotos sejam então o único foco de preocupações curriculares/profissionais, mas é possível que essa também seja apenas outra idéia pré-concebida. Na relação estabelecida entre *performers* e organizadores, a palavra currículo raramente é mencionada. Não aparece nos e-mails, nas mensagens em redes sociais e nos comunicadores

instantâneos. É indiscutível que as fotos são objetos de desejo, mas o grau de importância das necessidades curriculares na constituição desse desejo não é tão evidente. Não seria o desejo pelas fotos algo equivalente ao desejo de reencontrar a si mesmo e à experiência vivida em fotos de férias, festas, reuniões de amigos e quaisquer outros atos cotidianos? As fotos enviadas por e-mail para os autores de cada performance não raro aparecem em seus blogs e sites particulares, em suas contas em redes sociais, em seus álbuns virtuais. Claro que um caráter curricular/profissional pode ser acionado por qualquer destes *performers* em cada uma dessas manifestações fotográficas públicas online, uma vez que as fronteiras entre o profissional e o pessoal tornam-se muito tênues, se realmente existem, e o grau de importância de cada área na subjetividade de cada artista está longe de ser facilmente identificável.

Pressupõe-se que tirar fotos no Festival de Apartamento, enviá-las aos artistas e disponibilizá-las no blog como um registro público, seja uma obrigação do festival para com os *performers*. Mais do que isso: pressupõe-se que esse registro, que essas fotos, sejam indispensáveis para sua continuidade, como uma forma de manutenção do *ritorno*. Seriam indispensáveis? Muitas coisas foram consideradas indispensáveis embora, aparentemente, os festivais não pareçam sentir falta delas. O apego pelas fotos existe, o apego pelo registro existe, o apego pelo blog existe, mas de quem é esse apego? O evento realmente precisa desse apego para continuar? As pessoas que se conectam e compõem livremente o festival precisam? Para que fotos?

Dias atrás, um *performer* que participou do mais recente festival respondeu da seguinte forma ao e-mail que a organização enviara com as fotos anexadas de seu trabalho: *NOSSA, obrigado de coração pelas fotos!!! Estão lindas!!! Adorei abrir o arquivo e ver esse monte de fotos! **Nem imaginei que vocês tinham tirado fotos!** Brigadão!* (grifo meu)

Enquanto isso, novas edições do festival começam a ser planejadas...

BIBLIOGRAFIA

- ARTAUD, Antonin (1896-1948). **O Teatro e Seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. 2.^aed. São Paulo: Martins Fontes. 1999.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. **As Estratégias Fatais**. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, 170p
- BEY, Hakim. **TAZ: Zona Autônoma Temporária**; trad. Renato Rezende e Patrícia Decia – São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001. 88p. (Coleção Baderna)
- CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis** – 2.ed. – trad. Diogo Mainardi – São Paulo: Companhia das Letras, 1990. 152p.
- COHEN, Renato. **Performance como Linguagem** – São Paulo: Perspectiva, 2002. 176p.
- COHEN, Renato. **Work in Progress na Cena Contemporânea**: criação, encenação e recepção. São Paulo: Perspectiva, 2004 (Estudos, 162)
- CORTÁZAR, Julio. **62 – Modelo Para Armar**. Trad. Glória Rodriguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000
- CORTÁZAR, Julio. **O Jogo da Amarelinha**. Trad. Fernando de Castro Ferro. São Paulo: Círculo do Livro, 1989
- DELEUZE, Gilles, 1925-1995. **Conversações**; trad. Peter Pál Pelbart – São Paulo: Ed.34, 1992. 232p. (Coleção TRANS)
- DELEUZE, Gilles, 1925-1995. **O Abecedário de Gilles Deleuze**: Transcrição integral do vídeo, para fins exclusivamente didáticos. Disponível em: <<http://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=cmVuYXRvZmVycmFjaW5pLmNvbXxyZW5hdG9mZXJyYWNpbml8Z3g6NDBhY2UwMDgxM2FkN2ZkMw&pli=1>>. Acesso em: 12 ago. 2010.

- DELEUZE, Gilles, 1925-1995; GUATTARI, Felix, 1930-1992. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, Vol.4; trad. Suely Rolnik – São Paulo: Ed.34, 1997. 176p. (Coleção TRANS)
- DELEUZE, Gilles, 1925-1995; GUATTARI, Felix, 1930-1992. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**, Vol.1; trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa – São Paulo: Ed.34, 1995. 96p. (Coleção TRANS)
- FERRACINI, Renato. **Codificar para recriar: a busca do “Punctum”**. Disponível em: Renato Ferracini - Artigos: <
<http://www.renatoferracini.com/home/pos/artigos/Punctum.pdf?attredirects=0&d=1>>. Acesso em: 06 fev. 2011.
- GLUNSBURG, Jorge. **A Arte da Performance** – 2.ed. – trad. Renato Cohen – São Paulo: Perspectiva, 2009. 152p. (Debates: 206)
- GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente** – trad. Jefferson Luiz Camargo – São Paulo: Martins Fontes, 2006. 230p. (Coleção A)
- GOMBRICH, Ernst. H. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2000. 688p
- GUATTARI, Felix, 1930-1992. ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo** – 9.ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. 440p.
- HOME, Stewart. **Assalto à Cultura: Utopia, Subversão, Guerrilha na (Anti) Arte do Século XX** – 2.ed. – trad. Cris Siqueira – São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004. 200p.
- KING, Stephen. **Dança Macabra**. Trad. Maria Claudia Santos Lopes. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989 (Mestres do Horror e da Fantasia)
- LARROSA Bondiá, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Disponível em: Revista Brasileira de Educação Nº 19 (2002)
http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf>. Acesso em: 12 ago. 2010.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura**; trad. Carlos Irineu da Costa – São Paulo: Ed.34, 1999. 264p. (Coleção TRANS)

- LÉVY, Pierre. **O que é o Virtual?** ; trad. Paulo Neves – São Paulo: Ed.34, 1996. 160p. (Coleção TRANS)
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **A Casa das Bruxas**. Trad. Donaldson M. Garschagem. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983 (Mestres do Horror e da Fantasia)
- LOVECRAFT, Howard Phillips. **Um Sussurro nas Trevas**. Trad. Donaldson M. Garschagem. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982 (Mestres do Horror e da Fantasia)
- MASSEY, Doreen B. **Pelo Espaço: Uma Nova Política da Espacialidade** – trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 312p.
- McCLOUD, Scott. **Desvendando os Quadrinhos**. Trad. Hécio de Carvalho/Maria do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.
- MESQUITA, André Luiz. **Insurgências Poéticas: Arte Ativista e Ação Coletiva** (1990-2000) dissertação de mestrado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.
- OLIVEIRA JUNIOR, W. M.; "Fotografias dizem do (nosso) mundo - educação visual no encarte Megacidades , do jornal O Estado de S. Paulo", "**O ensino da geografia e suas composições curriculares**", 01/2010, ed. 1, Editora da UFRGS, Vol. 1, pp. 23, pp.46-68, 2010
- ROLNIK, Suely. **Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil** (1987). Disponível em: Núcleo de Estudos da Subjetividade: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2010.
- ROLNIK, Suely. **Criação e resistência: um divórcio** (2003). Disponível em: Núcleo de Estudos da Subjetividade: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Divorcio.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2010.

- ROLNIK, Suely. **Geopolítica da cafetinagem** (2006). Disponível em: Núcleo de Estudos da Subjetividade: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2010.
- ROLNIK, Suely. **Ninguém é deleuziano** (1995). Disponível em: Núcleo de Estudos da Subjetividade: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/ninguem.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2010.
- ROLNIK, Suely. **O ocaso da vítima. A criação se livra do cafetão e se junta com resistência** (2003). Disponível em: Núcleo de Estudos da Subjetividade: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/cafetaria.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2010.
- SANTOS, José Maria Peixoto. Breve Histórico da Performance Art. **Revista Ohun**, ano 4, n. 4, p., dez 2008.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: Revista **O Percevejo**, trad Dandara, Rio de Janeiro: UNI-RIO, ano 11, 2003, p.25-50.
- SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia** – trad. Rubens Figueiredo – São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- VELHO, Gilberto. **Individualismo e Cultura**: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea – 8.ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2008. 150p.
- WUNDER, Alik. Restos quase mortais: fotografia, acontecimento e escola. 31ª Reunião Anual da ANPED. Caxambu, 2008. p.01-22.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura** – 2.ed. – trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich – São Paulo: Cosac Naify, 2007. 128p.