

O inadequado

Clarissa Diniz

Há inadequação no trabalho de Ton Bezerra. Sua obra – marcada pela criação de situações de convivência entre espaços, sujeitos e práticas – tem elaborado imagens que nos advertem não somente da não-unidade do mundo como, mais adiante, das fraturas que lhe são inerentes. Pretendendo agir nos interstícios dessas fraturas, *inadequar-se* (ou, de outro modo, produzir inadequações) tem se constituído em matriz da obra desse artista maranhense.

Num cacoete comum ao território semântico da arte, poder-se-ia afirmar que Ton Bezerra produz situações de estranhamento, gerando um espaço-tempo que, por seu caráter incomum ao cotidiano, possibilitem rever parâmetros e assim potencializar o pensamento crítico. De intenções certamente não antagônicas à ideia do ‘estranhamento’, o trabalho de Bezerra caminha, por sua vez, em linha mais delicada, posto que mais invisível, do que a do ‘estranho’. Trata-se do inadequado. Aquele, ou aquilo, que não se adequa no sentido de que não se permite configurar e aquele que “não é adequado”, considerado ilegítimo diante de certo contexto sociocultural. Ambiguidade de termos que evidencia fundamento político comum: a tentativa de normatizar o outro, o exercício do poder.

Na luta contra as assimetrias e as violências do poder, o corpo do artista tem sido seu dispositivo primeiro. Nos últimos anos especialmente dedicado à performance, não é todavia um corpo imanente que surge em seu trabalho. Tem-se, antes, o corpo-tipo. Corpo padrão, corpo do trabalho, corpo de classe, corpo geopolítico. Ainda assim, um corpo inadequado, que faz do uso hiperbólico de seus índices sociais (o traje, o trabalho, o comportamento) sua principal estratégia de inadequação.

Ton Bezerra abusará, portanto, de elementos tipificadores. Ao imoderado uso desses elementos contrasta-se, por sua vez, uma performatividade silenciosa, amortecida. A inadequação de sua luta se dá também pela não equivalência à exemplaridade do corpo guerrilheiro. É o que se vê no vídeo que documenta *Corpo da denúncia* (2011), quando o artista, portando caixas de som à maneira de um homem-propaganda, se encontra com uma manifestação nas ruas de São Luís. Enquanto de seus alto-falantes ecoa um discurso enraivecido contra a corrupção¹ – (auto)acusando a classe política de cinismo e covardia –, o cruzamento entre a multidão erguida em protesto e o corpo

¹ Discurso da deputada Cidinha Campos (PDT/RJ) e

anestesiado e solitário de Bezerra sublinha o *inadequado* que nele subsiste também como crítica às táticas da luta política. A performance corporal do artista em tudo contradiz a dimensão protagonista daquele que fala, apontando para o papel amorfo de um porta-voz que perambula, sem rumo, dando ouvidos a uma arenga distorcida pela manipulação da voz daquele que discursa, simultaneamente protegendo e ironizando seu interlocutor.

Mais adiante, a persistência da caminhada ambulatória do performer – que percorre o centro histórico de São Luís, passando por ruas comerciais, praças e prédios públicos – aos poucos sugere uma vaga experiência de reconhecimento, como um corpo que anuncia aquilo que já conhece, num exercício de reencenação dos processos de identificação, já esvaziados de sentido inaugural. Na repetição do discurso ensaia-se também a circularidade do tempo e, com ele, da história. O olhar de Ton Bezerra ao longo da performance, agudo mas de intencionalidade imprecisa, incorpora o desconforto político da atualidade, em que a falência das ideologias da esquerda/direita pesa para uns, enquanto se torna atrativa a outros. Somada à dramaticidade sonora criada pelo artista e seus parceiros para envolver o esbravejar político ecoado em *Corpo da denúncia*, o *nonsense* de seu traje (misto de artista de rua e executivo) fratura novamente qualquer expectativa de unicidade nos sentidos do trabalho, que age, portanto, no cerne da passividade ativa em que nos vemos imersos no presente. No seio de uma possível crise de sentidos, continuamos caminhando pela intensidade mesma do caminhar, falando pela intensidade mesma da fala, cientes da força que tem manter-se em ação, mesmo que aparentemente inertes.

Performatividade distinta aparece em *Signos eletronejos* (2013). Se o personagem de *Corpo da denúncia* parece descolado daquele entorno, sem tatilidade com o contexto, a figura sertaneja que percorre a cidade de São Paulo comporta-se com deslumbre, observador participante (encantado, ao passo que assustado) que não quer despregar-se do lugar uma vez que, dele, já está deslocado na origem. Ainda que encoberto por máscara de traços arquetípicos, o indivíduo cujo rosto não se revela por estar sob a clausura do estereótipo do sertanejo – caracterizado pela máscara e, principalmente, pelo gibão – tem, todavia, sua subjetividade claramente performada em seu repertório de gestos, posturas e pontos de vista. O corpo absorvido de Ton Bezerra quando porta-voz em São Luís acorda em São Paulo para encarnar o sertanejo, abrindo mão, por sua vez, do olhar rigoroso que marcara *Corpo da denúncia*.

Reverberando uma mixagem de sons e trechos do cancioneiro nordestino tradicional e contemporâneo, *Signos eletronejos* inscreve-se na história dos trabalhos de nordestinos imigrantes a São Paulo – como *Sampa*, de Caetano Veloso, ou as primeiras composições de Cidadão Instigado –, articulando assombro pela escala e pela especificidade cultural da capital paulista com acidez crítica ao colonialismo interno historicamente ligado a essa cidade, que mantém, ainda hoje, correlação com os preconceitos vividos pela comunidade nordestina ali radicada. Quando Ton Bezerra comenta sobre o trabalho, adverte que “quis ir a São Paulo como nordestino”², acentuando a consciência de um estereótipo e, com isso, produzindo uma performance capaz de encenar os desconfortos, inadequações e prazeres dessa condição e suas circunstâncias.

² *Signos eletronejos* (2013) foi realizado no contexto da exposição *O imaginário do Rei: visões o universo de Luiz Gonzaga*, curadoria de Bené Fonteles. OCA – Parque do Ibirapuera, São Paulo, 2013

Em seu gibão, o artista encarnava seu duplo, eixo central de *Imago* (2012), intervenção direta no fluxo do tráfego de São Luís pela inserção, nas ruas, de uma na qual um jumento engaiolado é puxado por outro, um homem de terno vestido com uma máscara de jegue. A imagem proposta por Ton Bezerra está estreitamente vinculada ao imaginário da cadeirinha, ou da liteira – “meios de transporte” coloniais nos quais uma pessoa (ou um casal) era sustentada por dois homens escravizados, que carregavam sobre seus ombros o peso de mais uma das violências do poder – e, ao mesmo tempo, à história da carroça enquanto forma de trabalho na grande maioria das cidades do Brasil, tantas vezes índice da convivência entre diferentes modos e práticas econômicas e culturais do rural e do urbano.

A estrutura hierárquica que é emulada por dois jumentos revela a inadequação, senão o ridículo e a perversidade, das relações social e politicamente assimétricas entre “iguais”. Na imagem proposta, o duplo enclausuramento dos jegues (posto que o condutor está também atado àquilo e àquele que conduz) desenha uma circularidade que indica a dimensão tautológica dos regimes e das culturas de trabalho – histórica e, em especial, contemporaneamente. Elegendo o carroceiro como corpo-tipo, e com ele suscitando um vasto repertório de imagens de trabalho, exploração e resistência, *Imago* produz uma crítica à subalternidade tanto do ponto de vista do subalterno, quanto do soberano.

A presença da carroça na parte nova da cidade de São Luís, atravessando a ponte de São Francisco rumo ao centro histórico reverte também suposta flecha do tempo, numa caminhada tensa de quem parece não ter encontrado seu lugar ali onde estava. Socialmente enxotado, inconveniente por sua pertinência em desmesura: como duplo que é, *Imago* opera como espelho e, assim, inadequa-se.

Convergente à crítica de Ton Bezerra à relação entre trabalho e exploração está sua observação quanto às formas de sociabilidade. Se o “como viver junto”³ é uma preocupação necessária à descolonização do mundo e do pensamento, parece crescentemente urgir diante de episódios recentes de intolerância, violência e profundo abuso contra a diversidade. O problema do “elo social”, provocado pela performance *Elo de resistência* (2016) é enunciado por Ton Bezerra já com toda sua dimensão conflitiva. O dispositivo utilizado na performance, uma espécie de instrumento de tortura, dá a ver o permanente estado de disputa entre os corpos, na medida em que a distância entre eles é igualmente a proporção de sua proximidade.

Tal como em quase todos os trabalhos do artista, essa tensão – imagem possível também para as constantes reconfigurações entre o público e o privado – se dá não somente na lógica interna à performance, mas sobremaneira em sua relação com o público. Distante de uma vocação participativa, pensada para a direta interação, a obra de Ton Bezerra tampouco desconsidera sua audiência. Ao contrário, como gesto de inadequação, constitui seu sentido em tramas de correspondência e contraste que tomam seus contextos de realização como base. Para produzir suas inadequações, o artista projeta seus gestos sobre as cidades, seu movimento, suas pessoas, seu tempo, tornando a recepção das performances por parte de sua audiência inerente à operação mesma da obra. Inclusive quando atuando para um público ausente, como na série de fotografias *Tensores múltiplos* (2014), Bezerra projeta o olhar do *outro* na objetiva da câmera, numa

³ Cf Roland Barthes

antecipação da performatividade do trabalho. Talvez por isso, a essa sequência de imagens – para as quais o artista não encarou diretamente uma audiência plural como os habitantes de uma grande cidade – o artista tenha somado uma performance da superfície, imprimindo as fotografias em *canvas*, numa emulação da pele, do corpo e, claro, da presença física da imagem.

Pela relação sujeito-objeto, o banco com o qual o artista se confronta em *Tensores múltiplos* e o objeto utilizado em *Elo de resistência* evidenciam não apenas situações de embate, senão grifam a dimensão de conflitividade social que nos é permanente, manifestada no vínculo com um único *outro* e inclusive a despeito de sua ausência. O conflito como dinâmica inerente ao indivíduo, numa inadequação que se inicia ainda na escala de si: o inadequado o é, antes, consigo mesmo. Na descoincidência de si, do mundo, dos outros, inadequar-se é invenção.