

Tantas linguagens quantos desejos houver

Pollyana Quintella

Em meio a uma aguda crise política, *Farsa* reúne obras que desafiam estruturas convencionais da linguagem, procurando expandir nossos modos de escrever o mundo e a nós mesmos. Os trabalhos expostos reverberam entre si para além de conceitos e amarrações curatoriais, e se relacionam de maneira a extrapolar os núcleos temáticos e as vizinhanças espaciais. Seria possível reorganizá-los duas, três, quatro vezes, como quem edita versos de um poema em construção.

Mais do que elaborar uma hipótese analítica, *Farsa* procura delirar com as obras na vertigem de seus discursos. Nos parece que a linguagem, em alguma medida, está sempre delirando: não se encaixa perfeitamente no desenho do real, fracassa continuamente em criar um diálogo com o mundo. E o poema, como diz Luiza Neto Jorge, nos “ensina a cair”. Cair, pender, fracassar, errar melhor.

No entanto, se não é possível existir fora da linguagem, é através dela que sofisticamos uma imaginação que permite organizar o real, testar modos de viver e sonhar coletivamente, ontem e hoje. Não é incomum notar que o discurso crítico sobre o presente no Brasil faça constantes referências ao passado, especialmente aos anos 1960 e 1970, no plano político e cultural. Como naqueles anos, o país experimenta certo endurecimento político, lançando mão de sentimentos conservadores e moralistas de parte da população para instituir pautas arcaizantes. Fala-se de similaridades históricas, buscando nos eventos de outrora a gênese de traumas não elaborados, que agora ressurgem como o “retorno do recaiado”, segundo uma perspectiva freudiana. Mas se naquela altura acreditava-se no Brasil como “país do futuro”, voltado para a ideia de progresso, hoje o otimismo está mais baixo, e abdica-se da promessa histórica pela realidade pós-utópica. Narrativas apocalípticas nos soam mais próximas. A história não era mesmo linear, afinal.

Por outro lado, tendemos a fetichizar os eventos do passado, ignorando por vezes a singularidade estabelecida pelas lutas contemporâneas. Associações puramente literais podem, ao invés de colaborar, aprisionar o presente nas soluções fracassadas de ontem, e

esboçar um panorama em que a realidade parece imóvel e pouco mutável. Portanto, parece ser preciso dançar com o tempo em espiral, e é no meio dessa delicada perspectiva que buscamos confrontar obras históricas e contemporâneas, e aproximar os ecos do passado dos sussurros do presente. Neste conjunto, prevalecem, embora não exclusivamente, vozes femininas e feministas cuja posição desestabiliza a norma da língua, ferramenta de poder por excelência. Se a língua portuguesa – a sexta língua mais falada do mundo – perpetua profundas relações hierárquicas, institui modos de dizer e fixa identidades desiguais, aqui se vê o torcer e o ficcionar de sua sintaxe, no anseio de vislumbrar outros horizontes.

É também por isso que contamos com a colaboração de Angélica Freitas, Ismar Tirelli Neto, Natasha Felix e Raquel Nobre Guerra, quatro poetas que imprimiram seus olhares sobre vários dos trabalhos expostos e produziram textos disponíveis nesta publicação. Mais do que analisar, suas vozes autorais caminham junto e a partir dos trabalhos, ao formar perspectivas singulares para o nosso trajeto.

Língua delirante, língua experimental

Os anos 1960 e 1970 presenciaram uma radical experimentação no campo da literatura, ao ponto de extrapolar seus meios. Tanto no Brasil quanto em Portugal, intensificaram-se o interesse por situações que aconteciam fora e além do livro, percorrendo voz, corpo, presença e visualidade. O espaço tornou-se elemento mais ativo de composição e passou a colaborar na construção de um ambiente de imersão para a palavra como recurso gráfico-espacial, ou “verbivocovisual”, como diz a expressão joyceana devidamente apropriada pela poesia concreta brasileira. Além disso, aspectos como cor, volume e forma ganharam atenção no território da poesia. Referências não ocidentais, como o ideograma chinês, transformaram-se em grandes exemplos de experimentação e concisão verbal, simultaneamente.

Se a poesia canônica era uma prática relativamente solitária, restrita a saraus e à intimidade da leitura doméstica, a inauguração da poesia experimental trouxe uma série de eventos, encontros e movimentos para aproximar seu séquito. No Brasil, multiplicaram-se grupos como *Noigrandes*, *Poema/Processo*, *Poesia Concreta*, *Práxis*, *Tendência*, enquanto

em Portugal poetas também produziam revistas, antologias e mostras coletivas de seus pares em torno da poesia experimental.

Nesta exposição, Ana Hatherly transforma os códigos da escrita em um não-texto em *Revolução* (1977), fazendo do risco sobretudo desenho, visualidade, trama. A escrita é simultaneamente signo e imagem, e as letras parecem amontoadas como uma grande multidão, prontas para instaurar uma revolta.

É também notável o insistente caráter lúdico dessas experimentações, próximas dos procedimentos da infância. No ícone de sua obra, *Aranha* (1963), Salette Tavares partiu da observação de uma aranha diminuta e fictícia de seus filhos, atenta ao caráter lúdico daquilo que lhe rodeava. Tavares, em carta para Ana Hatherly, afirma que “Brincar é a criatividade da infância que levamos pela vida fora, se o soubermos”.¹ Outro exemplo dessa íntima relação da poeta entre o lúdico e a experimentação é *Ourobesouro* (1965), escrito quando tinha apenas 12 anos, e refeito décadas depois, chegando a versão final. *Maquinin*, originalmente de 1963, recuperado posteriormente em 2010, também é exemplo desse desdobramento, como um móvel que brinca de desfazer as palavras na sua ligação com as sílabas, desmembrando discursos e enunciados.

Momento (Neide Sá, 1967) é outra obra que lembra as brincadeiras de criança, com origamis e dobraduras de papel. O poema só acontece se atravessado pela manipulação da folha dobrada, ao desplanificar-se a experiência da poesia. Trinta anos depois, *Registros* (1997) apresenta uma grande manta de borracha preta que pende da parede até descer ao chão, com ideogramas e outros signos visuais aplicados em vinil branco sobre sua superfície. O espectador é convidado a caminhar sobre a manta, experimentando o vocabulário inventado pela poeta com o seu próprio corpo. Álvaro de Sá escreveu, no contexto de sua primeira exibição, que se tratava de uma “Quase-escrita que pode ser lida a partir do alto ou de baixo”.² O objetivo desse jogo, afinal, é macular as imposições colocadas pelo objeto-livro.

O mesmo podemos notar com a *Caixa-Objeta* (E. M. de Melo e Castro, 1961–1966) onde se abriga uma série de “poemas cinéticos”, produzidos com materiais frágeis como papel e cartolina. Mais uma vez, os poemas precisam da manipulação para existirem em sua

¹ Salette Tavares. *Poesia gráfica*. Lisboa: Editora Casa Fernando Pessoa, 1995.

² Álvaro de Sá, 1998, texto avulso.

completude. O percurso de recepção torna-se mais aberto e aleatório, já que depende das escolhas que o leitor fará.

A radicalização desse tipo de experimentação chega à *Poesia Viva* (Paulo Bruscky e Unhadeijara Lisboa, 1977), quando o poema torna-se performance e evento. A fim de homenagear os dez anos do movimento *Poema/Processo*, os artistas convidaram participantes a vestirem letras de modo a corporificar o poema. Assim, a poesia se apresentava como gesto efêmero, sem deixar vestígios além de sua documentação posterior. Trata-se de produções necessariamente *intermídia*, que se valem da contaminação entre linguagens para elaborar algo próprio, ao ponto de não sabermos se intitulamos seus autores como poetas ou artistas, o que por fim não é assim tão importante.

Em contexto mais recente, Mariana Matos produziu o poema visual “Eu quero rasgar o rigor” (2019), lançando mão de uma tipografia que altera o modo como percebemos as palavras. Como seria possível refrescar, abrir, esgarçar o sentido das coisas para além do discurso? É o que também fazem os Von Calhau! ao criar desenhos por meio de exercícios perversos com as letras do alfabeto, vários deles espalhados pela exposição. Ao desestabilizar a linguagem, a dupla parece também desestabilizar o mundo, ao produzir um repertório de humor sobrenatural.

Dizer é duplicar e inventar

Enquanto a poesia aproximou-se da experimentação como gênero, a prosa construiu mundos e planetas inteiros, descreveu minúcias e detalhes, adensou as possibilidades da ficção. E ficcionalizar a realidade, saber contar histórias, é um modo de escapar dos fardos do presente e sobreviver a eles. Movimentos como o afrofuturismo, o futurismo indígena e as ficções visionárias são modos de imaginar como sociedades de legados ancestrais viveriam em cenários de alta tecnologia, anos à frente do nosso. Ao mesmo tempo, percebemos que as primeiras e mais antigas formas de arte e literatura são também fantásticas, com uma gama de mitologias e lendas que transformam a realidade enquanto alicerçam a cultura de seus povos. Duplicando o real, as palavras inventam novas perspectivas, encenam o jogo social.

Nesse sentido, ao cruzar as grandes cortinas suspensas de *Farsa* (Renata Lucas, 2019), os corpos nos parecem fragmentados, já distantes de uma narrativa única e linear. Se no teatro não é possível ver o que está por trás do palco, nesta obra podemos investigar o

espetáculo, circundar e examinar seus mecanismos, na promessa de acessar uma realidade mais aparente.

Também em *Gota* (Yuli Yamagata, 2020), uma gota de sangue recheada de espuma pende do teto, encenando seu próprio papel. Muito maior que uma gota normal, sua hipérbole produz uma dissimulação precária da realidade, lançando mão do humor e da ironia próprios do gênero farsesco. Se não nos é permitido estar fora da linguagem, dançamos com ela, exercitamos algum delírio possível.

Já em *Cuerpo Celeste* (Aline Motta, 2020), o interesse está na escrita dos povos da África Central e em seus respectivos desdobramentos no Brasil, com os chamados “pontos riscados”. Um cosmograma bakongo projetado no chão simboliza os grandes ciclos do sol, da vida, do universo e do tempo, construindo uma epistemologia calcada em saberes milenares. Além dele, uma série de provérbios das línguas kikongo e umbundu funcionam como oráculos para o público. Testemunhamos uma profusão de línguas que sobrevivem às narrativas hegemônicas para além do epistemicídio colonial empenhado em destruir idiomas e dialetos autóctones. Em *Força* (Katumirim, 2019), a *rapper* indígena diz que “nós vamos até o fim, porque nós estamos vivos”, enquanto em *Pulso* (Denise Alves-Rodrigues, 2020), pulsações luminosas da Terra e de outros corpos celestes são transformadas em vibrações sonoras, configurando uma linguagem espacial própria. Outros mundos sempre estiveram aqui, e com eles reescrevemos o futuro.

Mas quem pode falar?

Segundo Roland Barthes, a literatura é o lugar onde é possível ouvir a língua do lado de fora do poder, uma vez que seu papel é encenar a realidade. Mas aprendemos com os autores decoloniais que esse lugar não é pressuposto, uma vez que não são todos que podem fazer literatura, ou não podiam. Quem escreve, diz Grada Kilomba, faz-se autoridade de sua própria história. Quem não escreve, ou não pode escrever, vê-se narrado pelo olhar do outro³. Até então, o lugar hegemônico do poder literário pertencia ao homem branco, cujo privilégio é definir padrões de realidade, construir sua própria identidade, nomear a si e aos outros.

³Grada Kilomba. *Memórias da Plantação*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

E o que nos ensinam as vozes dissidentes desses padrões? Ensinam que existe linguagem e sentido para além do projeto erigido pelo ocidente; ensinam que a falência da língua não é a falência de toda a linguagem, mas a falência de um projeto específico: o europeu iluminista, cuja pretensão era produzir uma linguagem teoricamente translúcida e eficaz, na qual o pensamento analítico e a consciência seriam capazes de controlar todos os aspectos da vida.

Ainda assim, poder falar e escrever requer que se seja lido e ouvido, porque é quem ouve que autoriza o falante. De acordo com o feminismo, cedo entendemos que a falante não autorizada torna-se louca. “Esta mulher está louca”, eles dizem. É delirante aquele que escapa ao protocolo. Nesse contexto, falar de outro lugar que não o fálico e masculino exige negociações delicadas.

Grada Kilomba afirma ter optado por escrever seus textos em inglês, desde que identificara na língua portuguesa uma profunda perpetuação da história e da herança colonial e patriarcal, com seus termos constantemente referidos no gênero masculino, por exemplo. Dez anos foram precisos para que seu livro *Memórias da plantação* (Cobogó, 2019) fosse finalmente traduzido para as duas versões do português, de Portugal e do Brasil, no contexto de sua participação na FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty). Embora essas discussões tenham demorado a se adensar no Brasil, agora elas nos atravessam com toda força. No entanto, para além da fuga da língua nativa, resta investigar de que modo temos construído uma “nova linguagem” dentro da própria língua portuguesa.

Afinal, ainda que haja origem comum, há também múltiplas diferenças na aplicação da língua lá e cá. Como no conhecido verso de Caetano Veloso, “Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luís de Camões...”, experimentamos diferentes texturas linguísticas segundo os repertórios locais. Com o recente *boom* de brasileiros em Portugal, as diferenças no uso da língua ficaram ainda mais evidentes. Do lado de cá, é comum que informalidades estejam mais presentes, como no conto de Conceição Evaristo, depois revisto por Jota Mombaça: “A gente combinamos de não morrer”, em que a conjugação supostamente equivocada reforça o uso popular de uma língua que busca a sua reinvenção. Além disso, país de dimensões continentais, o Brasil coleciona uma enorme variação de sotaques e vocabulários autóctones, e há quem prefira dizer que falamos “brasileiro” a partir do reconhecimento de derivas e de usos singulares da língua.

Mas, indo além, nos cabe observar como respondem a isso os PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa), como Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Guiné Equatorial. No último caso, a adoção do português como língua oficial é estratégia puramente política, uma vez que maioria da população tem espanhol como língua nativa.

Em *Farsa*, temos a colaboração pontual de *rappers*, MC's e kuduristas de Angola, com um conjunto de videoclipes. O kuduro, da periferia de Luanda, tem sua maior representação em Titica, primeira cantora transsexual de Angola, ícone das lutas LGBTI+ no país. Em *Procura o brinco* (2014), exibido na exposição, Titica por vezes diz coisas que não sabemos bem o que significam, como “*oprakata, oprakopei*”, mas que nos embalam nas batidas, acabando por serem associadas ao corpo, lição maior do ritmo. Fado, kuduro, funk e samba são os ritmos que habitam em torno de uma mesma língua múltipla.

De volta ao Brasil, agora atravessado pelo legado das diásporas africanas, há ainda o poderoso dialeto pajubá, mistura de português informal com palavras de origem nagô e iorubá, devidamente apropriadas pelo universo LGBTI+. Não se trata apenas de um vocabulário próprio, mas de uma língua que exige performatividade dos corpos falantes, com gestos, trejeitos e entonações específicas. Criado entre as décadas de 1960 e 1970, no contexto da ditadura militar, o pajubá se constituiu como dialeto secreto, como um modo de sobrevivência de trans e gays nas ruas. Além de resistir culturalmente por meio da zomba e da “lacrção”, o dialeto é um modo de escapar dos parâmetros de uma língua heteronormativa. Na exposição, apresenta-se o videoclipe da música *Coytada* (Linn da Quebrada, 2017), em que pode se notar o constante substituição do “I” pelo “Y” pelo pajubá.

As vozes da rua

Se os meios oficiais da escrita ainda estão reservados para poucos, a rua é um livro infinito, com uma profusão de recados e vozes, e a palavra pública é quase sempre um grito. É preciso falar alto onde a informação está sempre em disputa, e desenvolvemos diversas táticas para produzir visibilidade e modos de midiaticização no espaço público: intervenções gráficas, lambes em série, associações radicais entre palavra e imagem – um conjunto de estratégias que constitui uma cultura visual própria, da propaganda ao picho. Em *Amanhã não há Arte* (Carla Filipe, 2019), há símbolos e grafismos de cartazes de discurso político pós Revolução

de Abril, em Portugal, composição que cria uma série de variações e sobreposições de seus elementos iniciais, questionando sua eficácia política enquanto imagem.

Outros cartazes históricos também estão presentes em *As Armas e o Povo* (Colectivo de Trabalhadores da Actividade Cinematográfica de Portugal, 1975), desenhados para cobrir os primeiros seis dias da Revolução dos Cravos, com participação de Glauber Rocha. Extensos cartazes brancos com letras vermelhas funcionam como códigos gráficos que se sobressaem na multidão, representando os anseios do povo. Em *Revolução* (Ana Hatherly, 1975), uma pequena câmera de 8 mm foi levada para as ruas de Lisboa em busca de vestígios do episódio político em grafites, pôsteres, slogans revolucionários, palavras de ordem escritas nos muros, lambe-lambes rasgados, imagens acumuladas, como se um alfabeto gráfico da revolução portuguesa pudesse ser construído.

Enquanto isso, em *Corpografia do Picho* (2019), a dupla Gê Vianna e Márcia Ribeiro registra o picho enquanto dança, em uma tradução dos grafismos em linguagem corporal afetada pela cidade. A escrita, afinal, pode ser uma espécie de coreografia de movimentos, uma estranha dança. Nesse caminho, *Pixando* (Ana Nossa Bahia e Pola Ribeiro, 1980), constrói um elogio ao gesto pichador, com uma profusão de frases, dizeres e signos visuais que tentam interpretar o caos produzido pelos muros anônimos da cidade de Salvador, entre tantos ruídos. Nascida no contexto da ditadura militar no Brasil, a pichação surgiu como forma de protesto, configurando-se como voz de contestação. A palavra não autorizada do picho conquista espaço na rua para além das vias legais, e faz crer que a urgência de dizer cria seus próprios meios.

Boca: dispositivo ambíguo

Mas dizer pode ser tarefa difícil, às vezes impossível. A boca se apresenta como um dispositivo ambíguo: órgão do enunciado e da opressão e a um só tempo meio pelo qual experimentamos novos sabores, negociando com o sexo, o erotismo e a subjetividade.

Nos trabalhos de Sara Nunes Fernandes e Mariana Echeverri, as línguas se entregam ao caos do mundo, ávidas por lambe as superfícies. Elas percorrem os caminhos do prazer, lembrando que a boca ensina não só pelas palavras, mas também pelo sexo e pelo paladar.

Lamber é uma forma de conhecer, nos ensina o erotismo. Em consonância com a poeta carioca Maria Isabel Iorio, lembramos os versos: “fazer da minha boca um evento / aberto / todas as línguas / convidadas” ou “uma mulher que ama uma mulher aprende a lambar as coisas por dentro”, segundo as perspectivas lésbicas.

A erótica da língua também é majoritária em *Eat Me* (Lygia Pape, 1976). No filme, uma boca masculina engole e expõe um olho fictício, enquanto uma boca feminina chupa uma salsicha com molho. Não sabemos quem são essas pessoas, uma vez que a câmera foca nas bocas sugerindo apenas seus gêneros. A montagem constrói um ritmo sexual, acelerando a alternância de uma boca pela outra, embora o “clímax” seja interrompido por um anúncio publicitário das Conchas Cook. Neste trabalho, podemos perceber que Pape estava interessada em desmembrar as relações entre poder e sexualidade, sobretudo através da produção de imagens.

Também no terreno do erótico, os corpos se veem diante da necessidade de inventar outros vocabulários para dar vazão aos seus desejos, indo além da unilateralidade da gramática. Em *Corpo Transante* (Caroline Valansi, 2020), somos convidados a tocar as partes de um corpo estranho, como se acessássemos uma extensa zona erógena e descobríssemos gemidos que produzem uma sinfonia corporal. O corpo funciona como máquina do sexo. Ou em *Verarschung* (Pêdra Costa, 2013), onde o ânus funciona como uma boca que elabora enunciados: canal de linguagem. São trabalhos que investigam aquilo que chamamos de pós-pornô, e assumem o corpo como sujeito, e não apenas objeto de desejo. É possível refundar a máquina-corpo, restaurá-la a partir de novas práticas significantes.

Nem tudo, porém, se manifesta pela via do prazer. Se a língua é ambígua, também apresenta inflexões irresolvíveis, dilemas fundantes. Em *Ouve-me* (Helena Almeida, 1979) a artista encena um grito sufocado, abafado, e interpela o público com um pedido, embora nos seja dado um corpo fechado em sua própria claustrofobia, impossibilitado de dizer. Também em *Gretta & Becheroni IX – Modificação e Apropriação* (1980), uma sequência de imagens apresenta Gretta Safarty aos poucos rompendo uma estrutura de fitas que funcionam como uma jaula aprisionadora do corpo, com amarras antes invisíveis.

Neste percurso, num emaranhado de vários trabalhos, *Farsa* apresenta uma gama de investigações em torno da linguagem, com exercícios visuais e plásticos; ficções e fabulações; usos e direitos políticos da língua, entre outras experimentações. Fica a sensação de que quando mudamos de língua, mudamos de realidade. E o real e o imaginário são inseparáveis como dois gêmeos xipófagos, fadados a se perseguir. O que nos resta é produzir modos de escapar.

Pollyana Quintella é curadora e pesquisadora independente. Formada em História da Arte pela UFRJ, é mestre em Arte e Cultura Contemporânea pela UERJ, com pesquisa sobre o crítico Mário Pedrosa. Colabora com pesquisa e assistência de curadoria para o Museu de Arte do Rio (MAR) desde 2018.