

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

Joanna Junqueira Barros

**OS ESTADOS DE EMERGÊNCIA EM PROCESSOS
CRIATIVOS NA PERFORMANCE**

TRABALHO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

São Paulo
2011

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

Joanna Junqueira Barros

**OS ESTADOS DE EMERGÊNCIA EM PROCESSOS
CRIATIVOS NA PERFORMANCE**

Orientador: _____
Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici

Orientanda: _____
Joanna Junqueira Barros

Relatório Final de iniciação científica Iniciada em março
de 2010 com bolsa do PIBIC-CEPE

São Paulo - 2011

RELATÓRIO CIENTÍFICO

Resumo

Pesquisadora. Joanna Junqueira Barros. Discente do curso de Comunicação das Artes do Corpo. Faculdade de Comunicação e Filosofia. 5º período – RA nº00050581.

Orientador. Prof Dr Cassiano Sydow Quilici. Docente da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, no curso de Comunicação das Artes do Corpo da PUC-SP.

Título da pesquisa: Os estados de emergência em processos criativos na performance

Introdução. A expressão “estado de emergência” ocupa atualmente, na maioria das sociedades, um lugar distante do desejável, onde sensações como medo e pânico provocam tentativas de impedimento e/ou abafamento do novo. Uma reflexão sobre as qualidades desse tipo de estado tanto no âmbito de uma nação como no de uma pessoa, pode lançar nova luz sobre esse lugar, permitindo vê-lo não apenas como possibilidades de destruição, mas também como de realização de ações criativas que precisam de terrenos movediços e instáveis para nascer.

Objetivo. O objetivo desta pesquisa é fazer um estudo interdisciplinar teórico/prático de estados emergenciais em esferas macro e microscópica e de seu papel em processos criativos em performances artísticas. Além disso, outro objetivo importante é a busca por formas de entrelaçamento entre micro e macro processos emergenciais.

Método. Levantamento de material bibliográfico complementar aos títulos apresentados no projeto. Realização de performances artísticas ligadas aos estudos teóricos da pesquisa com consequente entrelaçamento entre esses âmbitos. Discussão e leitura dos textos. É do trânsito entre a leitura dos textos e o fazer performático que as questões a serem exploradas tornam-se mais claras e seus caminhos mais interessantes

ÍNDICE

Prefácio	6
Introdução	8
A matéria prima	15
Menos 4. O estado de exceção	15
Menos 3. O trânsito criativo entre drama social e drama encenado	19
Menos 2. O feedback loop em performances artísticas pós 1960	25
Menos 1. A peste	33
0. As quatro linhas	39
1. O não “sem saber”	53
1.1 Um exemplo: “Sobre a origem do não”	56
2. A queda	63
2.1 A queda do muro de Berlim – a queda dos corpos empesteados – a queda na performance – a minha queda	65
3. A operação	68
4. A cicatriz	71
5. A testemunha	75

6. Conclusões provisórias	77
7. Anexos	81
8. Bibliografia	89

“MOUTH: ... out... into this world... this world... tiny little thing... before its time... in a godfor-... what? ... girl? ... yes... tiny little girl... into this... out into this... before her time... godforsaken hole called... called... no matter...”

(Samuel Beckett, Not I)

Prefácio

Partindo do estudo de experiências liminares (aquelas existentes em estados instáveis) explorarei qual o papel delas no processo criativo em performances artísticas. Além disso, buscarei relações entre micro e macro estados de emergência e as possíveis consequências que um abafamento ou tentativa de impedimento de experiência liminar podem causar. A pesquisa tem três focos de gravidade inter-relacionados.

O primeiro foco é o dos macro estados de emergência, descritos nos ordenamentos jurídicos, no direito. O segundo é o dos micro estados de emergência, a micropolítica do organismo: um corpo, seus órgãos, seu sangue e suas angústias. O terceiro é um estado de emergência microscópico: o que está presente em meu trabalho performático. Utilizo-o não como uma apologia de meu “eu”, mas sim para dar respaldo a todas as coisas que estou tentando dizer. A forma que tenho de acessar o mundo é através de mim, de meu trabalho; é através de minhas ações que posso seguir buscando voz.

Para tratar desses três pontos gravitacionais ao redor dos quais girará toda discussão, farei uso dos conceitos de estado de exceção (discutido por Giorgio Agamben); de drama social e seus possíveis processos de reflexão (propostos por Victor Turner); da peste e do organismo (descritos por Antonin Artaud), e do “feedback loop” em performances artísticas (do qual trata Erika-Fischer Lichte).

Essa discussão se dará prioritariamente no campo de performances artísticas, no entanto, como essas estão, inevitavelmente, ligadas à vida e à política, seria impossível não fazer referência aos processos liminares que se dão em outras esferas, que não as da arte. Por isso parto do conceito de estado de exceção, proposto em diversos ordenamentos jurídicos, na tentativa de identificar macro processos de liminaridade ,facilmente percebidos, ainda que, muitas vezes, de forma superficial para, a partir daí, relacioná-los com o corpo e com o meu organismo.

Iniciar numa esfera macroscópica para chegar ao que se pode chamar de uma esfera microscópica (meu trabalho performático) é uma estratégia para, com sorte, dar uma volta - espiral e microscopicamente encontrar o (novo) mundo. Inspiro-me em Artaud, que fez isso muito bem. A partir de descrições minuciosas de seus processos corporais, abarcou processos vitais que estão muito além de sua carne.

Introdução

A liminaridade é a entrada de algo, a soleira da porta (“threshold”), um local de passagem. Esse termo é usado de forma direta ou está presente implicitamente em diversas situações da vida cotidiana e da vida ritual de praticamente todas as sociedades. O foco da pesquisa se deu nas manifestações de experiências liminares e quais as diferenças, em termos de seus resultados, quando são vividas ou abafadas.

No que diz respeito ao Direito, o evento que investiguei, que penso ser um bom exemplo de situação liminar juridico-social, foi o estado de exceção. Digo estado de exceção por ser esse o nome do livro que utilizei (*Agamben, Giorgio. O estado de exceção*) como base nesta fase. No entanto, o próprio nome exceção já abriu uma discussão, posto que o termo utilizado no título dessa iniciação é “estado de emergência”.

Em muitos ordenamentos jurídicos os termos emergências, exceção a outros como “sitio”, “calamidade pública”, “necessidade”, são usados para descrever um mesmo evento¹. Agamben escolheu discutir esse evento sob o nome de exceção. Essa escolha não foi, de forma alguma, aleatória; como disse o próprio autor, foi um momento poético, e não de neutralidade. A escolha da denominação é uma tomada de posição em relação à própria natureza do fenômeno que se propõe a estudar e em relação à lógica mais adequada para sua compreensão.

Nesse sentido, o próprio título desta iniciação científica já constitui uma tomada de posição. Ele indica a perspectiva sob a qual quero olhar para o que me proponho a olhar – experiências liminares. Dessa forma, desde o princípio, estava claro para mim que não queria olhar para eventos liminares como exceções, mas sim como terreno das emergências.

¹ A situação de caos social, de tumulto, por guerra, por catástrofes naturais, pela morte do rei etc.

A palavra emergência é quase sempre associada a algo mortal, ruim, que causa dano. Casa incendiada. Leva-nos para hospitais, nos dá a desculpa para quebrar as regras de trânsito, de educação e de todas as outras existentes, porque o risco é de vida. No entanto, emergência também significa “simplesmente” o surgimento de algo novo. Alguma coisa estranha, que por ser desconhecida e não por ser ruim, acontece, e algo emerge na realidade externa ou interna². Esse algo nunca tem nome e é difícil saber se é bom ou ruim, porque não se pode aplicar a ele parâmetros antigos de bom ou ruim. Novos critérios devem ser criados para lidar com ele. Por agora, o importante é olhar para esse estado e ver o que nele existe de tão especial que não pode ser ignorado, mas paradoxalmente e de forma fracassada, o é.

Quando digo “não pode ser ignorado”, quero dizer que é impossível ser esquecido ou impedido. Ainda que alguns ordenamentos jurídicos não contemplem, ou melhor, não regulem esse tipo de situação, não quer dizer que ela seja ignorada ou que não tenha importância. Quer dizer, somente, que naquele determinado Estado a possibilidade de prever-se e de regular-se estados emergenciais não é vista como passível de ser incluída no ordenamento jurídico, posto que esse evento (liminar) caracteriza-se justamente pela ausência de normas. Uma norma que regule a anomia é, para alguns, algo incabível³.

Por outro lado, existem os que pensam que a anomia deve ser contemplada juridicamente. A forma como algumas sociedades resolveram esse problema foi criando uma brecha no próprio ordenamento jurídico. Uma norma que prevê a suspensão e temporária inaplicabilidade de si mesma. Para Agamben a previsão do estado de exceção em ordenamentos jurídicos seria uma forma (talvez até desesperada) de garantir-se uma relação, ainda que por meio da suspensão, entre o direito e a vida.

Existe um fenômeno pelo qual essa relação entre Direito e vida, entre as normas de um Estado e as leis que regem o funcionamento de um corpo fica bem claro: o luto público.

² Ambas são igualmente reais: “Da perspectiva de Artaud, tanto aquilo que chamamos de realidade “externa” como a “interna” são “fenômenos”, manifestações da existência em múltiplos níveis. A sensação mais fugidia, o sentimento mais impalpável, já são expressões de modos de existência, e, portanto, tão “reais” quanto qualquer fato exterior” (QUILICI, Cassiano, 2004, pg. 82-83)

³ AGAMBEN, Giorgio, 2004, pg. 22-23

Basicamente o que acontecia em algumas sociedades nas quais o rei era o soberano político e religioso, é que sua pessoa se confundia com o Estado. Ou seja, o corpo, organismo do soberano, suas vísceras e órgãos eram confundidos com os órgãos públicos e com a cidade. Consequentemente, a saúde de Vossa Majestade estava diretamente relacionada à saúde do Estado que ele governava, de forma que uma doença ou a morte (estados liminares por excelência) do soberano podiam provocar tumulto e estado de emergência nos órgãos públicos.

Artaud, ao falar do teatro e da peste, descreve algo parecido. Inicia seus escritos contando a história de um rei que sonha ter a peste e que, ao mesmo tempo, vê a peste contaminando seu Estado. A peste, aqui, deve ser lida como qualquer coisa que cause uma disfunção no organismo (tanto privado – o corpo do rei, quanto público – o Estado governado por ele) de forma que um espaço que não existia antes é aberto. É justamente nesse espaço, que pode ser descrito como vazio, que se instaura a crise na qual as experiências liminares acontecem.

O vazio, no entanto, não quer dizer que nada exista, ao contrário, é um vazio apenas em relação às normas e conexões que existiam, mas é cheio de tudo o que agora existe em potencial. Um lugar de fios desencapados onde forças correm livres.

É, portanto, um espaço de indefinição, onde forças (sociais, estéticas e políticas) que tradicionalmente são separadas se misturam e convivem fornecendo possibilidades ricas, ainda que angustiantes, de criação. Um lugar de emergência de novas conexões que, por sua vez, dão origem a novas estruturas.

A palavra novo não significa, necessariamente, que seja mais agradável, flexível ou libertador. As propriedades que surgirão a partir das novas conexões formadas no espaço vazio dependem (arrisco dizer), diretamente, do grau de consciência⁴ dos participantes do

⁴ “Consciência não se confunde com razão. Consciência como um lago sem fundo no qual idéias (partículas materiais da consciência) estão localizadas em diferentes profundidades e em permanente mobilidade. A razão (pensamento deliberado) é apenas a camada mais superficial da consciência.” (SANTAELLA, Lúcia. 2008:41)

processo reflexivo e criativo que se iniciará. Muitas vezes as estruturas que emergem são rígidas, ou meras repetições de antigas formas de organização que já se mostraram insuficientes no passado. Porque que isso acontece? Porque tantas vezes face à oportunidade de criação e mudança, repitamos ou endureçamos o que já está corroído e corroendo o organismo?

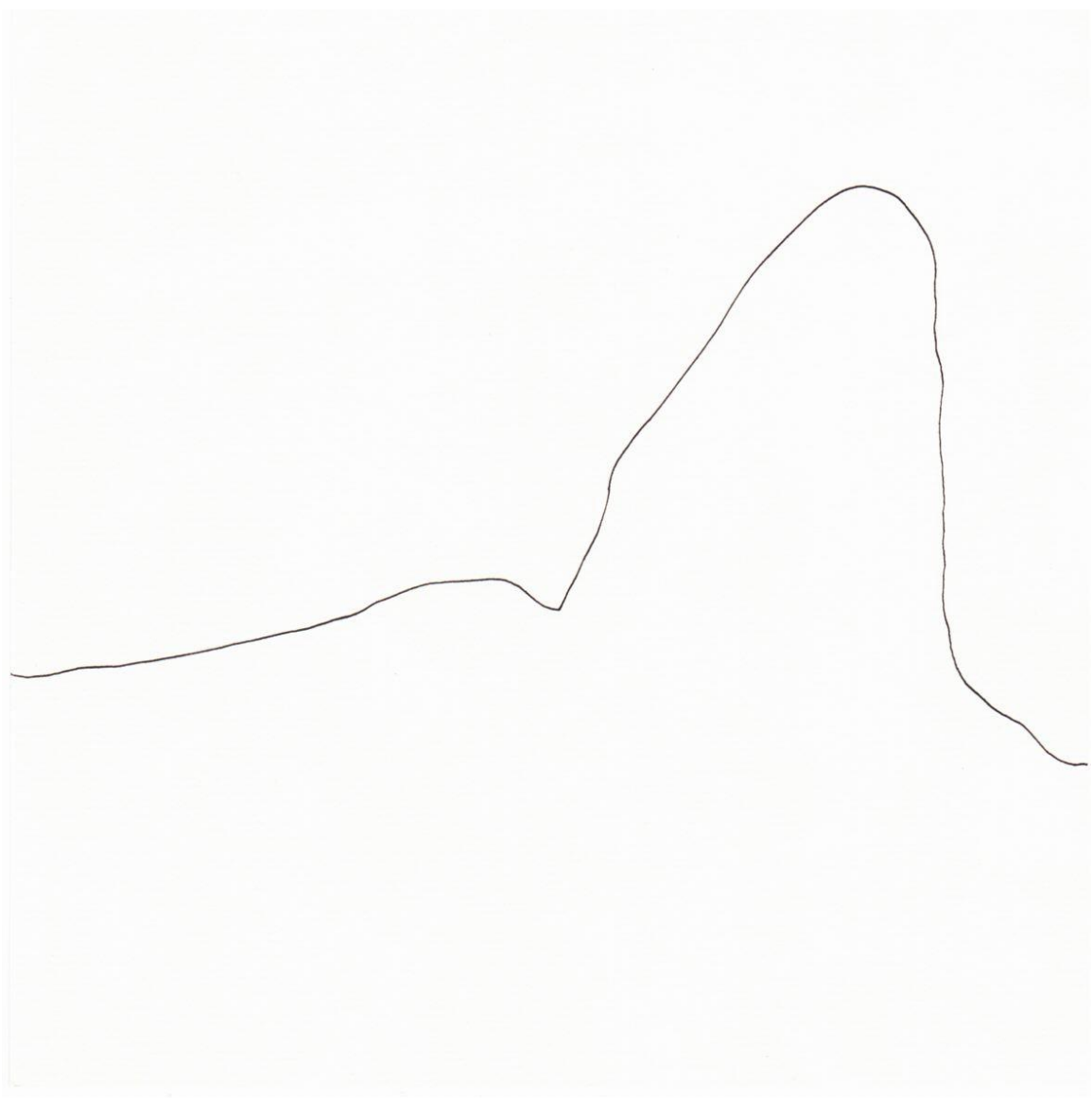
Essas são algumas das questões as quais me proponho enfrentar. Digo desde já que, mais do que respostas, até porque essas dificilmente existem, busco explorar essas questões que me ocupam há tempos, seus meandros, sua complexidade. Procuro uma forma mais orgânica de me mover entre elas, sem vê-las como problemas a serem solucionados, mas sim como linhas condutoras.

O trançado foi a forma que escolhi para abordar essas questões. Não tratarei dos mencionados pontos gravitacionais separadamente e de forma linear, mas tentarei mesclá-los formando um tecido no qual macro e micro processos se entrelaçam. Faço isso por necessidade. O objetivo deste trabalho, além de ser o de olhar para processos liminares em diferentes âmbitos é também a tentativa de relacionar meu trabalho artístico, íntimo e auto-referencial, com questões mais amplas.

O ir e vir entre o Estado de Direito, o organismo de um corpo e o do meu organismo me parece ser uma boa estrada ou, no mínimo, mais interessante. Prefiro trabalhar no cruzamento de órbitas. É justamente deles que nascem as cores e é lá que os diálogos são travados. Os capítulos, portanto, não serão divididos de acordo com as esferas, macro, micro e microscópica, mas de acordo com outro critério: o dos passos de entrada no espaço onde ocorrem as experiências liminares. Faço isso porque, para tentar falar deste lugar, tenho que antes entrar nele e, como esta é a primeira vez que o faço por meio da escrita, me parece conveniente adentrá-lo bem lentamente para que o parto ocorra sem tantas complicações.

Começo?







A matéria prima

Antes de começar a tecer é preciso ver as linhas que farão parte deste primeiro bordado. Da mesma forma que comecei com os três números (1, 2 e 3) em meus diálogos e com as três cores primárias (azul, vermelho e amarelo)⁵ em meus desenhos escolhi alguns autores e, dentro de seus escritos, algumas ideias, para serem as linhas iniciais do trabalho. Mencionei, rapidamente, na introdução quem são e quais as ideias por eles expostas que farão parte desse estudo. É necessário agora olhá-los com mais vagar, mostrar (da forma como me é possível) as linhas que escolhi para então utilizá-las.

Menos 4⁶. O estado de exceção

(força livre - anomia

paradigma de governos contemporâneos – ditadura?)

*“É como se o direito contivesse uma **fratura essencial** entre o estabelecimento da norma e sua aplicação e que, em caso extremo, só pudesse ser preenchida pelo estado de exceção, ou seja, criando-se uma área onde esta aplicação é suspensa, mas onde a lei, enquanto tal permanece em vigor”. (Agamben, Giorgio, 2004:49)*

O estado de exceção é um meio pelo qual se pode acessar uma fratura. É a materialização de uma porta que, quando aberta, borra os limites entre o que é privado e o que é público, em última instância, entre a vida e o direito. Esse acesso se dá por um processo de suspensão. A aplicação da lei, mas não a lei propriamente dita, é suspensa, ou seja, a lei

⁵ Anexo 1

⁶ O subtítulo “menos 4” refere-se ao ponto de vista a partir do qual vejo essas linhas. Elas são o subsolo do que pretendo construir. Assim como na construção de um edifício as estruturas localizam-se debaixo da terra, aqui as linhas devem começar a serem riscadas ainda embaixo do solo, mesmo que este seja um processo demorado e invisível aos olhos de quem de longe vê o terreno.

segue existindo como potência, mas sua aplicação e seus efeitos são temporariamente “congelados” o que, em termos práticos, dá a impressão de que não existe norma⁷. Agamben o descreve como uma fratura anômica.

Esse congelamento das normas ocorre quando se constata que não se pode lidar com determinada situação real seguindo parâmetros, previsões, comportamentos e normas existentes até então. Dentro da fratura tudo o que foi previsto como medida a ser tomada em relação a uma situação normal mostra-se insuficiente. Local de incêndios, enchentes, mortes soberanas, guerras, traficantes morro adentro, deslizamento de montanhas, terremotos, e também de cores não catalogadas, poemas, novas palavras, visões que só se têm na escuridão, gestos e ações que de repente têm voz porque não precisam ser coerentes com uma organização preexistente. Um estado, portanto, de morte, mas também de criação, no qual medidas extraordinárias, que na vigência normal da constituição seriam consideradas ilegais, podem ser tomadas.

Essas medidas não são leis, mas têm sua força. Mistura de poderes, na vigência da exceção, o poder que executa também tem direito de criar dispositivos. Decretos e regulamentos criados pelo poder executivo, que normalmente são inferiores às leis, adquirem a força que normalmente está contida nelas. Mas o que é esta força?

Difícil dizer. Agamben a descreve “... *como um elemento místico, ou melhor, uma fictio por meio da qual o direito busca se atribuir a sua própria anomia*”. (Agamben, 2004:61)

Explicitação do vazio que sempre existiu entre a lei e sua aplicação. A força liberada na exceção é um tipo de poder que normalmente está contido mas que, na exceção, é liberado e pode ser utilizado, tanto por autoridades que visem manter a ordem e proteger a constituição que foi suspensa como por organizações revolucionárias que têm como objetivo criar nova constituição.

⁷ Por agora restrinjo-me às leis criadas pelos homens para os homens, especialmente as jurídico-sociais. É importante que isto esteja claro porque o conceito de lei abrange muito mais do que apenas as leis jurídicas e seria impossível aprofundar-me neste conceito em apenas um ano de pesquisa.

Mais do que uma análise das finalidades de quem reivindica a força liberada no espaço anômico, o que nos interessa neste momento é simplesmente constatar que existe uma força essencial (de vida e morte) que nem sempre é livre, mas que na exceção o é. E mais, que isso acontece para que uma relação, no caso entre o direito e a vida, seja garantida e, paradoxalmente, para que isso ocorra um dos elementos da relação é suspenso. É como se a norma sofresse uma anestesia geral ou um coma induzido. O ordenamento jurídico “dorme” enquanto homens agem.

Esse estado de coisas não dura muito ou pelo menos não deveria durar tanto tempo. Nenhum corpo aguenta o corte aberto por períodos excessivamente longos. A fratura sempre cicatriza. O braço quebrado não fica quebrado para sempre, ele se conserta com ou sem a ajuda externa. Ou bem ele volta à forma anterior com suas propriedades ou bem cria nova forma e adquire outras funções. Pode, portanto, não voltar a ser o que era, mas certamente será algo, melhor ou pior do que antes. O que é certo é que o estado de exceção não se mantém como tal, ele se converte em outra coisa quando decretado por tempo ilimitado. Essa coisa, ainda que receba o nome de exceção/emergência ou sítio, não deve ser confundida com a fratura.

No entanto, é justamente isso que vem acontecendo. Ao que tudo indica, hoje em dia, a exceção tornou-se regra, *“paradigma de governo dominante na política contemporânea”*, o que, em termos práticos, significa dizer que não há mais exceção.

Um dos pilares desse paradigma é a transformação, por meio do deslocamento, de uma medida provisória, que tem caráter eminentemente transitório, em algo permanente. Isso ameaça mudar radicalmente a estrutura e a distinção entre diversos tipos de constituição, de forma que, o sentido, a função e o motivo do estado de exceção se alteram e ele passa a determinar um *“patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo”*. Talvez por esse motivo tenha crescido nos últimos tempos a associação entre estado de exceção e ditadura, o que, na verdade, não deveria acontecer.

A exceção, antes de ser o acúmulo de poder nas mãos de uma só pessoa (traço típico de uma ditadura), é a suspensão dos direitos que limitavam o acúmulo de poder o que permite a abertura de um espaço rico em possibilidades. Nas palavras de Agamben:

“Nesta perspectiva, o estado de exceção não se define, segundo o modelo ditatorial, como uma plenitude de poderes, um estado pleromático de direito, mas, sim, como um estado kenomático, um vazio, uma interrupção do direito”. (Agamben, Giorgio, 2004: 75)

Um dos problemas que essa confusão, entre suspensão do direito e ditadura, provoca é o crescimento do medo em relação a estados de exceção. Medo de habitar a fratura e, conseqüentemente, medo da liberdade da força e perplexidade em vez de ação criativa.

Cada vez mais crescem os dispositivos que visam ao impedimento ou ao abafamento da abertura da fratura o que, em termos práticos, provoca explosões muito piores. Algo que deveria ser como um fluxo torna-se uma hemorragia. Tentativas de controle em relação a emergências são constantes e, no fim das contas, só fazem aumentar a intensidade da violência da liberação da força e a passividade das pessoas quando isso ocorre.

Porque sim, mais cedo ou mais tarde ela ocorre, a diferença é que a falta de intimidade com o ilimitado, o instável, o limiar em que formas se indistinguem, produz um tipo de paralisia preocupante. Chegar ao vazio de forma pulsante está cada vez mais difícil. Ultimamente parece que só se chega lá quando acontece um maremoto, uma guerra ou um ataque cardíaco. Como lidar com o mundo no qual o acesso pulsante ao vazio corre o risco de extinção?

É uma questão a ser discutida. No momento basta dizer que o estado de exceção, ou como escolhi abordá-lo nesse trabalho, o lugar das emergências é um vazio de normas, pelo menos jurídicas, mas cheio de força incontida. É esse lugar que pretendo explorar nas próximas páginas. Antes, no entanto, sigo na exposição das linhas que farão companhia a essa.

Menos 3. O trânsito criativo entre drama social e drama encenado (staged drama)

No texto “are the universals of performance in myth, ritual and drama?” Victor Turner propõe-se a enunciar e esclarecer algumas conexões entre o ritual, as performances artísticas (staged drama) e o drama social. Segundo o autor, todas as sociedades possuem algum tipo de “espelho” no qual podem atingir algum grau de auto-reflexão, ou seja, que podem, por meio de diferentes processos, distanciarem-se de seus dramas para então olhá-los e refletir sobre eles.

Em textos anteriores Turner já teceu comentários acerca do caráter dramático que diversos movimentos sociais adquiriram ao longo do tempo. Retomando esses escritos o autor explica rapidamente quais são as fases do drama social:

- a Quebra (breach): estágio no qual uma pessoa ou um grupo, propositalmente ou inconscientemente (by inward compulsion), quebra uma regra num contexto público;
- a Crise: ela se instaura dentro do espaço (fratura) aberto pela quebra da regra e ameaça a unidade, integridade e continuidade do grupo. Nas palavras do autor:

“Conflicts between individuals, sections, and factions follow the original breach, revealing hidden clashes of character, interest, and ambition” (Turner, Victor, 1995: 8)

- Processos de reflexão (redressive processes)⁸: são medidas (ações) públicas que devem ser tomadas com o objetivo de parar/sanar a crise, de forma que a ameaça à continuidade e à unidade daquele grupo cesse. É por esses processos de reflexão que uma sociedade toma consciência dos vínculos que a une, bem como da eficácia e força que esses vínculos têm.

⁸ Usei a palavra reflexão para traduzir a palavra redressive. Fiz isso porque o próprio autor, mais tarde (pg17), se referirá à terceira fase do drama social como a fase da reflexão. No entanto, a palavra redressive comporta outros sinônimos que vale a pena mencionar. Redressive remonta ao verbo redress que pode significar também: retificar, corrigir, reformar, remediar, reparar. aliviar, desagravar.

Eles podem ser judiciais, neste caso o foco da reflexão seriam as evidências (provas) e os motivos da crise; políticos que vão da deliberação à revolução ou à guerra, religiosos que têm como foco questões éticas e morais; rituais dos mais variados tipos. O teatro e, em termos mais amplos, as performances artísticas estão incluídos no grupo dos rituais. Mais adiante Turner diferencia o teatro e demais performances artísticas dos rituais, mas por agora os deixemos no mesmo “grupo”, ou seja, o do drama encenado que faz algum tipo de auto-reflexão social.

Fica claro, portanto, que a performance não é uma representação do drama social em todas as suas fases. Ela é, antes disso, uma forma de reflexão sobre a crise e que tem papel fundamental no desdobrar do drama social uma vez que, publicamente, expõe e reflete os vínculos que estruturam determinado grupo social, pessoa, ou organismo.

- Fase final do drama social – reintegração ou reconhecimento de cisão irreparável. Em linhas gerais pode-se dizer que existem dois extremos de possibilidade de desfecho do drama social. Um deles é a restauração da paz e da “normalidade” e o retorno à estrutura antiga com os vínculos fortalecidos. A outra é a disjunção/divisão marcada pela constatação de impossibilidade de restauração/remediação/retorno ao antes. Reconhecimento, portanto, de irreversibilidade dos efeitos provocados pela brecha-crise. Os resultados, nesse caso, seriam mais extremos: divórcios, declaração de guerra, divisões permanentes.

Cumprir dizer, no entanto, que entre esses dois extremos existem inúmeras outras possibilidades e intensidades de transformação pós-crise. Uma das que nos interessa particularmente são as micro-revoluções internas que, de alguma forma, reverberam no mundo, ainda que isso ocorra de forma invisível. Voltaremos a isso mais tarde ao falarmos do sobre o (re)encantamento do mundo por meio de realização de performances artísticas. Por enquanto, voltemos ao drama social.

Esse esquema de quatro fases, como qualquer esquema, pode tomar muitas direções e ter diversos desdobramentos. Dentre eles o que nos parece interessante para o presente estudo

é a discussão sobre a ineficácia de processos de reflexão (redressive processes) e a volta à mesma crise.

Talvez essa seja uma pista para se entender porque as crises são mais frequentes em algumas pessoas e sociedades do que em outras. Em outras palavras, a existência de crises é algo inevitável, disso já se sabe com segurança, mas o ciclo de crises, ou seja, o tempo entre uma e outra muda, assim como suas intensidades. Muitas vezes existe uma crise constante que, por alguns momentos, parece acabar logo depois dando lugar a outra. No entanto talvez a primeira nunca tenha acabado e o que se viva seja justamente um processo de reflexão ineficaz e que joga os envolvidos na mesma crise e não em outra.

Uma das hipóteses para explicar tal fato é a de que talvez estejam sendo usados meios (rituais, judiciais e políticos) insuficientes para sair da crise ou que isso seja feito com os objetivos errados ou pior, que se esteja evitando a abertura da fratura na qual a crise se instaura. Dentro dos possíveis processos de reflexão há que ver qual é o mais adequado e se eles são eficazes.

O próprio autor trata disso quando diz que, em alguns casos, todo o esquema social deve ser reformulado e novos processos de reflexão sejam criados. Novos porque os antigos meios de lidar com a crise se mostraram ineficazes. Essa reformulação total ocorreria se todas as instâncias existentes dos mencionados processos falhassem. Por exemplo, no caso de uma disputa local, não resolvida localmente, pode-se apelar às cortes superiores, até a mais alta delas. Se mesmo assim nada funcionar e esses processos que visam restabelecer a normalidade falharem, talvez ocorra uma rejeição de todo um sistema de ordens que se mostra ineficaz e uma revolução pode ocorrer.

*“in that case the group itself may be **radically restructured**, including its redressive machinery” (Turner, Victor. 1995:9)*

De acordo com a teoria geral dos sistemas⁹, a estrutura é um dos parâmetros evolutivos de um sistema que pode ser definida como o número de relações (uso aqui os termos relação e conexão como sinônimos) entre os elementos de um sistema, em determinado momento. Ela está, portanto, diretamente relacionada ao parâmetro da conectividade e é determinada pelas conexões intra e extra sistêmicas, em dado momento. Alterar a estrutura, portanto, implica em alterar as conexões internas e externas de um sistema, de qualquer natureza.

Dependendo da conexão a ser alterada, o sistema pode sofrer maior ou menor impacto. O certo, em todo caso, é que o local onde novas relações podem ser tecidas é confuso; vazio e cheio ao mesmo tempo, “entre e no meio”. Essas novas conexões, por serem tão frágeis, precisam de um espaço que não é o das experiências cotidianas para que ocorram. Turner dá a ele o nome de limiar.

“the limen, or the threshold, a term I took from van Gennep’s second of three stages in rites of passage, is a no-man’s-land betwixt-and-between the structural past and the structural future” (Turner, Victor. 1995:11)

A fase liminar proporciona a possibilidade de estruturas únicas de experiência (“living-through”) e algumas de suas características são: a desconexão com vida cotidiana; a presença de ideias ambíguas, imagens monstruosas, símbolos sagrados, humilhações, instruções paradoxais e exotéricas, emergência de “tipos-simbólicos” como, por exemplo, máscaras e palhaços; a troca de gêneros (masculino-feminino); e o anonimato.

O autor fala dessa fase como a do “talvez”, do “quem sabe”, do “pode ser”, da hipótese, fantasia, conjectura, desejo, da possibilidade que, por ser ainda da esfera do possível, não habita o mundo do concreto, aquele da escolha por uma das duas coisas e que, por isso, é as duas e nenhuma ao mesmo tempo.

⁹ VIEIRA, Jorge, 2000

A liminaridade, ao contrário da vida ordinária, pode ser considerada um caos frutífero, um armazém de possíveis. Um lugar onde o funcionamento cerebral e as escolhas não se dão de forma racional, pela lógica de causa-efeito, de senso comum. Ao contrário, as escolhas podem ser as mais absurdas, o que, no entanto, não quer dizer que não sejam coerentes com o que está se passando dentro do corpo que está neste estado.

Em outras palavras, o espaço liminar é um “nada frutífero”, o que não significa que as associações e escolhas que surgem a partir dele sejam simplesmente uma colagem aleatória de coisas. Ao contrário, no estado liminar existe uma busca esforçada para encontrar novas estruturas e novas formas que sejam eficazes para lidar com a crise atual.

Tanto o teatro como os rituais envolvem eventos e processos liminares que exploram possíveis ficções e seus graus de eficácia, trazendo consigo importante aspecto de meta-comentário social (auto-reflexão).

A diferença entre eles, segundo Turner, reside no fato de os rituais serem uma prática predominante em sociedades pequenas e pré-industriais, e dizerem respeito a situações imediatas (ritos de passagem na adolescência, ritos para a chuva nas estações de seca etc.). São ações, portanto, que visam atingir um resultado imediato, palpável e que mobilizam toda a sociedade por determinado tempo, alterando seu funcionamento normal. Já o teatro, realizado num local próprio (palcos, espaços culturais etc.), num tempo destinado para ele (tempo de lazer, tempo livre), predomina em sociedades pós-industriais e tem como foco macro-processos (políticos, econômicos, sociais).

Em sociedades pós-industriais, portanto, os rituais de antes sofreram mudanças, passaram a ocupar não mais um lugar central e condutor na vida da sociedade e sim um espaço reduzido às horas de lazer e de entretenimento. Diante de tal mudança, a força ritual certamente mudou de forma que o caráter sobrenatural desses rituais foi muito atenuado. A questão que se coloca é se essa diminuição exterminou o potencial de mudança social dos rituais antigos ou se ainda é possível salvar alguma coisa.

Muitas pessoas e grupos de teatro, dentre eles Artaud, Grotowski, Peter Brook, Richard Schechner, entre outros, refletiram e realizaram experiências na tentativa de retomar, reconquistar algo (um tipo de força) que foi perdido no processo de desmembramento dos rituais antigos. A busca por essa força foi realizada, dentre outras formas, com o aumento da importância do papel criativo de espectadores, ou seja, aumento do seu papel de atores da performance. Nesse caso, a liberação dessa força se dá a partir da vivência conjunta de uma experiência de liminaridade, na qual as ações do público e dos atores têm o mesmo peso.

O verdadeiro teatro, segundo Turner, é aquele experienciado com alta vitalidade, nele pode-se, às vezes (eu diria até que só com muita sorte), vivenciar algo, que muitas vezes não passa de um frio na espinha que não se sabe ao certo explicar, dando a todos os presentes uma sensação de harmonia, de pertencimento e de unidade com o planeta. Esse calafrio deve ser conquistado, e o é por meio de um trabalho árduo por meio do olhar sobre conflitos e desarmonias.

“Theatre best of all exemplifies Thomas Hardy’s dictum: “If a way to the better there be, it exacts a full look at the worst”. ” (ibidem:13)

O reencantamento e a transformação só ocorrem quando existe o olhar sobre e para os piores conflitos e contradições sociais, políticas, éticas, emocionais etc. Isso não é algo pessimista, ao contrário, como diz o próprio autor, crises, problemas e obstáculos desafiam a neurobiologia de nosso cérebro e provocam ações que podem dar sentido aos acontecimentos.

As transformações do corpo por meio da performance são um dos pontos chave dessa pesquisa, na medida em que são a concretização da emergência do novo no terreno instável. Até que ponto essas transformações vêm de fato ocorrendo? Ao que tudo indica, o primeiro passo para que alguma coisa mude é o estar consciente de que a performance artística é uma forma de reflexão, construção de pensamento, exposição de possibilidades, busca de novos elos e não a imitação de dramas sociais.

É sobre as transformações possíveis por meio das performances artísticas e nelas (especialmente pós 1960) que fala Érica Fischer-Lichte no livro “the transformative power of performance”; nossa próxima linha.

Menos 2. O feedback loop em performances artísticas pós 1960

(troca de papéis – divisão do poder criativo - Redefinição de relações entre atores e espectadores e entre política, estética e vida social)

No livro mencionado no parágrafo acima, Érica Fischer Lichte propõe-se a discutir uma nova estética que talvez possa ser chamada de estética da experiência, estética da liminaridade ou estética performativa. A introdução ao tema é feita a partir do exemplo de uma performance da artista Marina Abramovic.

A performance *Lips of Thomas*, realizada pela primeira vez em 1975, é descrita em detalhes, mas o que mais interessa para esse trabalho são as conclusões, ou melhor, as observações que a autora faz e que, de certa forma, pautarão as discussões ao longo do livro e fornecerão embasamento para futuras afirmações. Elenco rapidamente as observações mais relevantes para esse estudo:

- co-criação de um evento, que fugia às normas preestabelecidas tanto nas tradições sociais como na tradição das artes visuais. Digo co-criação porque o evento não foi criado só pela artista, e sim por ela e pelos espectadores.
- A criação foi de um evento, não de um objeto concreto, que existiria sem a presença da artista e dos espectadores.
- As ações da artista não eram representações; ela não estava atuando um papel de alguma terceira pessoa, de um personagem.

- As ações realizadas pela artista (de autoflagelo, dentre outras) produziram, na plateia, reações incontroláveis internas e externas, inclusive ações concretas que alteraram o curso da performance e colocaram um fim a ela (refiro-me à ação de alguns espectadores em tirar a artista da cruz de gelo sobre a qual estava deitada). Ocorreu, portanto, uma confusão, ou melhor, um encontro e uma troca constante de papéis, entre performer e espectador, entre contemplar e agir.

“Ao longo de sua performance, Abramovic criou uma situação na qual a platéia estava suspensa entre normas e regras da arte e da vida cotidiana, entre imperativos estéticos e éticos.” (Fisher-Lichte, Erica, 2008: 12 – tradução minha)

A palavra suspensão nos transporta imediatamente aos textos de Agamben e Turner. Pode-se dizer que a artista provoca, de forma consciente, um estado de emergência em si mesma e, como na performance artista e público são co-criadores e se indeterminam, esse estado se estende a quem vê. Em outras palavras, a artista “joga” os espectadores no lugar entre os lugares, “betwixt and between”, lá, eles se veem face a face com uma crise que não pode ser solucionada por meio de comportamentos conhecidos, padrões estabelecidos ou regras preexistentes.

Um dos passos que contribuem para que performer e espectadores encontrem-se suspensos entre normas, é a realização de certas ações fora do contexto esperado. O autoflagelo, por exemplo, não é uma novidade. A violência contra o próprio corpo sempre fez parte do universo da arte, mas nunca antes constituía o próprio trabalho artístico. No passado, quando se falava no potencial transformador da arte, pensava-se num artista tomado por uma inspiração quase que divina. Força criadora e inacessível. Essa aura existente ao redor não só do trabalho, mas também de quem o produzia parecia vir com um preço: uma vida de excessos, de drogas, de privação de sono e consumo excessivo de bebidas, de suicídio etc.

Esses comportamentos, no caso do artista, pareciam ser aceitos pela sociedade em nome da arte, como se a produção artística justificasse, de certa forma, comportamentos que

normalmente a moral e a ética não aceitariam. No entanto, tais comportamentos não eram vistos como arte. Outro exemplo, bem mais antigo de autoflagelo aceito pela sociedade, é o caso de violência dentro de um contexto ritual-religioso. Procissões, crucificações, jejuns etc. eram e, em certa medida, ainda que menos do que em outros séculos, ainda são, amplamente aceitos inclusive estimulados como um caminho para aproximar-se de Deus.

Isso nos leva a pensar que se alguma coisa por mais violenta que seja ocorre ou é feita dentro do lugar onde se espera que seja realizada, ela é mais facilmente aceita, menos questionada e, em alguns casos, incentivada. Ao contrário, fazê-lo em outro contexto desestabiliza o espectador e, de uma maneira quase infantil, ele é levado a um lugar de nascimento, como se nunca tivesse visto nem escutado o que vê e escuta. No entanto, ele cresceu vendo e escutando o que vê e escuta agora.

A performance, como diz Erika, tem a capacidade de transformar o cotidiano em extra cotidiano (couspicuos) e uma das formas para fazê-lo é “simplesmente” deslocando a ação, do lugar de sua espera, para o lugar inesperado¹⁰. Nesse caso, a ação performática não precisa ter nada de extraordinário em sua forma, “*quando Marina quebra o copo e sua mão sangra, isso significa que ela quebrou o copo e sua mão sangrou*”. Quem nunca quebrou algo? Quem nunca sangrou? No entanto espectadores não sabiam o que fazer.

Como reagir ao sangue no lugar onde estavam? Não era um acidente o que tinha dado origem ao corte (lugar do instável), ao contrário, era um ato da vontade. A quebra do vidro nas mãos da artista era o que era, um ato gratuito e sem finalidade aparente e, talvez por isso, teve o poder de tirar os que a ela olhavam do lugar onde estavam e jogá-los numa zona de desconforto, incerteza e responsabilidade. O que fazer?

A performance, por realizar ações cotidianas fora de seu contexto (mas não apenas por isso) tem a capacidade de mostrar a poesia oculta no óbvio. O ordinário vira extraordinário

¹⁰ Impossível não mencionar Marcel Duchamp que fez a mesma coisa já no início do séc XX.

e faz-se urgente a busca por novas formas de se relacionar com o que já existia, mas que não existia ainda.

Essas novas conexões não são algo que possa ser planejado, ou seja, nem o artista nem o público sabem o que vai acontecer. Elas serão tecidas no momento da performance e se darão por meio da troca constante de papéis entre atores e espectadores. A autora chama esse processo de feedback loop¹¹.

Essa troca sempre existiu, em maior ou menor escala, mas nunca ocupou o lugar que ocupa hoje. Houve épocas em que se tentou minimizar o máximo o impacto das reações de espectadores na performance, como quando Richard Wagner, em 1876, coloca a plateia na completa escuridão. Certo é que, até recentemente, o feedback loop era visto como mais uma parte da performance artística, mas não como seu elemento central.

O que passa a acontecer em grande parte das performances pós 1960 é que a troca de papéis entre atores e espectadores e suas conseqüências passam a ser o ponto chave das performances. Ou seja, a troca é vista como o que constrói a performance, e não apenas como algo que acontece. Além disso, a interferência de espectadores na performance, ou seja, o seu papel de atores passa a ocorrer por meio de uma decisão ética e não apenas por conta de um choque. No caso do exemplo da performance Lips of Thomas, de Marina Abramovic, os espectadores interferiram na performance (colocando um fim a ela) por meio de uma ação que visava proteger o corpo da artista e não seus corpos. A troca de papéis, neste caso, torna explícita a força política que sempre existiu no processo de feedback loop.

“Role reversal not only increased the performance’s indeterminacy; the unpredictability of the feedback loop made it’s working visible. Moreover, role reversal made the feedback loop’s implicit political potential explicit” (ibid: 48)

¹¹ “In short, whatever the actors do elicits a response from the spectators, which impacts on the entire performance. In this sense, performances are generated and determined by a self-referential and ever-changing feedback loop. Hence, performance remains unpredictable and spontaneous to a certain degree” (Fisher-Lichte, Erica, 2008:38)

A autora menciona esse fato porque antes existiam rituais nos quais espectadores viravam atores, mas por meio de um mecanismo bem diferente. Em rituais penais do período moderno, *“espectadores se juntavam ao lado dos corpos depois de uma execução para tocar o morto, seu corpo, seu sangue. Eles esperavam que com isso fossem garantir proteção à integridade de seus próprios corpos. A transformação de espectadores em atores se dava na esperança de atingir uma alteração duradoura em seus próprios corpos”* (tradução minha – pg15)

De outra forma, mas distinta do caso da interferência na performance de Marina, eram as ações do público nas seratas futuristas e dadaístas e nos tours surrealistas do começo do sec. XX. No caso desses movimentos de vanguarda, os espectadores eram incitados a agir por meio de choques. A transformação dos espectadores em atores se dava quase automaticamente como resposta a um choque deliberadamente provocado e planejado pelos performers, não por meio de uma decisão interna. Exemplos desse tipo de choque provocado vão desde a venda de um mesmo assento para 10 pessoas até colocar cola nos assentos para provocar algum tipo de reação da plateia. Era, portanto, um choque no corpo do espectador que fazia com que ele interagisse.

Em performances artísticas pós-1960 a qualidade da participação do público muda na medida em que espectadores não se veem obrigados a agir, no entanto, veem-se tão responsáveis quanto os atores pelo rumo que a performance tomará. Fica mais claro, portanto, que é somente a partir do encontro de pessoas e de seu “revezamento” e indeterminação nos polos de atores e espectadores que surge o evento performático.

O local físico no qual se desenrolarão as ações, se num supermercado, numa igreja, numa galeria, numa escola ou num apartamento, importam como elementos descontextualizantes do óbvio, mas não garantem o nascimento do evento. O que garante o nascimento do evento performático são o encontro e a experiência conjunta de liminaridade. Momento no qual, como diz Turner, determinado grupo de pessoas vê-se imerso numa brecha (lugar

entre os lugares), na qual se desenrolam situações das mais variadas e para as quais não existe um protocolo a ser seguido.

O resultado disso é um evento político-estético-social que tem como base o compartilhamento de poder criativo e capacidade (ainda que de forma diferente dos rituais pré-industriais) de transformação do mundo.

Essa transformação, no entanto, não é algo que possa ser intelectualmente medido/entendido/refletido no ato da performance. Em outras palavras, a performance não é algo para ser entendido, mas sim para ser vivido.

O entendimento de alguma coisa é menos importante que a experiência do artista e dos expectadores, o que não quer dizer que “não exista nada para ser interpretado”, é claro que existe. No entanto, as interpretações surgem depois que a performance terminou e não durante ela. Durante a performance o que existe é a vivência de algo compartilhado. As ações do artista significam o que são, e provocam reações nos espectadores-atores. Essa dinâmica ativa constrói uma realidade que não é simplesmente interpretada ou interpretável, mas, antes de qualquer coisa, e acima de tudo, é vivida. Quaisquer interpretações, simbologias etc. que possam ser atribuídas às ações do artista, são possíveis de serem feitas de forma muito limitada durante a performance, e de forma mais elaborada apenas depois que a performance terminou, ou seja, depois da experiência vivida.

“The central concern of the performance was not to understand but to experience it and to cope with these experiences, which could not be supplanted there and then by reflection” (ibid:17)

O fato de que não há nada para ser entendido numa performance, ou pelo menos não imediatamente, é um dos motivos de enfraquecimento dela em contextos mais rígidos, tanto no meio artístico como em outras esferas político-sociais. A impressão que muitos têm é a de que o artista, por não saber o que fazer, faz qualquer coisa.

Essa é a típica impressão de pessoas que não veem a arte como possibilidade de criação conjunta. Ou seja, que olham para um quadro, uma performance, uma dança, esperando algo pronto, esperando um resultado. Um produto que, com sorte, as faça sentir algo, mas nunca como um chamado para um salto no vazio. Quando essa é a expectativa dificilmente um encontro ocorrerá.

O salto no vazio realizado em certa medida por todos os que desejam a transformação de si e do mundo e materializado na montagem de Yves Klein, pode parecer apenas um suicídio, ato gratuito de morte realizado por um corpo que não aguenta mais, mas não o é.

As linhas de fuga, aquelas “*que fogem e fazem fugir um mundo*”¹², quando seguradas com uma das mãos, enquanto a outra segura a pedra¹³, são aquelas que nos levam “*em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente*”, sem que isto seja algum tipo de destruição, entendida aqui como pulsão de morte.

Ora, é natural que num mundo como o nosso (falo aqui da cultura ocidental), no qual saber fazer coisas é esperado e valorizado, uma ação que joga espectadores num lugar de dúvida e ação não seja vista com valor. No entanto, realizar o que não se sabe, mas que se deseja é das coisas mais complexas que podem ser feitas. É de certa forma um ato de fé, mas não da fé cega, aquela que guarda promessas de salvação e que é pregada pelas mais diversas religiões e seitas, e sim uma fé no dever de si, do mundo e das coisas. Saltar no vazio não é algo que se faça assim, sem mais, sem que se tenha caminhado milhões de milhares de anos até aquela janela, sem que se tenha esgotado todas as possibilidades (ainda que isto seja algo impossível à sensação de que isto ocorreu é possível), situação diante da qual apenas um convite para criação conjunta poderá abrir caminho.

¹² Peter Pal Pelbart pg. 285

¹³ Pedra esta que Lygia Clark chamou um dia de “prova do real”. (ROLNIK, Sueli, 2005:19)

A performance¹⁴ é esse convite, feito publicamente, um pedido de olhar para o nascimento de algo. O olhar cria. Ora, o lugar dos nascimentos é por excelência impossível de ser entendido, no sentido racional da palavra. O nascimento se vive, se respira, se vê. Conviver com alguém num espaço assim pode ser extremamente prazeroso, no entanto, atualmente esse parece ser um lugar aceito apenas em crianças e, tristemente, nem nelas ele tem sido tão celebrado.¹⁵

Um dos motivos para essa falta de tato é justamente a não existência de outros critérios, conceitos e categorias que não os atuais para lidar com tal evento, qual seja, o evento artístico performático (nascimento), que mistura e indetermina atores e espectadores; política, estética, vida e arte.¹⁶

Mas isto não é algo novo, muitos já apontavam para a importância desse lugar de indeterminação, dentre eles Artaud é um nome que se destaca. O poeta, como cita Turner¹⁷, também buscava uma maneira de resgatar um tipo de força transformadora que estava presente nos rituais de sociedades pré-industriais e que foi perdido quando os rituais se transformaram em mero entretenimento ou racionalização da vida.

Para Artaud o que se fazia e se renovava no teatro era a própria vida e não um texto ou ficção da vida. É compreensível que ele estivesse um pouco sufocado vivendo numa sociedade na qual a separação entre arte e vida era talvez pior do que hoje. São as suas reflexões acerca da natureza da peste e de suas manifestações no organismo (físico e social) que constituem nossa próxima linha.

¹⁴ Não só ela, o autor Luis Camnitzer, por exemplo, explora a possibilidade de divisão de poder criativo na arte conceitual Latino Americana. “Contrastando con esto, uno puede decir que el arte conceptualista en America Latina trató de sacar al arte del lugar en el que normalmente se supone que está, es decir, el campo de los sintomas culturales. Su nuevo lugar ahora estaba un escalón más arriba, en el campo de la practica cotidiana que genera esos síntomas. El arte aspiraba a ser una manera de permitirle al público una participación en el proceso de tomar decisiones, algo que, se esperaba, llevaría a la liberación social y económica”. CAMNITZER, Luis, 2008, cap 9)

¹⁵ “A festa da criança ficou sem o tu e sem o outro (...) não conseguiu arrastá-los até a ventania da aparição”. PEÇANHA, Juliano, 2009 pg 37.

¹⁶ “By way of summary: the realms of art, social life, and politics cannot be clinically separated in performance. An aesthetics of the performative, founded in performance, must therefore develop new concepts and categories that grasp these indistinct transformations and explosive fusions”

¹⁷ Turner, Victor, 1995 pg 12-13

Menos 1. A peste

Antes, porém, algumas considerações sobre o autor:

Artaud se diferencia dos demais autores escolhidos para esse início de exploração porque ele é justamente o grito. Ele é um abismal¹⁸. Seus escritos têm algo de visceral e não-bibliográfico que, quando combinado com os demais teóricos, enriquece a pesquisa. Artaud às vezes falava do vazio, mas a impressão que tenho, é a de que ele nunca se distanciou tempo suficiente do vazio para que sua voz fosse mais suave e menos assustadora.

A inquietude e instabilidade fazem de seus textos um material riquíssimo para o estudo de experiências liminares precisamente porque não falam das experiências liminares, mas são elas. Mesmo quando se propõe a descrever o grito o faz gritando.

As descrições têm uma distância e um mergulho que ocorrem alternadamente em frações de segundos. Ainda que algumas vezes confusos, os textos (os que eu li) têm uma coerência interna que ajuda a entender um tipo de lógica dos sentidos e sensações diferentes da lógica da razão. Uma consciência da carne que funciona de maneira completamente diferente da consciência da razão, essa última é mais conhecida e aceita socialmente.

São textos que não citam muitas referências. A referência é o próprio poeta. Esse fator também é de extrema importância, especialmente para mim, porque todo meu trabalho artístico é auto-referencial. Conhecer outros artistas que fizeram e fazem isso me ajuda a entender a diferença entre auto-referencial e autobiografia, a diferença entre a carne e o eu.¹⁹ Dito isto, falemos da peste.

¹⁸ “o interior da fenda-fora” (PEÇANHA, Juliano, 2009 pg 34)

¹⁹ QUILICI, Cassiano, 2004 pg.86

De início uma história:

1720. Era uma vez um reino pequeno, localizado numa ilha, na costa italiana.

Enquanto essa ilha e esse reinado existem, existe também um navio, *Grand-Saint Antoine*, que vem do oriente, de terras estrangeiras. O que ele traz não se sabe ao certo, mas parece ser a peste.

Vinte dias antes da chegada do navio, o rei dessa pequena ilha tem um sonho horrível. “*Viu-se pestífero e viu a peste arrasar seu minúsculo Estado*”. Por sorte era um sonho, e o rei sabia que os sonhos não eram reais, Ele acorda. Logo recebe a notícia de que um navio, o *Grand-Saint Antoine*, estava na costa e pedia permissão para desembarcar. Sem hesitar o rei toma a decisão, considerada descabida pela maioria, de impedir o desembarque a qualquer custo. “*A Guerra contra a peste. O autocrata atacava de frente*”.

Essa história é interessante porque nela está presente a ideia da identificação do corpo físico do soberano com o corpo social. A peste não arrasa apenas o estado físico do rei, mas também seu “minúsculo” Estado, país que ele governa. Ela não desorganiza apenas os órgãos internos do corpo do soberano, mas os órgãos sociais. A ordem, tanto interna como externa, desmorona e já não se sabe mais o que é a carne do rei e o que é a carne do seu reinado. Pode-se traçar um paralelo com o pensamento de Agamben, que, quanto trata do luto público e do estado de exceção, fala exatamente desse tipo de evento, ou seja, de quando a figura do soberano é associada à do Estado e, portanto, quando o soberano adoece ou morre, “*os quadros da sociedade se liquefazem*” e macro e micro estados de emergência coincidem. (Artaud, 1999:9)

Mas o que exatamente é a peste? A guerra contra ela é boa? É possível evitá-la ou seria melhor pensar em outras formas de permitir sua manifestação, seu desembarque? Em outras palavras, é impedindo o desembarque da peste no organismo que se impede a peste?

Parece que não, e talvez o fato de saber que a peste é inevitável seja libertador. Nesse sentido, em vez de evitá-la ou impedi-la existiria um deslocamento para outro lugar de decisão. O lugar de buscar formas de recebimento da peste, maneiras, por mais paradoxais que pareçam, de organizar a desorganização (de receber o caos e seus efeitos). Como se a expectativa de desorganizar-se já fosse, de certa maneira, uma garantia da passagem pela crise.

No entanto, para que isso ocorra, é necessária à consciência encarnada combinada com a racional, de que a força (divina, vital, originária, de lei, ou o que seja) foi liberada e está incontida no espaço vazio, brecha aberta pelo corte, a fratura, o desastre. Esse “incontido” dura pouco, talvez segundos, talvez frações de segundos, por isso é preciso estar atento.²⁰

Chamo de consciência encarnada²¹ o que Artaud talvez chame de realidade do delírio, aquela que se manifesta na carne e no grito e que se dá em outra esfera que não a racional. Encarnada porque é um tipo de consciência dos sentidos, que não tem nada a ver com a razão. Isso não quer dizer que um tipo de consciência é melhor que o outro. Ambas são necessárias para a construção de algo novo e, antes mesmo da construção, ambos os tipos de consciência são necessários para que se possa ver o que antes era impossível. Ver as novas possibilidades. Artaud fala que o teatro se instaura nesse lugar: *“só pode haver teatro a partir do momento em que realmente começa o impossível”* (pg24)

No entanto, ainda que os dois tipos de consciência sejam necessários, se tivesse que escolher perder um deles, escolheria perder o da razão, e explico o porquê. A consciência racional sem sentido é perigosa, produz movimentos ociosos. A consciência encarnada,

²⁰ A atenção de que falo não é aquela da Guerra, do alerta, mas tem mais que ver com um estado de desbloqueio, pronto para receber estímulos que possam fazer alguma coisa dentro contrair (dilatando, mover, caminhar).

²¹ O termo “embodied” talvez seja mais adequado para falar do que procuro descrever. Por agora uso a palavra encarnado, mas é necessário deixar claro que isto nada tem que ver com a idéia de algo como uma entidade, espírito ou força exterior ao corpo e que de repente manifesta-se nele. Como esclarece a autora Christine Greiner “ (...) a noção de “embodied” tornou-se fundamental. Mas não é uma palavra fácil de traduzir para o português, sem sugerir uma idéia equivocada a seu respeito. “Encarnado” ou “incorporado” que seriam possíveis traduções, podem lembrar a ação de “baixar um espírito no corpo”, o que nada tem a ver com “embodied”. (GREINER, Christine, 2005, pg34)

quando desacompanhada da razão, ainda que produza movimentos caóticos e circulares, nos quais o deslocamento seja realmente mínimo, se é que existente, não produz passos sem sentido.

Seria, portanto, preferível manter a coerência interna em detrimento da externa. Existiria uma hierarquia: a de que os gestos de uma pessoa têm que ter sentido para ela antes de ter sentido para o mundo²². No entanto, é necessário um alerta, posto que, ainda que a coerência interna seja necessária para que exista vida do organismo, depois de conquistada, ela deve necessariamente buscar um elo de conexão com o mundo, buscar ou criar um contexto no qual possa existir e ser coerente não só internamente, mas também externamente.

Portanto, o ideal seria que as coerências internas e externas caminhassem juntas ou, que pelo menos, uma não surgisse muito depois da outra (deixando claro que melhor seria que a interna viesse antes), mas na prática isso se mostra quase que impossível. O importante de saber isso é que se pode agir no sentido de não tentar forçar conexões externas quando os gestos não fazem sentido internamente e em aceitar gestos que possam parecer incoerentes em relação ao exterior, mas que, no entanto, são perfeitamente lógicos internamente. E só em seguida, procurar espaços, elos de conexão, em que a coerência interna de um organismo faça sentido no mundo fora dele. Para Artaud um desses espaços, ou melhor, esse espaço por excelência, é o teatro.

“... o teatro também toma gestos e os esgota: assim como a peste, o teatro refaz o elo entre o que é e o que não é, entre a virtualidade do possível e o que existe na natureza materializada.” (Artaud, 1999:24)

²² Fazendo uma analogia à teoria geral dos sistemas pode-se dizer que a função de autocorrelação sistêmica, ou seja, aquela que mede a coerência interna de um sistema precede a função de intercorrelação, aquela que busca estabelecer laços de coerência com outros sistemas. Isto porque, da forma como vejo, sem coerência interna o sistema nem terá traços estruturais com os quais poderá buscar relação coerente com sistemas externos a ele. Nesse sentido, os comportamentos de uma pessoa devem ser coerentes com o que ela sente, ainda que sejam incoerentes com seu contexto social, político, afetivo etc., depois, cabe a esta pessoa a busca por contextos e outros sistemas com os quais se relacionar.

Refazer elos. Essa é uma das propriedades tanto da peste como do teatro. Mas o que é necessário para que elos sejam refeitos? Ao que tudo indica um estado instável das coisas, tanto num reino como num corpo. Talvez por isso a peste coincida *“também na ordem política com as reviravoltas mais profundas”* e no corpo com *“uma desordem fundamental das secreções”* (Artaud, 1999:15). Desordem essa que, segundo o autor, não destrua a matéria, mas sim os órgãos da vontade.

Ora, se não há matéria perdida, mas sim desorganização da matéria, isso é mais um indicativo de que a reorganização é possível, posto que os elementos do corpo (seus órgãos, músculos, sangue etc.) não desapareceram, não foram destruídos ou amputados. Isso, em teoria, é bom. Quando existe a destruição é um pouco mais difícil e, dependendo do que foi destruído (se for um órgão vital), é impossível reconstruir-se.

Mas voltemos por um momento à questão da vontade. Diz o poeta:

“A peste, portanto, parece manifestar a sua presença nos lugares, afetar todos os lugares do corpo, todas as localizações do espaço físico, em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em vias de se manifestar” (ibidem 1999:17)

É como se a peste quisesse impedir a ação (a manifestação de vontade) e, ao mesmo tempo, exigisse outro tipo de agir. Em outras palavras, parece que esse processo posto em marcha pela peste, de expor ao mundo o pus de dentro, compromete diretamente a consciência produzindo ao mesmo tempo a necessidade de ação ou criação de possíveis e a paralisia frente às novas possibilidades.

Traçando um paralelo com o estado de emergência jurídico, esse, apesar de ser necessário para o emergir, parece carregar em si condições ou características que dificultam ou impedem a emergência no novo. O estado de emergência seria então, um espaço que abre todas as possibilidades e que pede escolhas, mas que, ao mesmo tempo, impede essas escolhas.

Talvez o paradoxo da peste possa ser o de que ela é necessária para libertar a vontade, ou seja, ela abre os espaços do possível, mas, fazendo isso, ela lesa a consciência.

No entanto, esse paradoxo talvez seja apenas aparente, visto que apenas um tipo de consciência é lesado, ou melhor, uma camada da consciência é lesada: a racional, mais superficial e que agia, até então, de acordo com a lógica existente nos bancos, supermercados, hospitais, formulários, códigos civis, penais, do consumidor etc.; mas outro é liberado para a ação.

“É com essas estranhezas, esses mistérios, contradições e aspectos que se deve compor a fisionomia espiritual de um mal que corrói o organismo e a vida até a ruptura e o espasmo como uma dor que, à medida que cresce em intensidade e se aprofunda, multiplica seus acessos e suas riquezas em todos os círculos da sensibilidade.”
(*ibidem* 1999:18)

A peste seria, portanto, um flagelo que permite o acesso ao sensível ao mesmo tempo em que expande os limites da sensibilidade.

As manifestações que o espírito produz sob essas condições são diferentes das que ele produz quando numa sociedade até então organizada por critérios e convenções que caíram por terra. Manifestações aparentemente sem sentido ou como diria Érica Fisher Lichte, que adquirem sentido apenas depois.

Para Artaud, o corpo do ator é igual ao corpo do pestífero, ou seja, tanto aquele como esse encontram-se mortos sem matéria destruída, e é nesse terreno que nascem as ações gratuitas. Busca delirante, sem fim ou justificativa, por imagens ou por algo que faça sentir, e é justamente aí que está seu valor, ou seja, na busca por novos elos dentro do espaço vazio.

Muitas semelhanças entre o teatro e a peste são elencadas por Artaud ao longo de seus escritos, no entanto, existe uma diferença que é essencial e que faz do teatro uma opção talvez mais inteligente do que a de optar pela peste. É que o teatro, ao contrário da peste, não esgota os corpos. A força da peste, dos cataclismos, dos assassinatos, ao contrário do que acontece quando liberada na vida cotidiana, não se esvai no teatro, nele, essa força se descarrega “*na sensibilidade de quem observa*”.

Talvez possamos até dizer que essa força é algo vital que, quando num contexto trágico, pode significar amontoados de corpos mortos e um cheiro que invade a cidade e expulsa dela quem sobreviveu, mas que, quando é liberada em outros contextos, como no teatro, tem a capacidade de transformar sem que isso signifique uma matança, ao menos no sentido literal.

0. As quatro linhas

Trabalhamos, portanto, com linhas de força, ou melhor, com o a quebra de linhas e, a consequente descarga elétrica, energia liberada no espaço entre o passado e o futuro. Ou então com o choque delas o choque entre as forças de um passado e um futuro que “*são ambas ilimitadas no sentido de suas origens, vindo uma de um passado infinito e uma de um futuro infinito; no entanto, embora não tenham início conhecido, possuem um término, o ponto no qual colidem.*” Término esse que é, por sua vez, a origem de uma terceira linha, uma lacuna no tempo, que, ao contrário das outras duas, tem início, mas não tem fim, uma linha de força que segundo Hannah Arendt, “*é a metáfora perfeita para a atividade do pensamento*”²³.

E aí temos nosso segundo objeto: uma lacuna, uma brecha, uma fratura, um corte. Guardadas as devidas diferenças entre cada um desses substantivos, sendo uns mais poéticos e outros mais doloridos, em todos eles está presente um tipo de quebra que abre um espaço no qual se desenrolam experiências liminares. “*Uma zona além da qual não é*

²³ ARENDT, Hannah, 1954, pg 38

possível refúgio e nem salvação” (AGAMBEN, Giorgio, 2004 pg74) ; o limite; a linha depois da qual nada mais resta a fazer senão ir.

Por mais tentador que seja romantizar esse tipo de lugar, já que na teoria ele é realmente belo, tentarei ser mais objetiva. Na segunda parte deste estudo, portanto, buscarei expor e falar sobre um tipo de entrada pulsante na fratura (o tipo que melhor conheço), deixando claro desde já que existem inúmeros outros.

Usarei desenhos, histórias, imagens e descrições/comentários de performances realizadas por mim ao longo dos últimos quatro anos. Faço isso na tentativa de aproximar toda a teoria ao concreto; sabendo, desde já, dos riscos ao tentar fazê-lo. É que no concreto a gravidade pode matar ou, no mínimo, frustrar certos desejos. Mesmo assim, acho que é um esforço que merece ser feito.

Os passos a que me proponho dar ou a rememorar são: o não “sem saber”; a queda; a operação; a cicatriz e o testemunho. A exploração ou, no mínimo, a exposição de que em todos esses passos existem momentos de liminaridade e que, portanto, em todos eles existem possibilidades de criação que é o objetivo deste trabalho. Não que isto seja algo não sabido, mas talvez seja algo que faça parte da esfera de camadas mais superficiais da consciência e não de todas as que possamos ter.

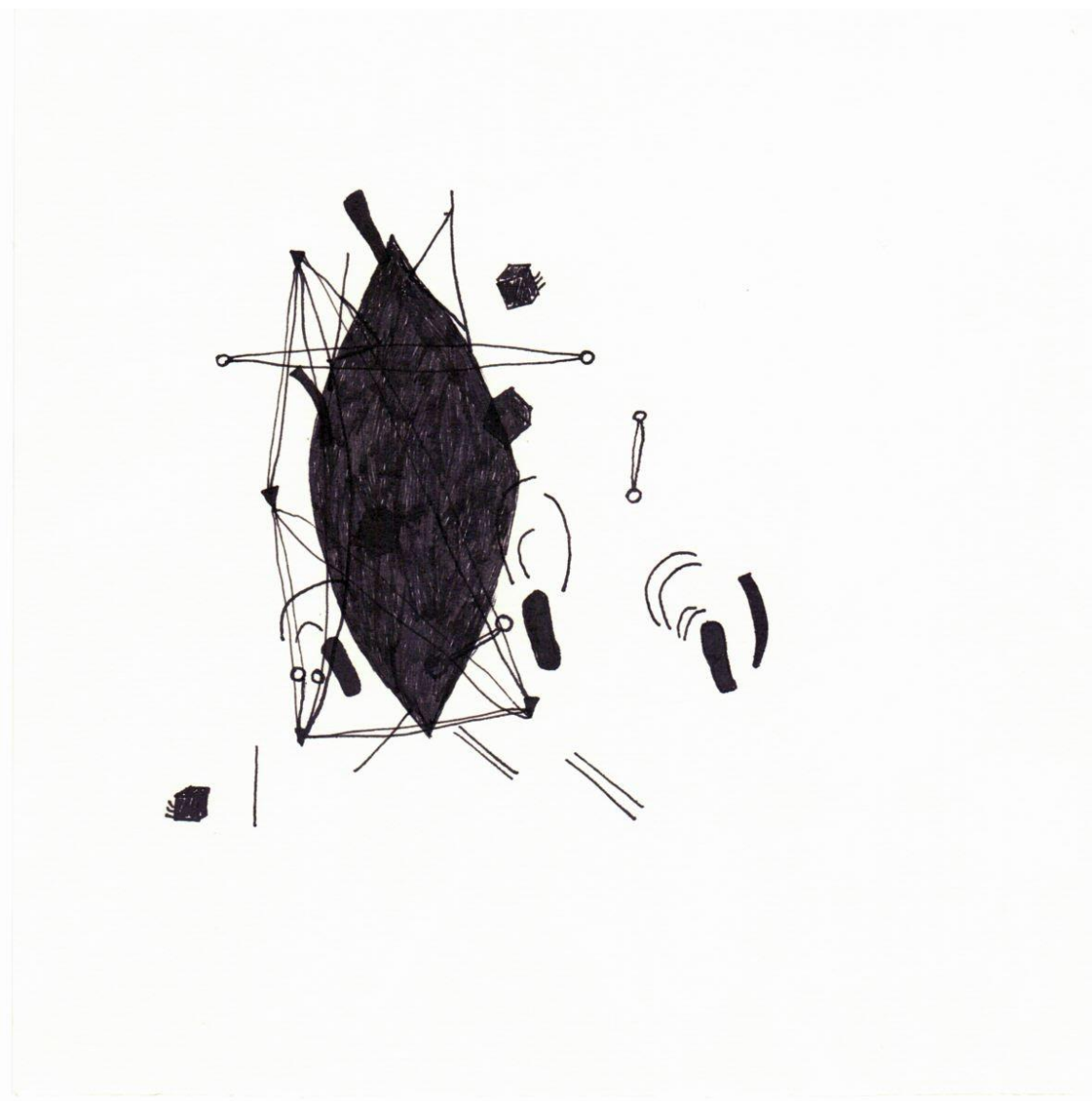
Começo... *“...perhaps something she had to...had to...tell...could that be it?...something she had to... tell...tiny little thing...before its time...gosforsaken hole...no love...spared that...speechless all her days...practically speechless... how she survived!”*

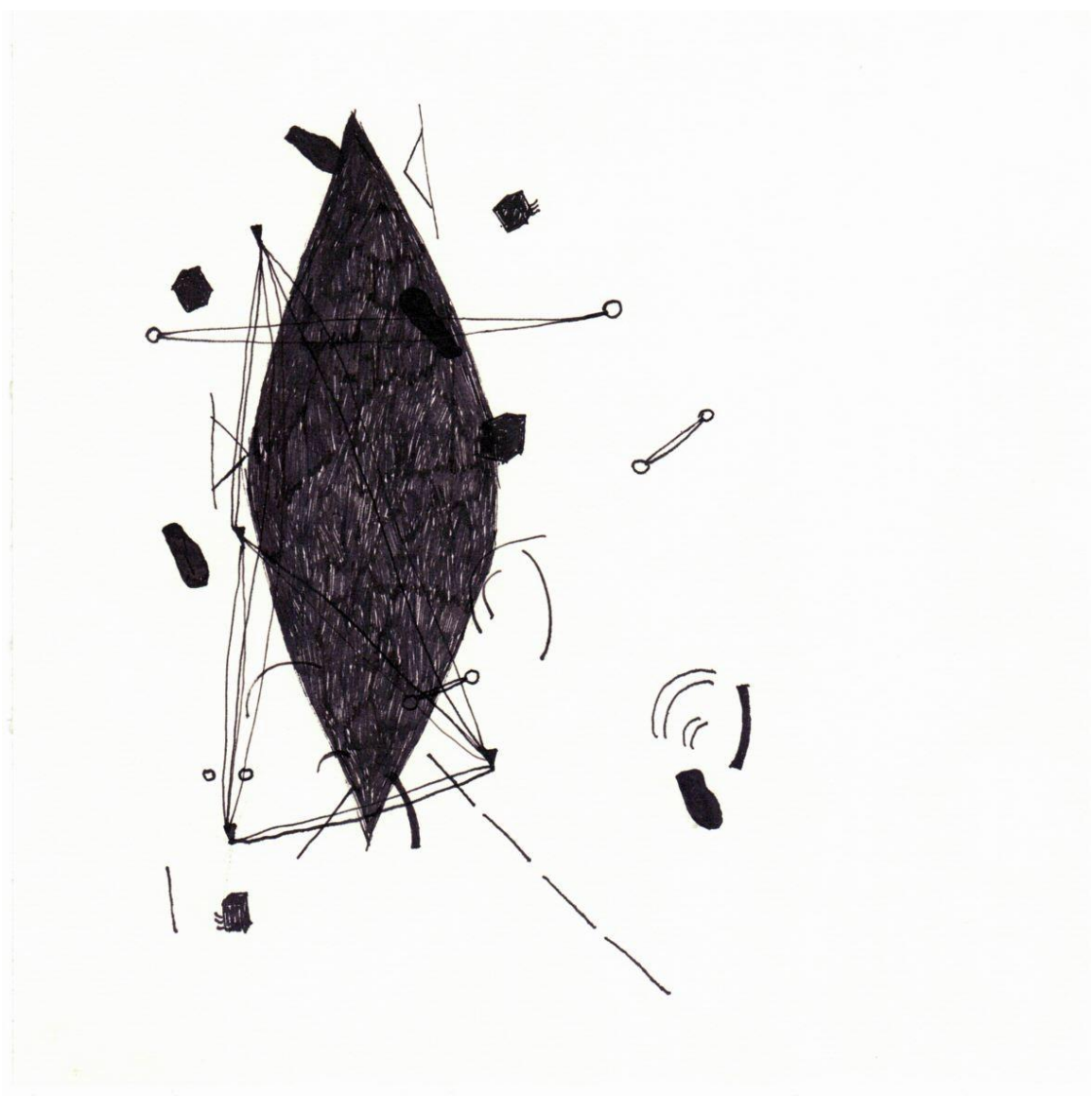


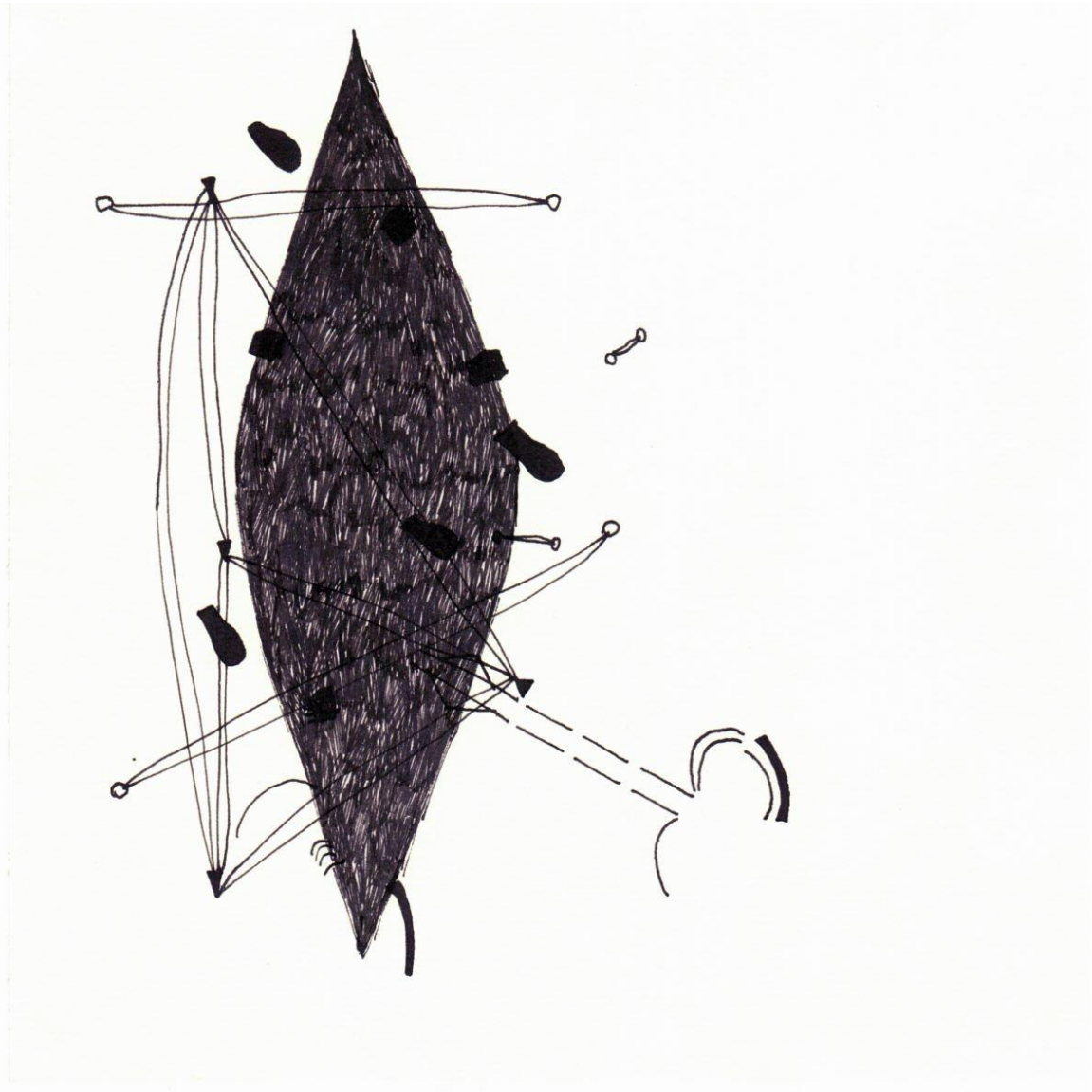


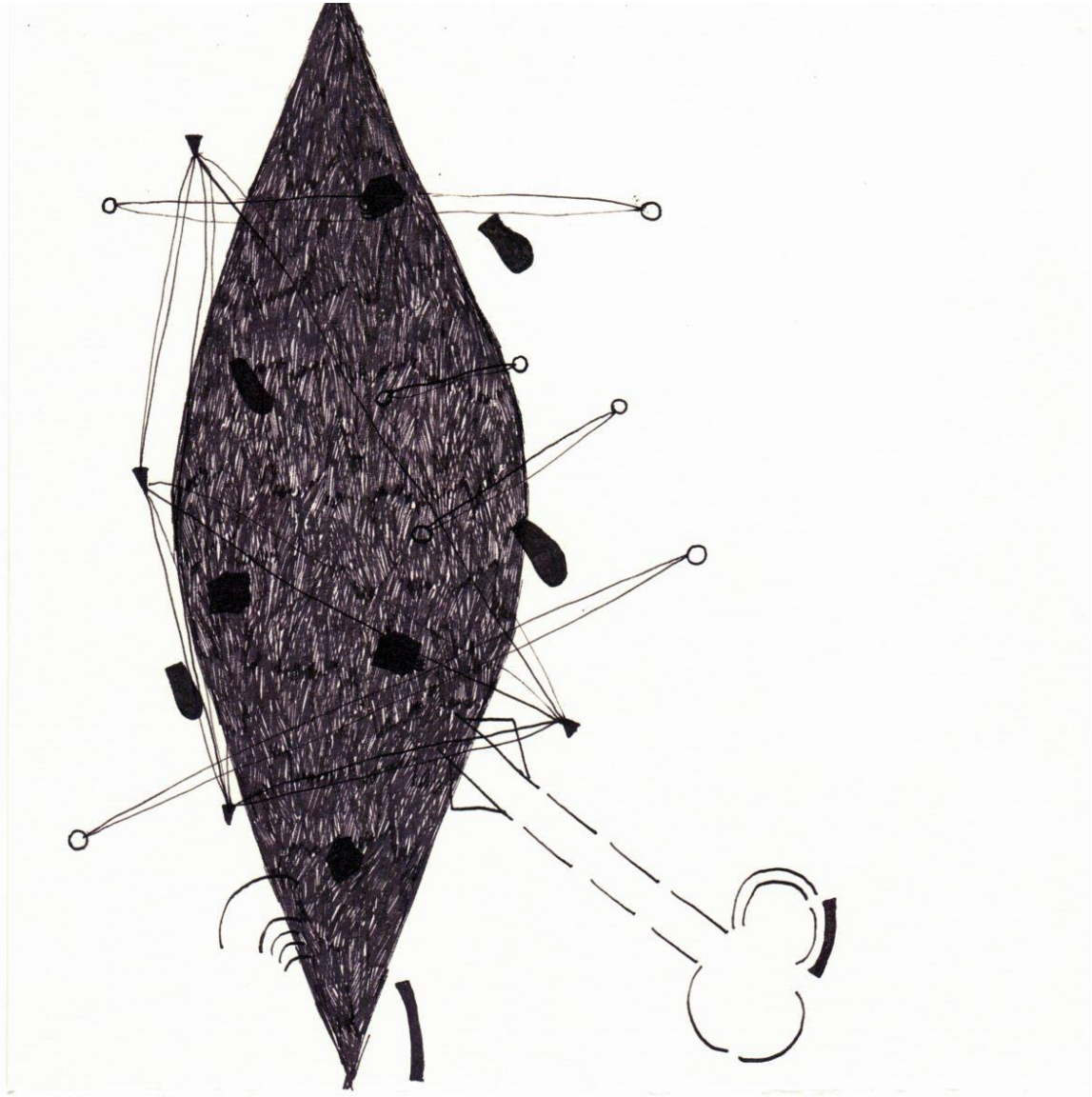


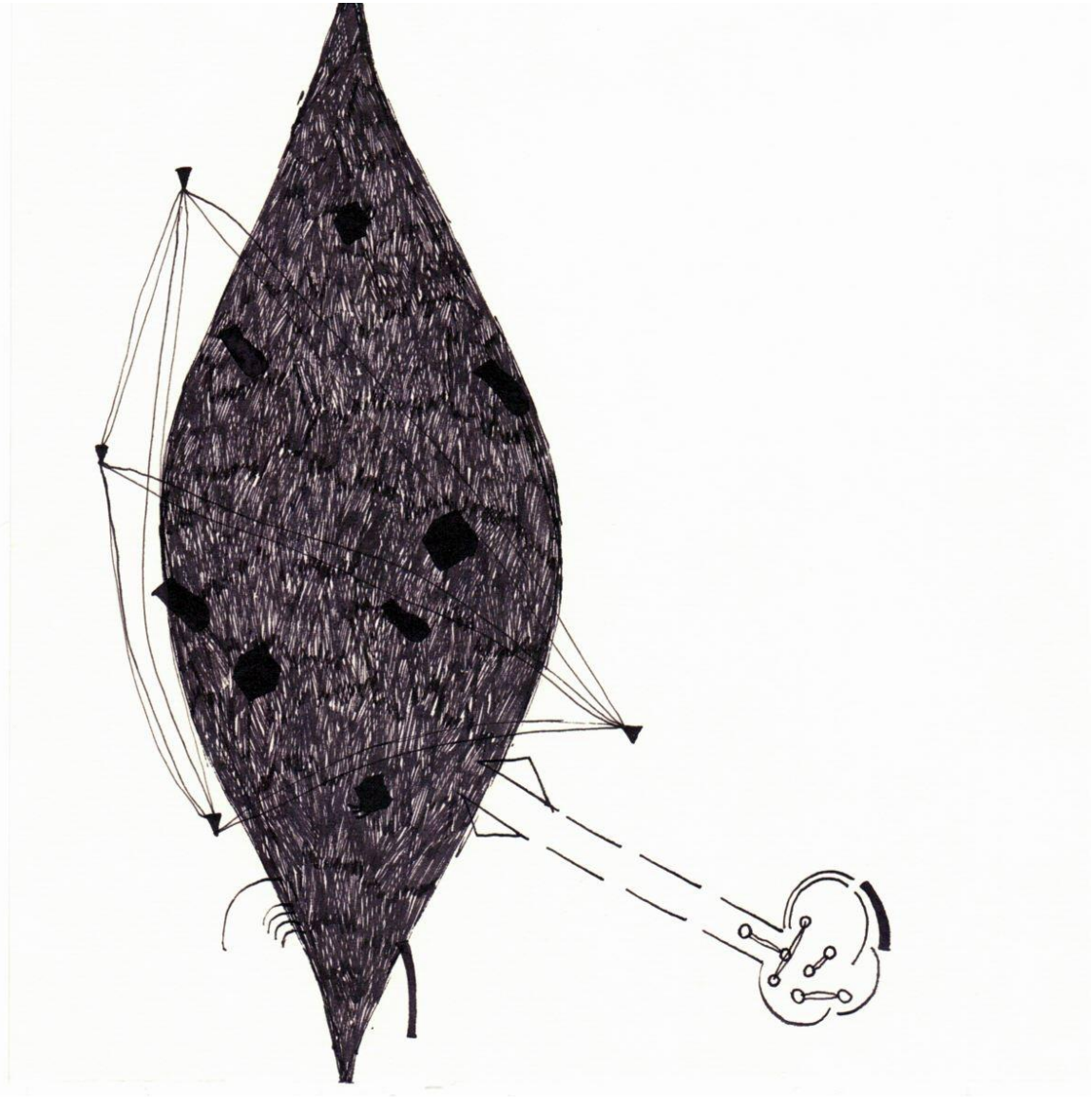


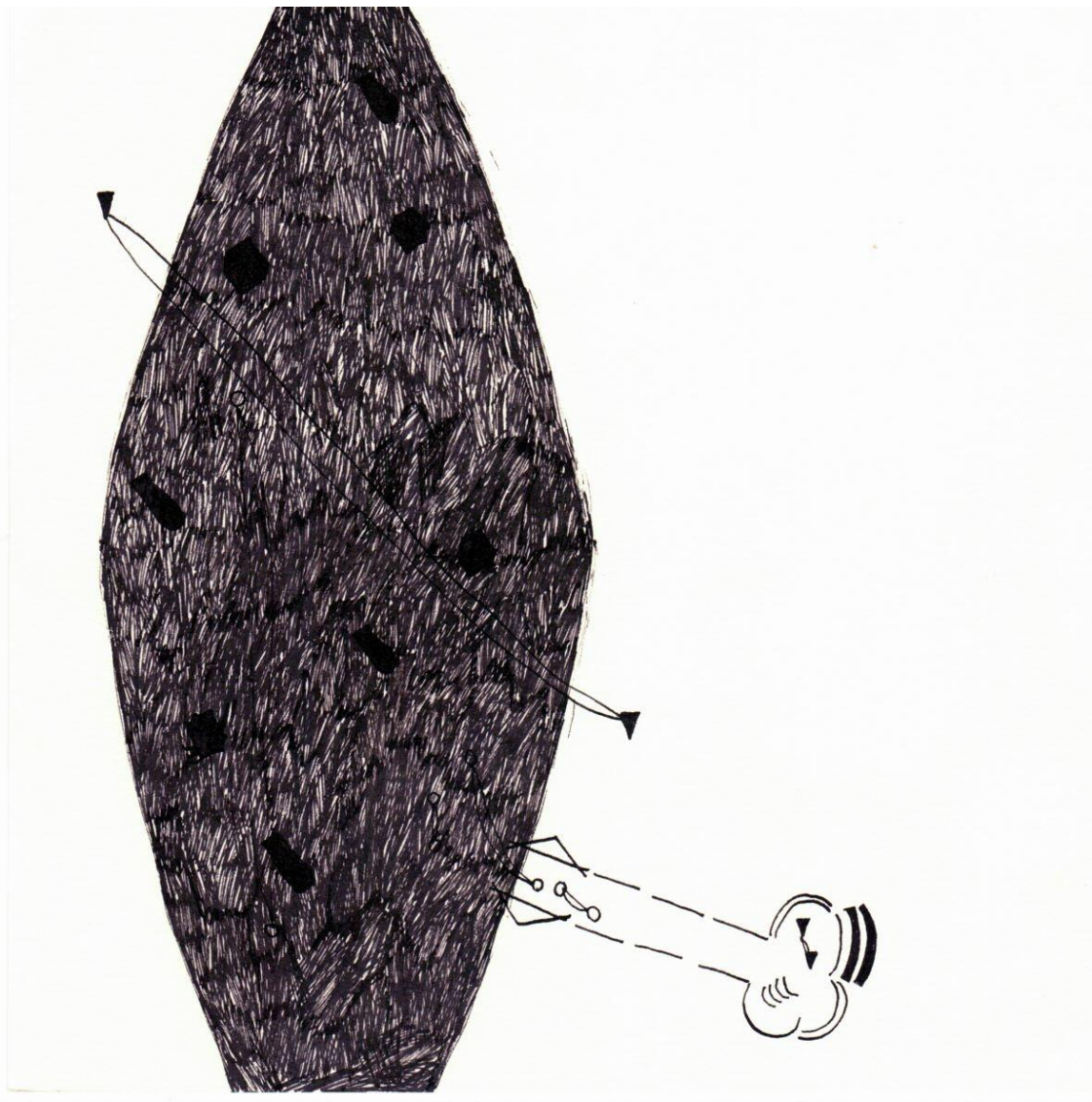


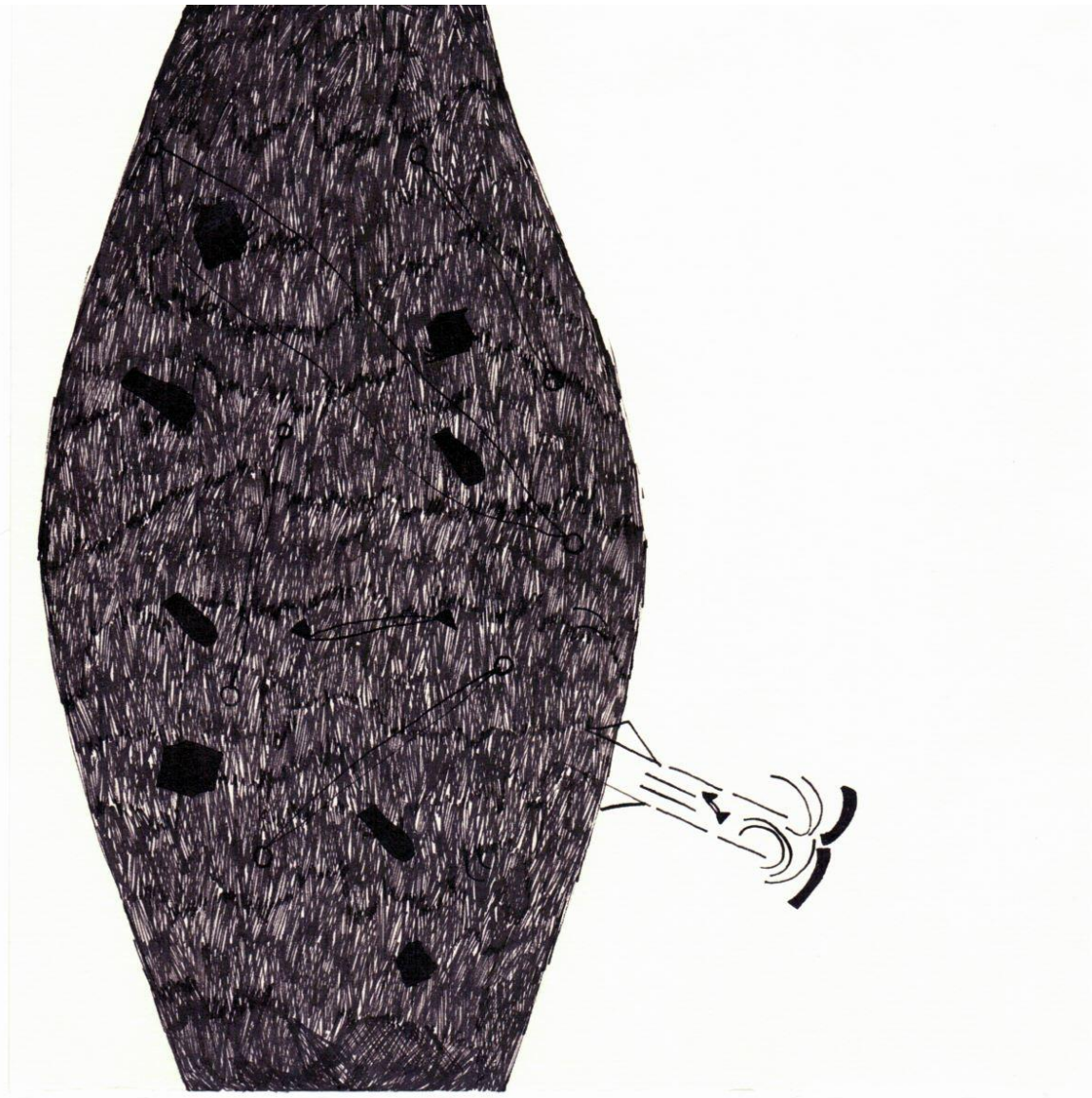


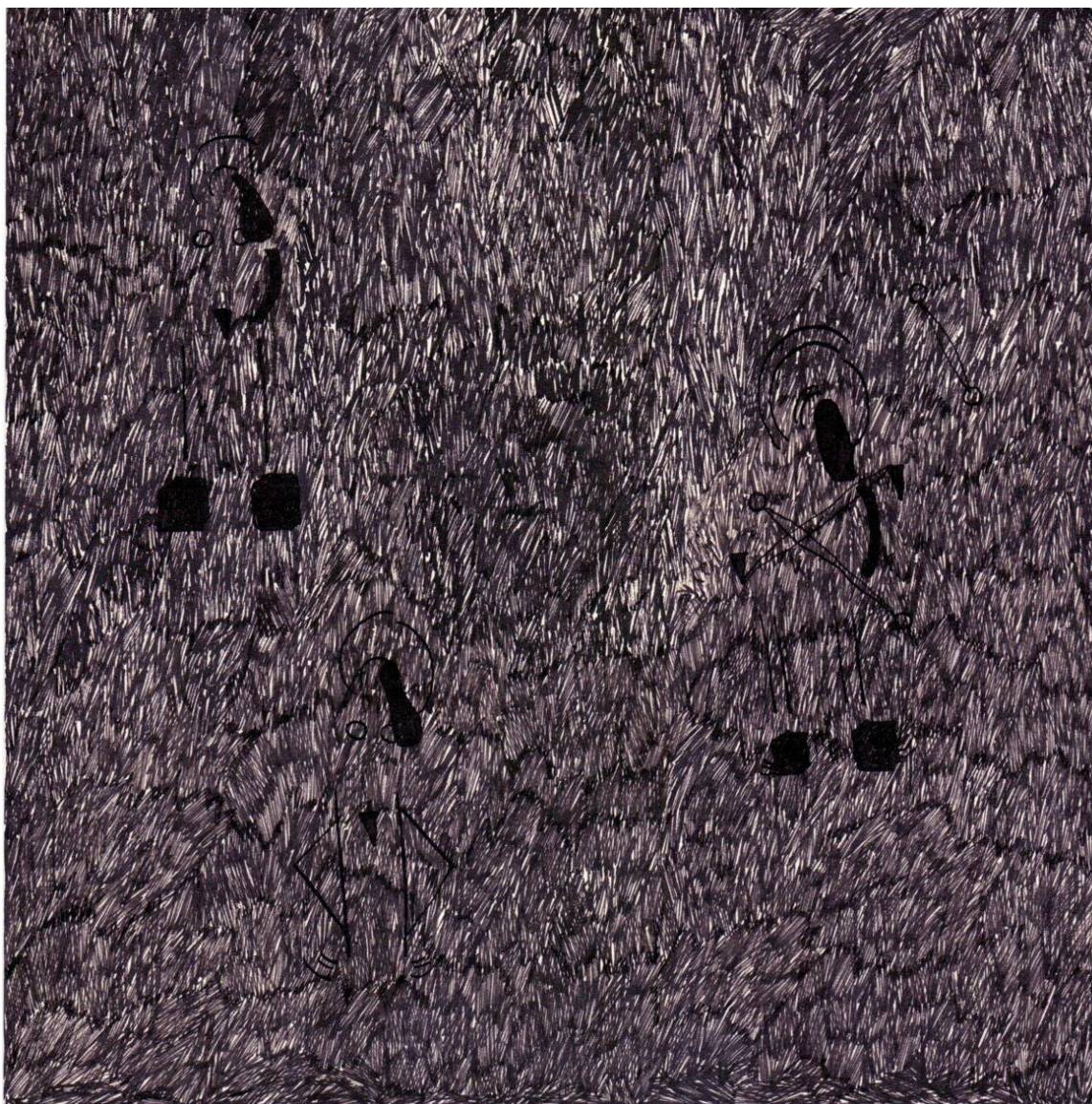












1. O não “sem saber”

“Não me recordo dos pormenores do meu primeiro não. Disseram-me que o proferi olhando nos olhos de meu pai. Quem me disse isso foi o próprio pai. Antes dele eu nunca havia dito uma palavra sequer. Fui mudo até meu primeiro não e me orgulho disso. Depois da primeira palavra, um período mais ou menos longo se passou até a primeira queda...”
(escritos meus, 2010)

Em um de seus ensaios²⁴ Walter Benjamin fala sobre um tipo de poder-violência (gewalt²⁵) puro ou divino e, no campo humano, revolucionário. Essa violência, ao contrário da violência mítica que cria e mantém as leis, encontra-se fora do direito, ou seja, não guarda com as leis uma relação de estabelecimento ou de manutenção. Não cria limites, mas tem como propriedade marcante a quebra de qualquer limite. Um tipo de poder-violência como o da peste, de rebentar as fronteiras de Estado e do organismo.

O que interessa para essa pesquisa, ao menos neste momento, não é a análise da relação entre poder-violência puro e direito, mas sim a discussão sobre a existência de tal violência, suas características e sua possível relação de causa no tocante à instauração da brecha (“between and between”) na qual ocorrem experiências liminares de fato.

A palavra violência talvez nem seja a mais adequada para tratar do assunto, visto que já está pesada depois de tantas guerras, análises, teses e de tantos usos distintos. Usarei então a palavra não.

O faço porque esse poder-violência, do qual falo, tem a força de um não²⁶. Um não originário e criador, que manifesta concretamente a ausência de determinada relação. Observe-se que não é um não transgressor, mas instaurador, visto que não vai contra a

²⁴ “Crítica da Violência: Crítica do poder”

²⁵ Ge.walt - *Sf*, -en 1 poder, autoridade. 2 força, violência, coerção. 3 energia. höhere Gewalt força maior. mit Gewalt à força.

²⁶ Ao que tudo indica poderia ser um sim, mas não foi isto que eu disse, de forma que o não ainda é o que para mim faz sentido num contexto de quebra.

regra, mas a quebra e instaura o lugar sem ela.

Dito de outra forma, a transgressão não enfraquece uma regra, não a ignora, mas sim lança luz sobre ela o que, de certa forma, até fortalece e ajuda numa discussão acerca da validade ou necessidade dela. A quebra, por outro lado, não transgride, mas invalida imediatamente a regra. Ela expõe (muitas vezes de forma brutal) a insuficiência de certas relações (sociais, biológicas, políticas) estruturantes.

O grande problema ou talvez nem seja um problema, mas simplesmente mais um paradoxo, é que ao explicitar a frouxidão e a fraqueza de certas relações e, portanto, explicitar a necessidade de criação de novas conexões internas e externas, a quebra também provoque a paralisa dos corpos que, por não terem mais a regra, não sabem mais o que fazer.

Outro fato importante é o de que o não “sem saber” difere do não sabido. Coloquei as aspas porque a falta de consciência à qual me refiro não é tão óbvia assim. Refiro-me à falta de um grau da consciência, aquela a que temos acesso e que, no entanto, é tão pequena. É um sem-saber parcial, portanto, questionável. Os indícios são de que o organismo sabe de seus não-silenciosos, sabe que vai abrir a brecha, que vai fraturar, mas não pode acessar nem controlar seus não-s com a consciência lógica, racional, e sim por meio do desenvolvimento de outros tipos de consciência (como por exemplo, a do delírio), que, apesar de serem de extrema importância, não são devidamente valorizadas.

Esse não de ruptura teria a força da violência pura descrita por Benjamim, um poder ao mesmo tempo destruidor e instaurador. Destruidor²⁷ porque rebenta com os limites misturando tudo que antes era separado; instaurador porque, ao rebentar com algo, imediatamente abre a porta para um espaço no qual novas relações podem ser tecidas. É um não paradoxal, que causa tanto a catástrofe como a remissão. O corpo que o profere, normalmente o faz quando em estado de extrema sensibilidade.

²⁷ Ainda que a suspensão de normas não as destrua de fato, os efeitos produzidos pela suspensão ou bloqueio são comparáveis aos da destruição.

*“Um desastre social tão completo, um tal **distúrbio orgânico**, esse transbordamento de vícios, essa espécie de exorcismo total que aperta a alma e a esgota indicam a presença de **um estado** que é, por outro lado, uma **força extrema** em que se encontram em **carne viva** todos os poderes da natureza no momento em que ela esta **prestes** a realizar algo essencial” (Artaud, 1999:23)*

A carne viva dá acesso a muitas sensações, mas as mais marcantes talvez sejam a dor e a confusão do significado dos gestos. Confusão porque na carne viva o abraço e o soco podem significar a mesma coisa ou talvez o soco, se dado com menos força, seja mais desejável que o abraço.

Enquanto não se aceita o fato de que a intensidade “normal” das coisas num organismo em carne viva pode matar, nada pode ser feito. Em outras palavras, a frequência é outra, é a do respiro, é a da brisa que tem poder de tocar com força extrema a carne exposta.

No lugar instável, instaurado pelo não, as sutilezas que antes eram imperceptíveis tornam-se o foco de tudo e é justamente aí que está o perigo e o valor desse estado. Perigo porque, quando não respeitado ele pode matar. Por mais belo e sublime que “estar em carne viva” possa soar, na prática, um corpo inteiro em carne viva nem é possível e, mesmo quando ele está parcialmente exposto, essa exposição só é possível por um tempo, findo o qual algum tipo de pele se refaz. Resta saber se será do tipo permeável ou do tipo envernizada.

1.2 Um exemplo: “Sobre a origem do Não” – Vídeo performance apresentada por

primeira vez em novembro de 2010 (DVD em anexo)

Descrição: Há tempos tento dizer o que me aconteceu quando fui impedida de colocar as mãos onde eu desejava. É sobre esse não, sobre o que ele mostra e o que começa que falo neste vídeo instalação.

Material: três vídeo-performances projetadas simultaneamente

Duração: 10 minutos

Sobre os vídeos: Este triptico foi filmado em partes e editado um ano após as filmagens. O trabalho é a relação estabelecida entre as imagens dentro do espaço-tempo da exposição.

Da mão que tapa as entradas e saídas

Antes de falar das mãos, algumas considerações acerca da forma. A forma, na performance, mas não apenas nela, surge da extrema urgência interna de que algo (seja lá o que for) emerja. Por ser assim, é desejável que ela seja a mais simples e direta possível.

É lógico que o que é simples e o que é direto muda de corpo para corpo e de caso para caso. Às vezes o mais simples e direto que se pode ser para aproximar-se do próprio desejo é andar em círculos ou zigue zague e perder-se publicamente inúmeras vezes. Mesmo que isso pareça um excesso, para alguns espectadores desavisados e acostumados com os conceitos modernos de rapidez, não se deve achar que rápido na performance significa a mesma coisa que rápido fora dela e nem nenhuma outra coisa.

Como dito antes, a performance, como local instável, carne e viva que é, trabalha com outras intensidades e as pessoas envolvidas devem saber disso. O objetivo de uma performance, se é que se pode falar em objetivo, é o de que algo emerja da forma como é possível e tudo deve ser feito para que isso aconteça.

Pode-se dizer que o que garante algum tipo de transformação é a consciência e a aceitação

(que não se confunde com submissão) do que é grave naquele instante e dos elementos (gestos, fala, texto, música, objetos etc.) que são necessários para viver e fazer emergir algo do que é grave.

Nesse sentido, meus próprios punhos fechados enfiados em meus buracos (ou pelo menos a tentativa de fazê-lo) foram e, em certa medida, ainda são a forma mais simples e possível de (re)viver um não originário. Em outras palavras, as minhas mãos nos meus buracos, ao mesmo tempo obstruindo o trânsito e fechando o circuito para que outro tipo de coisa transite é só uma possível materialização de meu primeiro não, o que não significa que seja a melhor nem a única forma.

Não existe a forma melhor, existe a que dá conta da urgência.

As mãos que tapam, portanto, são o fechamento oficial do sistema. Abafamento da emergência ou talvez o oposto disso.

Porque um sistema fecha-se em si mesmo?

O inimigo invisível

Os socos dados contra o ar ou talvez contra si mesmo. Mulher sem cabeça.

Os socos começam depois do fechamento do circuito, pois depois dele o campo de ação fica mais claro. O impedimento da emergência faz com que o corpo que impede e que foi impedido (na maioria das vezes, pelo menos no que observo em mim e na espécie humana, são o mesmo) inicie um ciclo de reflexões/ataques/salvamentos na tentativa (que pode parecer, mas não é suicida) de permitir a emergência.

Quem ou o que impede a emergência?

Ao que tudo indica o abafamento de emergências se dá por medo das mais diversas coisas,

mas principalmente do indefinido, do não identificável, da diferença quando vista como ameaça e não como informação nova. Medo que pode ser personificado nos monstros que existem embaixo da cama e que aqueles pais teimavam em dizer que não existiam. Medo das pestes, dos vírus, de estranhos, de estrangeiros, de bichos peçonhentos e venenosos quando invadem a casa, como aquela cobra coral quando do dia em que foi encontrada.

Do aparecimento da cobra

A história:

Um homem viu a cobra dentro da casa da infância.

É verdade esta história.

Ele encontrou a cobra vermelha dentro da sala amarela, pegou, mas não matou, e colocou num pote de vidro com tampa de metal. Furou a tampa para que o bicho não morresse sufocado.

Eu estava na outra sala, no meio dos porta-retratos. Ele me trouxe a cobra. No pote. Eu peguei. ?

Coloquei a cobra presa no pote ao lado dos porta-retratos e tirei fotos e fiz filmes com o intuito de mostrar que ela não era uma estranha naquela casa nem tampouco são estranhos os estrangeiros ou as pestes que desembarcam num país. E que, portanto, não deveria haver fechamento, nem da cobra no pote de vidro nem de mim ou de ninguém em si mesmo ou em algo por suas próprias mãos ou pelas mãos de outros. No entanto isso acontece: o abafamento de si. Investiguemos um pouco mais as causas desse fechamento - separação por meio de fronteiras demasiado rígidas – talvez ele seja uma pista para entendermos o que causa as emergências sangrentas em vez das quedas no amor.

Uma das pistas de possível causa do fechamento do pote de vidro e das fronteiras, e que penso ser interessante para seguirmos, é justamente a de ver ameaça nos bichos, nas pestes e nos estranhos quando na verdade o que deveria ser feito é permitir seu trânsito pela casa. Permitir sua entrada pela porta de entrada, sua passagem pelo corpo e sua saída pela porta de saída. Deixando, naturalmente, seus rastros, sua influência, suas febres, seus gozos, suas tremedeiras enfim, transformando-o para sempre, para o bom ou ruim.

No entanto, em muitos casos não é isso que acontece. Diante desse primeiro fechamento, muitos corpos, em vez de se revoltarem, e de lutarem por uma (re)abertura; fecham-se ainda mais. Isso, mais adiante, produzirá revoltas e revoluções bem mais violentas.

Em outras palavras, o fechamento da fronteira, pode produzir outro tipo de separação, que é a do corpo em relação a si mesmo. Isto pode parecer uma contradição, mas não é. Às vezes fechar a entrada para o estranho produz, em vez de um contato maior com o que está dentro, um bloqueio de forma que o corpo que não tem contato com o estrangeiro acaba perdendo contato consigo mesmo.

É essa separação interna a mais preocupante e que quase nunca é olhada com o devido cuidado e sensibilidade. A falta de contato consigo mesmo é muitas vezes vista como autodestruição, no entanto, ela pode justamente significar o oposto, um sintoma de protesto contra a prisão do animal. É um fechamento em si, mas que protesta contra outro, mais amplo, qual seja o das fronteiras que bloqueiam a entrada e saída livres do estranho e a da consequente mistura dele com a criação de novos elos. Um protesto, portanto, contra o impedimento ou abafamento de uma emergência.

Esses fechamentos, dos quais falo, produzem separações e isso é totalmente diferente das cisões ou cortes²⁸ aos quais me referi quando falei do lugar onde se instauram as emergências. Separar impede a mistura, fecha os acessos, divide o corpo em partes (carne x alma, dedo x língua x sistema nervoso, pensamento x sentimento, oriente x ocidente,

²⁸ Anexo 2

nacional x estrangeiro, saudáveis x doentes, bom x ruim, fácil x difícil, vida x arte, são x loucos etc....) enquanto que cortar/fraturar/quebrar mistura as forças e permite novas fusões.

Carnalmapensentienteacinacigeiroadventesboimfádilvidarteloucosaos.

Por mais paradoxal que pareça às vezes o único meio de lutar contra um impedimento de emergir é impedindo emergências mais profundas e causando uma paralisia que provoque no mínimo um olhar para algo que está errado. Algo como uma greve geral do sistema que sente e vê, ainda que por vezes não acredite, até o último minuto, que fatores externos o impedem de crescer para onde ele deseja.

E isso é só o começo. A greve é eficaz apenas para que se tenha noção concreta de que há algo aí. “Algo errado aí”. No entanto, a paralisia não pode durar tanto tempo, desobstruções que permitam o nascimento são necessárias e urgentes, ainda que as formas que emerjam sejam extremamente frágeis. Quando nem essa fragilidade é permitida e quando as coisas são colocadas no pote de vidro, o processo de emergência corre sério risco de ocorrer sob uma chuva de pedras, com direito a tanques queimados e cavalos caídos nas ruas cheias de gente sangrando.

Nesse último exemplo, o poder-força-violência livre chega a proporções muito maiores do que as possíveis de serem lidadas e acabam por destruir o corpo quando de sua passagem por ele.

O processo deve, portanto, ocorrer em escalas menores, se possível microscópicas, ainda que seja quase invisível e muitas vezes difícil de acreditar, as micro revoluções que originam micro-proto-formas são as que podem garantir o surgimento de conexões eficazes que permitam transformação real.

Do abafamento do verbo às mãos livres

As mãos, agora não mais dentro dos buracos do corpo, emitem sinais para fora. Esses são uma proto-fala, coerentes com as transformações internas, mas que, no mais das vezes, não podem ser entendidos por quem olha porque quem olha tem acesso limitado ao que aconteceu dentro²⁹.

A fala organizada é a última coisa que virá. É inútil pensar que a primeira forma urgente do que emerge será algo que pertença à esfera do conhecido e entendível ou que tenha padrões de organização comparáveis a sistemas que existem há tempos.

Isso de maneira alguma enfraquece o corpo que é potente e tem também suas maneiras de emitir sinais que permitem o nascimento. São essas formas que devem ser buscadas na performance. Ou melhor, não é uma busca, mas um constante estado de atenção. Há que se estar atento para o início das contrações, aceitando os movimentos (ainda que sejam apenas internos), gritos e silêncios que elas produzem e também para a perigosa falta delas.

A performance “Sobre a origem do não” é uma dessas proto-falas que tento agora, talvez de forma um pouco confusa, traduzir para o português. O que procuro mostrar no triptico é o não contra o abafamento do emergir que, irônica e paradoxalmente, quase mata o corpo que tenta salvar. É também uma busca urgente por outras formas de comunicação, abertura e consequente emergência e vida desse mesmo corpo que “*como os senhores já devem ter percebido, sou eu*”. (*escritos meus, 2010*)

Tudo foi feito em vídeo, porque assim me era possível. A ação ainda não podia ser movida na frente das pessoas. A distância temporal entre fazer a ação e mostrá-la era necessária porque a carne não aguentaria, naquele momento, nenhum olhar a não ser o da câmera no tripé. (o vídeo é uma boa opção quando isso acontece).

A partir do exemplo dessa performance, quero apontar para o fato de que o importante,

²⁹ Isto no caso da vídeo-performance, visto que a performance ocorreu antes e agora é mostrada. No caso da performance realizada no ato, diante de espectadores, estes têm mais acesso porque eles fazem parte do corpo que se transforma.

quando num estado de liminaridade, é que o que precisa emergir emerja em alguma forma.

Nesse sentido, uma das piores coisas que se pode fazer é limitar as possibilidades de forma por quaisquer motivos que sejam. Há os que dizem que existem formas óbvias e que essas devem ser evitadas ou que existem símbolos óbvios e que devem ser evitados. Isso é uma grande besteira que só causa o impedimento de emergências.

Em outras palavras, no estado em que se encontram as coisas por nascer seria no mínimo uma falta de gentileza e no máximo um assassinato colocar imposições formais para que o nascimento ocorra.

O que precede a realização de algo essencial (surgimento da forma urgente), tanto num país como numa pessoa, é de acordo com as linhas propostas para guiar (ou enroscar) esse trabalho. Um estado ambíguo de extrema fragilidade e força no qual a ação concreta é quase imperceptível quando não olhada com a atenção com que se olha um sopro. Restringir as possibilidades desse micro movimento de ação é inaceitável.

Isso não quer dizer que numa performance qualquer coisa será feita porque qualquer coisa pode. Muito ao contrário. Como disse Turner, as conexões e novas formas e estruturas que são buscadas em situações de liminaridade devem ser eficazes para lidar com a crise³⁰ sob pena de morte do corpo aberto.

Tudo o que foi dito nesse capítulo se refere, portanto, aos primeiros movimentos ou paralisias internas que chamam a atenção para a necessidade de um espaço aberto no qual algo, quase sempre não se sabe o que, possa emergir. O não do qual falo é instaurador desse estado/lugar de possíveis que, apesar de ser fruto de um processo, na maioria das vezes só se faz perceptível após algum tipo de queda.

³⁰ (outra “palavra” para crise poderia ser o: “esparramamento do amarelo e impedimento de conexão entre ele e o azul por barreira imposta pelo vermelho”) – Anexo 3

2. A queda

Queda: primeira macro-materialização do não no corpo. Tomada de consciência racional, quase sempre de forma violenta, de que algo não é como era. O estouro da boiada; o escancaramento.

As pessoas acreditam quando há queda.

Dentro do esquema de drama social de Turner a queda pode ser entendida como um dos acontecimentos que materializa, ou melhor, que expõe publicamente a quebra da regra. O acontecimento que declara oficialmente a gravidade, ainda que esta seja desde sempre sentida pelos corpos. A queda não é, como o crescimento, um processo relativamente lento e que se pode acompanhar. Ela acontece quando menos se espera. Ainda que no escuro ela pudesse ser vista já chegando há tempos, como não são tantos os que se propõe a olhar para a fenda onde luz não chega, quando a queda vem à tona ela é um já!

Um fato que indiscutivelmente não pode ser ignorado pelo corpo. Escolho falar dela não por ser mais forte que outros indícios de mudança, mas porque ela foi para mim a primeira materialização do grito na razão. Um pouco estranho falar em voz sem som, mas na verdade o som é só mais uma forma da voz; existem inúmeras outras e a queda é mais uma delas.

Além desse dado pessoal, que me fez escolher a queda como porta de entrada, penso que, mais do que isto, ela é um fato inquestionável da natureza. Todos os corpos caem. Isso é uma lei natural que sempre existiu, ainda que só recentemente tenha sido descoberta e codificada em forma de equação. A terminologia gravidade também veio a calhar. É grave a força que atrai os corpos para a terra assim como é grave o grito que atrai alguém para si mesmo. Mas essa atração não é um puxar de prisão em si, ela funciona mais como um eco da voz que, quando gritada no vazio de dentro, reverbera até bem mais do que se pode pensar.

Antes de falar da queda no contexto das experiências liminares preciso fazer uma ressalva, ou melhor, um esclarecimento acerca do ponto a partir do qual olho para o verbo cair. Não falo aqui da queda decorrente de um tropeço ou da falta de sorte, tampouco da queda depois de escorregar no chão molhado.

A queda que me interessa é aquela que nasce dentro. Não que as outras não sejam importantes e não mereçam atenção, mas me parece que a natureza das quedas internas e externas são tão diferentes quanto o câncer e o vírus. Aquele, ao contrário desse, nasce dentro. Ainda que alguns doutores o atribuam à exposição ao sol ou ao cigarro, ele, no fim das contas, nasce dentro de alguém. Não existe um mosquito nem uma planta nem um veneno nem uma pessoa que passe um câncer a alguém. Ele é fruto de mutações e da falta de rapidez imunológica que faz com que o corpo não consiga destruir células mutantes tão rapidamente quanto à velocidade de sua reprodução.

Mas não falo da queda apenas no câncer, falo também de todas as outras pestes que já existem dentro de cada país, organismo ou pessoa e que são apenas mais uma forma de acesso ao vazio. Apesar de ser mais conveniente, fácil ou doce achar que a queda é fruto de invasões estrangeiras quase nunca ou nunca isso é inteiramente uma verdade.

Artaud nos conta a história da peste que arrasou a cidade de Marselha. Um navio atracou no porto e recebeu autorização para o desembarque. Logo depois desse fato, a peste se alastrou pela cidade. Num primeiro momento pode parecer que a peste estava no navio, mas o próprio autor desfaz o mal entendido e deixa claro que não foi o navio quem levou a peste àquela cidade, *“ela já estava lá. E num período de particular recrudescência.”*

O contato com o estrangeiro pode, no mais das vezes, dar ignição a um processo que já está latente, interno a qualquer país, planta ou pessoa. Prefiro, portanto, ater-me a quedas internas. Aquelas de alguém em si mesmo: a gravidade intra-sistêmica. De resto penso que até esses ataques “surpresa” do “estrangeiro” são frutos de instabilidades internas. No fundo quem é atacado já está fraco.

Por fim, preciso dizer que não sou pessimista, apesar de às vezes poder dar essa impressão. Talvez pareça que penso que a queda é ruim, ou que ela sempre se materializa num flagelo, mas não é assim. Ela pode materializar-se no amor (ou pelo menos nisso desejo crer), num desenho, num sistema de desenhos, em poemas, em danças. De fato, a expressão inglesa para o verbo apaixonar-se é “to fall in love with someone” que significa literalmente “cair dentro do amor com alguém”. Parece-me que desta vez o idioma inglês conseguiu sintetizar melhor ou talvez mais fielmente o sentimento. O verbo é cair e a preposição é “com” e não “por” alguém.

Uma das coisas que procuro nessa pesquisa é justamente explorar os motivos pelos quais as quedas, pelo menos a grande maioria das que observo e as que são mais valorizadas, são aquelas da peste que quase destroem os corpos para depois reconstruí-los, em vez das outras, que não precisam da destruição para criar outra coisa. Essas últimas são comuns e desejáveis em performances artísticas.

2.1 A queda do muro de Berlim - a queda dos corpos empesteados – a queda na performance - a minha queda

No ano de 1989 aconteceu uma das quedas mais comentadas do século: a queda do muro de Berlim, que separava ocidente de oriente.

Tanto se falou a respeito desse evento que é quase um lugar comum fazer isso. O exemplo, no entanto, segue sendo ótimo para o propósito deste trabalho, que é o de mostrar na queda não a destruição, mas a exposição.

Sim, é claro que o muro, materialmente falando, não está mais lá, no entanto ele segue lá. A sua derrubada física apenas explicitou a necessidade da sua derrubada no plano do invisível, o que, em termos concretos, demanda muito mais tempo e trabalho. O não latente há tempos, aquele que devagar e invisivelmente quebra as conexões mostrando sua insuficiência foi, naquele momento, exposto e isso foi o começo dos inúmeros processos de

reflexão que foram e estão sendo realizados.

A queda do muro abriu o espaço das indefinições. Ao mesmo tempo em que misturou as categorias mostrou mais do que nunca a existência e a insuficiência delas. Não se sabia onde se estava se em Berlim oriental, ocidental ou em Berlim, nada mais. Até hoje (mais de 20 anos depois da queda) alguns ainda dizem que são de Berlim oriental ou de Berlim ocidental. É nítida a confusão.

A queda, portanto, é ao mesmo tempo o fim e a origem, é a abertura oficial entre dois lugares e a afirmação de que agora não são mais dois e tampouco um só. Ela instaura um lugar de indeterminação.

Assim como a queda do muro são as quedas dos corpos empesteados na doença ou em performances. Essas, como aquela, também fazem nascer um espaço indefinido e cheio de potencial. A diferença entre elas é que na doença o corpo se exaure, ao passo que em performances artísticas a força não age no corpo da mesma maneira como na peste, ela não enfraquece, mas cria um tipo de campo de troca no qual, idealmente, todos os presentes são fortalecidos. Algo, ainda que pequeno e silencioso, se mexe.

“... o teatro, sem matar, provoca no espírito não apenas de um indivíduo, mas de um povo, as mais misteriosas alterações” (Artaud, 1999:22)

A queda em si mesmo, nos outros e na terra, quando ocorre numa performance, teria, portanto, a capacidade de transformar a repercussão de um gesto no organismo, prevenindo que ele se manifeste de forma destrutiva e diretamente no sangue sem que sua força seja perdida.

Tanto Berlim quando da queda do muro, como uma cidade quando do deslizamento de uma montanha, como um corpo quando da descoberta do câncer, como uma pessoa e os espectadores quando da realização de uma performance, encontram-se, portanto, no lugar depois da queda. Primeira visão do terreno fértil. No entanto, o que acontece com esses

corpos no espaço aberto difere muito dependendo do contexto no qual se encontram ao cair. É importante, pois, saber das diferentes formas de se cair, não para controlar as quedas, mas para viver-se delas em vez de morrer.

“No jogo de vôlei eu não consegui rebater a bola. Naquele jogo com pessoas. Um time. E o que são os times afinal? Naquela época eu já sentia a solidão profunda e, sem saber o que era isso a confundi com uma leve paralisia nos músculos da face (...). Depois da queda no jogo percebi que o problema não era a boca torta e nem a dificuldade de fechá-la ao comer (fato este que me causou imenso constrangimento por algum tempo), e passei a achar que a perna fraca era a causa das quedas. Pobrezinha, não pensei que a solidão profunda fosse o motivo da gravidade. Tampouco associei a causa das quedas àquela briga horrível da qual sai quase morto. Nem considerei o mesmo-antes daquilo... Agora que reflito sobre o assunto... Desculpem-me as moléstias senhores, mas a memória me chega em partes desordenadas...” (escritos meus, 2010)

Minhas primeiras quedas em mim se deram por meio de uma confusão entre a fraqueza e a solidão profunda. A primeira foi durante um jogo do qual sai extremamente fraca, depois dela ficou claro que eu teria que encontrar outras formas de cair se quisesse sobreviver. Minhas outras quedas ocorreram durante performances, não que elas, as performances, sejam a única alternativa para cair-se, mas são, no mínimo, algo a ser considerado, pois que nelas se pode despencar sem literalmente quebrar os membros do corpo, algo como desmembrar-se, mas ainda ter braços, pernas, cabeça e força para movê-los.

Assim, a diferença entre a primeira queda e as demais, como bem descreve Artaud, é que a queda na performance é capaz de transformar o espírito/corpo sem destruí-lo completamente e as outras sempre deixam algum número de mortos, muitas vezes mais do que se pode suportar.

As causas das quedas na peste e na performance podem ser, diria inclusive, que na maioria das vezes são, as mesmas, o que muda é onde e como se quebra a linha e se libera a força no corpo em carne viva. A queda no contexto da performance não garante todo seu sucesso,

mas garante, no mínimo, que ela ocorrerá numa proporção que permitirá algum tipo de ação face à liberdade de forças.

Em uma de minhas quedas em performances, a gravidade da terra que atrai os pesos derruba um muro e abre um espaço. Nele, realizo as demais operações que são naquele momento necessárias e possíveis de serem, por mim, levadas a cabo.³¹

3. A operação

No sonho, eu dizia: “O encontro só acontece depois do corte”

A operação é um encontro. ?

A operação é diferente da queda, no sentido em que não é o corte que instaura o vazio, mas as ações que ocorrem dentro do vazio. Ela vem imediatamente após a fratura, visto que precisa do terreno instável para acontecer. A finalidade das operações pode ser a de exploração ou, como o é mais frequentemente, a de salvamento ou resgate de um país, corpo ou organismo que corre risco de vida.

Operações são um dos passos dos processos de reflexão. Normalmente um dos últimos passos, posto que cortam, literalmente, o corpo. É um processo, portanto, que quase sempre envolve algum tipo de invasão.

A mais recente macro operação de que tenho notícia (porque estive nos noticiários) foi a operação militar de retomada do Complexo do Alemão no Rio de Janeiro. Não tenho detalhes, sei o que vi na TV, o que li nos jornais e o que ouvi falarem. O que vi foi uma medida urgente que foi tomada em face a uma situação que, segundo os que a tomaram, não tinha mais saída a não ser por meio da invasão “pacífica” do território. O fato interessante para este estudo é o de que no caso do exemplo citado, quem decidiu e realizou a operação

³¹ performance “cerimônia de abertura” realizada em março de 2010 no Centro Cultural Rio Verde em SP

não foram os que a sofreram.

Da mesma forma, mas em outra escala, em casos médicos, na grande maioria das vezes quem decide e realiza a operação são médicos. O paciente concorda, às vezes discorda, mas em todo caso, não é ele quem realmente pode dizer sobre a necessidade da operação. Não que deva ser assim, talvez apenas o paciente (que nem deveria ter esse nome) seja quem possa decidir sobre a necessidade de operação, mas tristemente não é isso que acontece na maioria dos casos.

Nesses exemplos de operações em macro emergências, portanto, quem decide e realiza não é quem sofre a ação. Políticos, secretários, médicos dos mais diversos tipos, juízes, padres, pais e presidentes tomam medidas que não irão repercutir ou pelo menos não imediatamente neles mesmos.

Além disso, normalmente quem opera estudou para isso ou pelo menos isso é o que se espera. Eles sabem usar bisturis, conceitos e armas de fogo com precisão e, idealmente, sem a intenção de destruir. Isto, no mais, é o que cruamente diferencia cirurgiões de assassinos. A intenção, portanto, é das melhores, ou pelo menos nisso queremos crer. E o que são as intenções afinal? Como uma intenção repercute no corpo operado quando quem opera é diferente de quem sofre a operação?

Um dos problemas da intenção é o de que em macro emergências, como as decisões tomadas em relação às operações, não são feitas por quem sofrerá estas ações. As emergências frutos de desejo de vida podem ser as mesmas que são frutos de desejo de morte. Em outras palavras, o mesmo sintoma pode emergir de causas opostas.

As ações no corpo em carne viva repercutem de forma intensa e quase sempre inesperada. Como nos exemplos citados, o corpo que opera não está em carne viva, ou seja, não está exposto, ele pode até aplicar a ação com boas intenções, mas como o faz com seus critérios que, naquele momento são os de um corpo coberto, normalmente essas ações serão sentidas como agressivas e quase nunca repercutirão de uma forma saudável ou possível de

serem vividas.

Por “possível de ser vivida” não quero dizer que nada aconteça, mas precisamente o contrário disto, ou seja, o nada não acontece. Não há a liberação de força ou ela é tão brutal que tende a ser bloqueada.

Operações extremas, ainda que às vezes sejam necessárias, são, quase sempre, traumáticas e o corpo tarda muito mais tempo do que o desejável para refazer-se e/ou criar novos elos estruturantes. Seria desejável, portanto, que as operações pudessem se realizar numa escala possível. Isso, a longo prazo, permitiria, inclusive, o alargamento das fronteiras do possível dentro de determinado corpo. E, com esta expansão, também se expandiriam as possibilidades de ação que possam ser realizadas dentro e pelo corpo que as necessita, sem que seja necessário recorrer aos Doutores ou aos Conselhos Internacionais.

É aí que entra a performance. As operações realizadas dentro do contexto de uma performance artística tendem a ser diferentes daquelas que são feitas em contextos macroscópicos.

Em primeiro lugar, numa performance quem opera é a mesma pessoa que é operada; quem faz o corte é quem é cortado e isso se reflete no tamanho e na profundidade da brecha/fratura/incisão/abismo.

Ora, não farei eu um corte em mim mesma maior do que eu possa operar, pois se o fizer não terei condições de realizar a performance. Os cortes são, portanto, possíveis, e as operações realizadas no corpo aberto são as do tipo salvamentos e exploratórias ao mesmo tempo (com intensidades variantes entre elas).

O corpo é território, agente e sofredor da ação³². Dessa forma, na performance, as ações movidas e as decisões tomadas devem ser possíveis e passíveis de serem realizadas. Ainda que sejam tomadas durante a performance, elas sempre serão o que poderia/deveria ser feito naquele momento nem mais e nem menos.

Assim, diferentemente de emergências que produzem cortes e operações realizadas por algo ou alguém externo ao corpo, o que muitas vezes deixam rasgos e cicatrizes imensas e quase impossíveis de serem acessadas; o performer faz as próprias incisões. Na medida em que faz isso, ele produz cicatrizes possíveis de serem elaboradas. O acesso a elas é mais imediato, mais leve e desejável e faz parte de um processo de crescimento que não é necessariamente um trauma.

Isso é bom porque, na grande maioria das vezes as cicatrizes de trauma geram, logo após, um longo quando não eterno silêncio que, ainda que possa ser visto como belo, não é tão belo do ponto de vista de quem silencia. Ele não reflete o desejo de não falar e sim a incapacidade de organizar a voz e menos ainda a fala. É um silêncio, portanto, aprisionante e não libertador, aquele que mata inclusive possibilidade de gesto que possa minimamente abrir espaço no corpo que viveu a experiência traumática. Nesses casos a memória corre o risco de tornar-se inacessível o que é um perigo.

4. A cicatriz

A cicatriz é uma marca. Um ponto ou linha no corpo que foi aberto e que mostra onde exatamente ocorreu o corte. Uma das funções dela é garantir que ele, o corte, seus motivos e sua dor não sejam esquecidos, não para que se siga vivendo/morrendo de seus motivos, mas simplesmente para não repeti-los³³.

³² Na body art fica bem clara a identificação do performer como o que será operado na medida em que as alterações são feitas diretamente no corpo, mas corpo, em termos amplos também são sentimentos, sensações, objetos, etc., de forma que sim, numa performance o corpo do performer será sempre operado de alguma forma.

³³ Viver da dor é diferente de relembra-la para deixá-la mais leve.

Além disso, ela é um buraco de tempo que leva o corpo cortado ao momento da abertura mesmo que anos tenham se passado. A lembrança não é retorno ao que era, mas é um tipo de prevenção.

Um bom exemplo disso são os tijolos no chão (diferentes dos tijolos normais da calçada e do asfalto) que cruzam a cidade de Berlim traçando o trajeto exato por onde passava o muro que separava a cidade nas partes Oriental e Ocidental. Qual será o significado desses tijolos? Será que eles são a impossibilidade da queda completa do muro ou serão talvez a lembrança material da própria queda para que outra queda, como aquela, não seja necessária?

Talvez um pouco dos dois. Quando vivi em Berlim (2007/2008) morava de um dos lados e trabalhava do outro. Todos os dias cruzava os tijolos do chão e todos os dias sentia que cruzava alguma coisa, mas sabia que só o fazia justamente pela coisa, no caso do muro, não estar mais lá, apenas a sua cicatriz.

A cicatriz permite trânsito.

Trânsito entre passado, futuro entre dentro, fora entre os lugares de antes e de depois do corte. Ela é um tipo de memória; o atestado de que ele (o império, a cidade, o organismo da planta ou da pessoa) não é mais como foi. Isso não significa que a cicatriz seja boa ou ruim, não existe tal coisa. Ela é o que é. O que pode ser bom ou ruim são seus motivos que ela evoca.

A marca de guerra não será vista ou sentida da mesma forma como a de um nascimento, a marca da tentativa de assassinato não será vista como a da tentativa de salvamento e talvez por isso seja tão difícil falar de cicatrizes. É que quase nunca pode se falar de uma sem fazer menção à sua origem e, normalmente é lá que estão os motivos de mostrar-se ou esconder-se uma marca. No entanto, mostrá-la parece sempre melhor do que escondê-la. A pele ensina coisas importantes. Se o corte foi profundo, a ponto de deixar marca, isso no

mínimo significa que sua causa é merecedora de apreciação, de reflexão e porque não, de exposição³⁴.

A performance é uma das formas de exposição de cicatriz, mas não só isto, ela é, ao mesmo tempo, uma das possibilidades de nova realização do corte. É capaz de transformá-lo, alterando seu significado e seu valor, transportando-o para outros contextos, buscando novos elos entre corte, cicatriz, e realidade.

Cultivar uma cicatriz é, portanto, um dos mecanismos que permitem que ela mude de significado não só para o corpo que a carrega, mas para todos os corpos presentes. A linha que cruza o chão da cidade de Berlim, por existir, permite que a memória do muro seja constantemente acessada, sem que isto seja algo pesado. Certamente essa linha tem um significado diferente para os que viram a queda do muro, para os que viveram na cidade quando o muro existia, para pessoas que moram lá há tempos e para os estrangeiros, como eu, que por lá passaram. Sob o meu olhar a linha era bela.

Além disso, por ser materialmente identificável³⁵, a cicatriz permite acesso à brecha (lacuna no tempo), de forma relativamente rápida e tranquila. Por outro lado, quando não existe ou foi apagada, o acesso à brecha é mais tortuoso, ainda que não seja impossível.

Imaginemos por um momento que não tivessem traçado com os tijolos no chão o caminho que o muro fazia por Berlim. Eu, então, nunca teria pensado no seu cruzamento e no que ele significava para mim.

Pessoas tentariam lembrar-se dessa linha e talvez dessem aulas sobre ela, talvez escrevessem livros ou fizessem exposições em museus. Alguém me diria que eu cruzava uma linha todos os dias. No entanto, eu não cruzaria uma linha todos os dias porque a linha

³⁴ Nota: utilizo o verbo expor e não exhibir e isto é importante. Expor significa mostrar com o intuito de dividir alguma coisa com alguém, enquanto que o verbo exhibir pode dar a impressão de “querer ser visto” e não a de querer compartilhar.

³⁵ Como esta é uma iniciação escolhi falar do que é mais acessível para mim. Portanto, Falo das cicatrizes visíveis e não das invisíveis. Estas últimas existem e são importantíssimas, seu acesso, no entanto, é um pouco mais tortuoso.

não estaria lá. Na melhor das hipóteses, depois de muito tempo eu imaginaria uma linha.

Em todo caso, parece que o corpo que sofreu operação profunda e que, no entanto, não deixou cicatrizes à vista (materialmente falando) terá mais trabalho para acessar a lacuna aberta pelo corte tempos atrás. Esse corpo terá o trabalho de concretizar a cicatriz de alguma forma, ainda que temporária, para que a porta de acesso exista.

A cicatriz, portanto, é relevante na medida em que permite o acesso ao vazio onde se instauraram crises passadas, ao mesmo tempo em que atesta a importância da memória da crise como forma de prevenção de que a mesma crise ou uma muito parecida com ela não ocorra no futuro³⁶. Além disso, ela expõe medidas, profundidades e a necessidade de elaboração da experiência, que, no momento de sua ocorrência podia apenas ser vivida e de forma extremamente limitada; entendida.

Se transportarmos essas observações para as questões trazidas por Érica-Fisher Lichte acerca da possibilidade de entendimento de uma performance artística, poderemos concluir que as performances se assemelham mais às ações, quedas, aberturas e operações num corpo, do que às reflexões sobre essas experiências. Ela não seria, então, o olhar sobre um corpo já cicatrizado que agora vê as marcas de um lugar que um dia foi aberto, mas sim a abertura ou reabertura de cicatrizes.

Em termos práticos isso possibilitaria a criação de novos elos (por meio da vivência de experiências) com o real e de transformação do corte com a consequente mudança de dimensões e significados da cicatriz. Isso, por sua vez, demandaria novas reflexões e depois nova abertura e assim sucessivamente, num processo sem fim.

Logo, a cicatriz não seria a performance em si, visto que não é experiência, mas marca dela. Ela seria, talvez, algum tipo de testemunho.

³⁶ Note-se que a memória da cicatriz não visa impedir novas crises, mas sim a ocorrência da mesma. É lógico que ao pé da letra este problema nem existe, visto que nada nunca é o mesmo um minuto depois, mas a sensação de mesma crise e a quase ausência de mudança, ou pior, a falta de percepção para as mudanças sutis é algo que ocorre com frequência.

5. A testemunha

“As testemunhas – não são nem os mortos, nem os sobreviventes, nem os submersos, nem os salvos, mas o que resta deles” (Agamben, Giorgio, 2008:162)

As cicatrizes são restos?

Imaginemos que sim. Poderíamos, então, considerá-las as testemunhas da experiência vivida. As questões então seriam: Como dizer uma cicatriz? Porque dizer uma cicatriz? Porque dar testemunho?

Primo Levi escreveu no prefácio de seu livro “É isto um homem” algo que talvez possa ajudar na reflexão destas questões:

“A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou em nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares” (Levi, Primo, 1988:8)

Existem inúmeras justificativas para legitimar algum tipo de fala da testemunha, mas nos parece que, no fim das contas, a “liberação interior” e a sua urgência sejam, as que mais fielmente descrevam a sua finalidade. E mais, de fazê-lo publicamente, tornando os que olham participantes daquela experiência.

O verbo escolhido por Primo Levi na citação acima foi “contar” e não explicar. Isso também nos dá uma pista do que possa ser um testemunho. Ele seria antes de qualquer coisa uma tentativa de esvaziamento de corpo e compartilhamento de experiência, não uma tentativa de explicar o ocorrido. Além disso, seria também, um tipo de exposição do que nunca poderá ser dito e o compartilhamento dessa lacuna entre o que foi vivido e o que pode ser contado.

E o que existe nessa lacuna? O que existe que não pode ser contado? Poderia essa coisa ser vivida? Ser (re)aberta?

Talvez sim, Artaud, por exemplo, dá muitos testemunhos-gritos de suas experiências e que não são uma explicação nem tampouco um contar de algo com pretensões de que exista algum sentido ou mínima ordem e/ou referência à realidade que não seja a de seu próprio delírio.

São gritos que, mais do que contar algo, reabrem um lugar como aquele no qual aconteceu o que aconteceu e criam novas relações nesse espaço. Isso não é o mesmo que representar esse lugar e os atos que nele se passaram, contar uma história, ou simplesmente descrevê-lo.

A voz muda da testemunha seria então, um lugar (lacuna) e não uma linguagem pronta. Seria um tipo de abertura e seria limitada no sentido de que nunca poderia ser entendida, apenas experienciada. Algo mais da esfera da escuta silenciosa e da ação do que da descrição de experiência.

Se considerarmos que a performance é uma abertura de espaço de experiência liminar então talvez possa ser admitida como uma das possibilidades de voz “impossível” da testemunha. Em outras palavras, na medida em que a performance artística não é um relato de experiência, mas a experiência em si, ela fornece possibilidades ricas, pois permite o acesso a lugares que quase nunca podem ser acessados, e, com sorte, a consequente transformação desses lugares.

É a partir do compartilhamento do poder criativo e consequente vivência de novas experiências e criação de novas memórias que, com sorte, pode-se (re)significar as antigas. É aí, então, que as cicatrizes se transformam.

(Re)encantamento do mundo.

6. Conclusões provisórias

A performance se caracteriza pela vivência de experiências liminares de um grupo de pessoas em determinado lugar num determinado instante de tempo. Esse lugar e esse tempo são caracterizados por uma extrema instabilidade e pela ausência de elos e/ou conexões prévias, o que permite a criação de novas relações que, por sua vez, fazem surgir novas propriedades que têm a capacidade de (re)encantamento e transformação do mundo.

O título do livro de Érika Fischer Lichte é “the transformative power of performance”. Nele, a autora explora de onde vem o poder transformador em performances artísticas pós-1960 e conclui que um dos fatores que permitem o re-encantamento do mundo é justamente o encontro e a indeterminação entre quem faz e quem vê a performance. Essa mistura, que por alguns é vista apenas como causadora de confusões seria justamente o que permite o trânsito de poder criativo entre as pessoas com consequente compartilhamento de responsabilidade pelo que se constrói.

Em um contexto um pouco mais amplo, Victor Turner também explora o que é esse poder transformativo e quais são as condições necessárias para que ele ocorra. Segundo o autor, é do trânsito entre drama social e drama encenado que alguma transformação é possível.

Artaud e Agamben, cada um à sua maneira também exploram os possíveis significados de uma força liberada num lugar instável, “espaço entre os espaços”, e concluem que esta força tem o poder de transformar e criar relações tanto em um corpo físico como em um jurídico ou em um social.

No entanto, permanece a questão, que penso ser o norte de toda a minha pesquisa:

Porque, se isso é algo relativamente óbvio, e se, na teoria tantos sabem disso, a instabilidade continua sendo evitada? Porque evitar ou abafar a emergência?

Digo evitar e abafar sabendo que isso é impossível, ou seja, alguma hora ocorrerá a emergência. No entanto, a qualidade do que emerge e as transformações provocadas pelo novo e pelo desconhecido podem ser completamente diferentes dependendo de como foi a vivência do processo pré-emergir (processo de reflexão).

Se o estado de emergência é vivido plenamente, a evolução que dele decorre é algo que provoca crescimento e não uma adaptação ao insuportável. Ao contrário disso, um não-viver de estados emergenciais cria algo que pode ser descrito como uma ignorância em relação ao processo de criação. Isso produz uma situação surreal de pessoas que não sabem do próprio potencial criador e que perdem autonomia para auto-transformar-se. Pessoas que se submetem a qualquer coisa desde que essa coisa ou alguém as forneça migalhas de segurança e de estrutura sólida, que dêem uma falsa garantia de que nunca entrarão no vazio.

A performance surge como uma das alternativas a esse tampão que tenta estancar o sangue e acaba provocando hemorragias. Ela é, ou pelo menos deveria ser, a decretação de um estado de emergência que ocorre em escala possível, ou seja, que fornece possibilidades reais, ainda que muitas vezes “apenas” internas e aparentemente imperceptíveis de transformação do real.

Um terreno de instabilidades pulsantes e de angústias suportáveis e até desejáveis porque, quando vividas “*chegam a um certo limite e se transformam*” (QULICI, Cassiano, 2004, pg88). Mistura, fusão e liberdade de forças que talvez tenham como um dos seus papéis centrais, não apenas a transformação de alguém ou algo, mas a conscientização por meio da experiência vivida de que se pode sempre criar.

Se não existir a memória de forças que misturem as esferas da arte, da vida e da política, a reação imediata será a de evitar ou impedir a todo custo a mistura ou fingir que nada está acontecendo.

No entanto o nada acontece.

Como num círculo vicioso, quanto menor for o contato com experiências liminares, menos consciência ter-se-á delas. Isto se reflete no mundo na forma de estagnação. Não se cria porque não se sabe habitar os espaços da criação.

A performance é um dos meios pelos quais se pode habitar espaços de criação. Assim como uma cidade depois do terremoto ou o corpo empestado, a performance provoca, ou assim seria desejável, terrenos extremamente instáveis permitindo a emergência do que precisa emergir. A diferença está no fato de que o corpo, na performance, não foi literalmente ou por acidente soterrado³⁷, e é aí, talvez, que resida seu valor. Os participantes de uma performance podem mover-se, agir e, sem o risco de uma catástrofe macroscópica, experienciar estados instáveis, criando dentro deles.

Talvez seja justamente esse um dos papéis políticos mais importantes das performances artísticas; o de, em contextos menos aterrorizantes, mas não menos graves, criar terrenos instáveis, mostrando suas características, propriedades e possibilidades. Algo como a construção de memória de intimidade com os abismos/fraturas/lacunas/brechas nos quais ocorrem experiências liminares. Isso, com sorte, repercutirá no mundo por meio do surgimento de ações criativas, algo extremamente necessário e, no entanto, tristemente, cada vez mais raro.

“...what she was trying...what to try...no matter...keep on...”

³⁷ A performance “vestígios” da artista Marta Soarez é um bom exemplo do que tento aqui dizer.



ANEXOS

viário 24:

1: diga lá o que tinha ^{emergido} ~~seguir~~ no sistema imo
aconteceu quando o mesmo tinha uma
determinada estrutura (conexões entre os componentes e
entre os subsistemas) em um certo ponto no tempo
A questão é: se o que surgiu é ruim (no sen-
tido de que pode ~~destruir~~ extinguir o sistema ou
seja, fazer com que ele não seja existindo na
realidade), como mudar o sistema (mudar a
estrutura do sistema) de forma que sua estrutura
interna não seja mais apta para que o ruim que

surgir evista.

Note-se: Não é lutar contra o corpo estranho
e sim que surgir no sistema é mudar
as conexões internas do mesmo para que o
ambiente no qual o corpo surgir não
seja mais apto para sua existência.

Importante: a morte do sistema natural
mente extingui também o que nele nasceu e
que depende dele, mas, em tratando de
um sistema como o corpo humano, a morte causa
o fim daquele corpo no mundo real.

Em outras palavras:

Como ~~é~~ mudar o sistema para que o câncer
deixe de existir?

↓
não porque houve uma guerra, mas
porque as condições para sua existência ~~foram~~
↓
do câncer

não mais persistem?
(existem)?

1+3: mas a ~~evolução~~ ~~de um~~ evolução de um
sistema não é tão bonita quanto a sua morte.

1: A evolução de um sistema é a sua morte

1: às vezes eu acho que sim às vezes eu acho
que não.

2: Porque não seria?

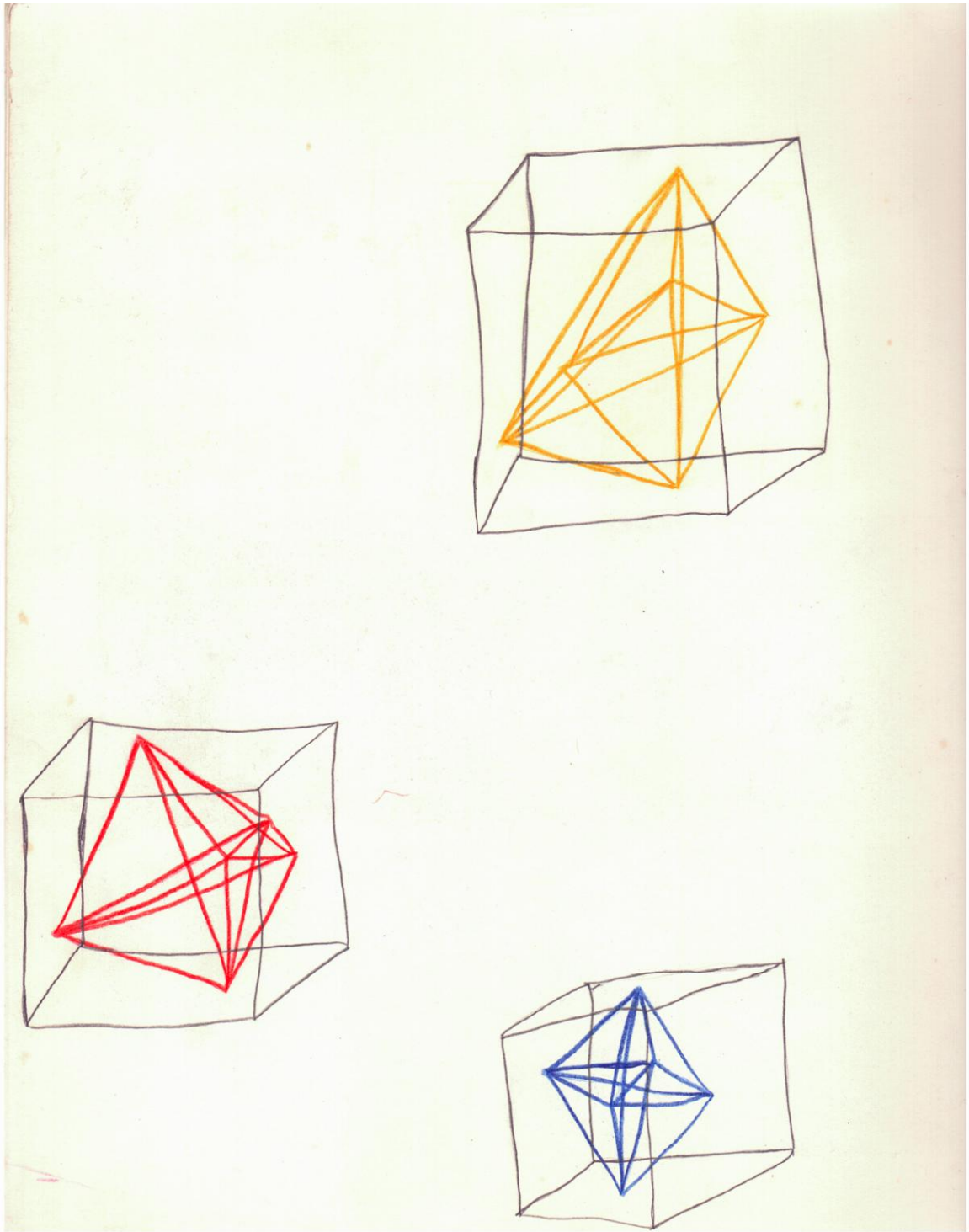
1: Por causa da memória.

2: Como assim?

1: A memória de outras crises passadas não deixa que de (o sistema) repita a estrutura que fez com que as crises antigas surgissem.

2: Mas as estruturas se repetem tanto...

1: Eu acho que elas se repetem porque elas esquecem o que aconteceu. A memória tem que existir ou o sistema não evolui realmente -







BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. “*O estado de exceção*”. Boitempo, São Paulo, 2004

_____. “*O que resta de Auschwitz*”. Boitempo, São Paulo, 2008

_____. “*O que é o contemporâneo? E outros ensaios*”. Argos, São Paulo, 2009

ARENDT, Hannah. “*Entre o passado e o futuro*”. Perspectiva, São Paulo, 2009

ARTAUD, Antonin. “*O teatro e seu duplo*”. Martins Fontes, São Paulo, 1999

BENJAMIN, Walter. “*Crítica da Violência- Crítica do poder*”, In Documentos de Cultura Documentos de Barbárie, seleção Willi Bolle, Cutrix, São Paulo, 1986 (pgs. 160-175)

CAMNITZER, Luis. “*Didáctica de la liberación arte conceptualista latino Americano*”. CENDEAC, 2008.

FISHER-LICHTE, Erica. “*The transformative power of performance*”. Routledge, NY, 2008.

_____. “*Performance Art – Experiencing Liminality*”. In Abramovic, Marina. Seven Easy Pieces. Milan, Ed Charla, 2007

GREINER, Christine. “*O corpo – pistas para estudos indisciplinados*”. Anna Blume. São Paulo, 2008

LEVI, Primo. “*É isto um homem?*”. Rocco. RJ, 1988

LÉVI-STRAUSS, Claude. “*Antropologia estrutural*”. Tempo Brasileiro, RJ 1996 (pgs 215-236)

PEÇANHA, Juliano. “*Instabilidade perpétua*”. Ateliê Editorial. São Paulo, 2009

PÁL-PELBART, Peter. “*A arte de viver nas linhas*”. In DERDIK, Edith “Disegno. Desenho. Desígnio” Ed. Senac. São Paulo, 2007

QUILICI Sydow, Cassiano. “*Antonin Artaud, teatro ritual*”. Anna Blume. São Paulo, 2004

_____. “*A experiência da “não forma” e o trabalho do ator*”. PUC-SP; GT – Territórios e fronteiras

ROLNIK, Sueli. “*Uma terapêutica para tempos desprovidos de poesia*”. 2005.
www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/.../SUELY/terapeutica.pdf.

SANTAELLA, Lucia. “O que é semiótica”. Brasiliense. São Paulo, 2008

SCHMITT, Carl. “*Teólogo de la política*”. Seleção de textos de Hector Orestes Aguilar. Fondo de Cultura Económica. México, 1963 (pgs _____)

TURNER, Victor. “Are there universals in myth, ritual and drama?”. In “By means of performance”. NY, Cambridge University Press, 1995

VIEIRA, Jorge. “*Organização e Sistemas*”. Informática na Educação – Teoria & Prática, V. 3 n.1, setembro 200, 11-24. Revista do Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação, UFRGS

VIRMAUX, Alain. “Artaud e o teatro”. Perspectiva, São Paulo, 1978

LINKS

www.ubu.com

www.joannabarros.com.br